MARX, BENJAMIN, ADORNO
SANAT VE EDEBİYAT

ONUR BİLGE KULA

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

ONUR BİLGE KULA

MARX, BENJAMIN, ADORNO
SANAT VE EDEBİYAT

Genel Yayın: 2758

ARAŞTIRMA/İNCELEME

PROF. DR. ONUR BİLGE KULA
MARX, BENJAMİN, ADORNO
SANAT VE EDEBİYAT

© TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI, 2008
Sertifika No: 11213

GÖRSEL YÖNETMEN
BİROL BAYRAM

DÜZELTİ
FİDAN EROĞLU

GRAFİK TASARIM UYGULAMA
TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

1. BASIM: NİSAN 2013

ISBN 978-605-360-850-9

BASKI
YAYLACIK MATBAACILIK
LİTROS YOLU FATİH SANAYİ SİTESİ NO: 12/197-203
TOPKAPI İSTANBUL
(0212) 612 58 60
SERTİFİKA NO: 11931

Bu kitabın tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında gerek metin, gerek görsel malzeme yayınevinden izin alınmadan hiçbir yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

TÜRKİYE İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI
İSTİKLAL CADDESİ, MEŞELİK SOKAK NO: 2/4 BEYOĞLU 34433 İSTANBUL
Tel. (0212) 252 39 91
Fax. (0212) 252 39 95
www.iskultur.com.tr

Prof. Dr. Onur Bilge Kula

Marx, Benjamin, Adorno
Sanat ve Edebiyat

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

Alkım'a derin sevgi ve güvenle...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ xix

MARX VE EDEBİYAT İLE İLİŞKİSİ ÜZERİNE ANILAR 1

Paul Lafargue: Karl Marx'a İlişkin Anılar 1

Wilhelm Liebknecht: "Karl Marx'ın Anısına" 3

Eleanor Marx -Aveling: "Karl Marx " 4

"Marx'ın İtirafları" 5

MARX'IN BAZI YAPITLARINDA SANAT VE EDEBİYAT 7

Feuerbach Üzerine Savlar 7

Üretim Tarzı, Sosyal, Politik ve Tinsel Yaşamı Belirler 8

"Ücretli Emek ve Sermaye": Üretim, Etkileşimdir 10

İnsan, Çok-Yönlü Özünü, Çok-Yönlü Edinir 12

Özdeksel Üretim, Sanatsal Üretimi Tümüyle Belirleyemez 13

Sanatçının Toplumsal Konumu ve Yanlılık/Yan Tutma 15

Gerçekçilik ve Sanatta Eğilim 17

Yazınsal Karakterlerde Karakteristik Olanın Belirgin Olması Gerekir 19

Dil, Biçem ve Çeviri 20

Kapitalist Toplumda Sanatçının Üretken Emeği/Çalışması 22

MARKSİZM VE "YANLIŞ" İDEOLOJİNİN ELEŞTİRİSİ 27

İdeoloji ve İdeoloji Eleştirisi 27

Erk Aracı Olarak İdeoloji 29

"ALMAN İDEOLOJİSİ"NDE İDEOLOJİ, SANAT VE EDEBİYAT 33

Her Şey Nesneleştirilebilir mi? 33

Yanlış Bilinç Olarak İdeoloji Nasıl Aşılabilir? 35

Giderilen Her Gereksinme, Yeni Gereksinmeye Yol Açar 36

İnsanın Öz Eylemi Kendisine Yabancı Bir Erke Dönüşür mü? 38

Erk ve Yabancılaş(tır)ım Nasıl Bir İlişki içindedir? 40

Marksizm Niçin Enternasyonalisttir? 42

"EKONOMİ VE FELSEFE EL-YAZMALARI":
HÜMANİZMİN ESTETİKLEŞTİRİLMESİ 45
Hangi İnsan Dış-Belirlenmişliği Aşabilir? 45
Yabancılaştırılan Emek veya İnsanın İnsansızlaştırılması 46
Emek, Değer Üretmesine Karşın Niçin Değersizleşir? 48
Gelişim Anlamında Yabancılaşım: Özgür ve Bilinçli Etkinlik 50
Parti veya Örgüt, İnsanı İnsansızlaştırmanın Aracına
Nasıl Dönüşür? 53
Marksizm, İnsanın Tözsel Nitelikleri
Yeterince Gözetmiş midir? 56

WALTER BENJAMIN: "ALMAN ROMANTİZMİNDE SANAT
ELEŞTİRİSİ KAVRAMI" 59
Sanat Eleştirisinin Öğeleri Nelerdir? 59
Düşünüm, Romantik Akımın Temel Felsefi Kavramıdır 61
Dizge/Sistem ve Kavram 62
Doğa Bilgisinin Erken Dönem Romantik Kuramı
veya "Bir Malzeme, Konulaştırılmak İçin,
Kendisini Konulaştırmalıdır" 65

SANAT ELEŞTİRİSİ 71
Erken Romantik Sanat Bilgisi Kuramı
Şiir Kendisini Oluşturan Özdür 71
Sanat Eleştirisi Nedir?
Eleştiri, Sanat yapıtı Üzerinde Yapılan Denemedir 73
Eleştirel Bilgi Bitimsizdir; Çünkü Düşünüm Dolayımı
Olarak Sanat Sonsuzdur 75
Romantiklerin Kazanımı, Yapıtların İçkin Ölçütlere
Göre Değerlendirimidir 77

SANAT YAPITI 79
Sanat Kuramı, Asıl Olarak Sanat Yapıtının
Biçiminin Kuramıdır 79
Tinsel Öz-Sınırlayım, İnsan ve Sanat İçin En Değerli Şeydir 80
Her Biçim, Öz-Sınırlayımın Özgün Bir Tarzlaştırılmasıdır 82

Eleştirinin Merkezi Amacı, Yargılama Değil,
Yapıtı Yetkinleştirmedir 83
Eleştirilebilen Yapıt, Sanat Yapıtıdır 84
Romantik Edebiyat Öğretisi Uyarınca,
Yazıncının Keyfiliği Mutlaktır 86
Yapıt, Sanatın İdesindeki Yıkılamaz Saklanmışlığını
Ortaya Çıkarmadır 88

SANATIN İDESİ 91
Romantik Sanat Kuramının Temeli, Sanatın İdesidir 91
Aşkın Edebiyat/Şiir, Sanatın İdesinin Bir Belirlenimidir 93
İroni ve Düşünüm, Romantik Edebiyatın Simgesel Biçiminin
Temel Özellikleridir 96
Romantikler ve Roman:
En Yüksek Simgesel Biçim Romandır 98
Düz-yazı, Yazınsal Biçimlerin Yaratıcı Zeminidir 101
Romantik Edebiyat, Eleştiriyle Dahiliği Kaynaştırmalıdır 103

WALTER BENJAMIN: BÜYÜK KİTAP BAŞARILARI
NASIL AÇIKLANIR? 107

WALTER BENJAMIN: "TEKNİK BAKIMDAN YENİDEN
ÜRETİLEBİLİRLİK ÇAĞINDA SANAT YAPITI" 109
I. Önemli Olan, Sanatın Gelişim Eğilimi Üzerine
Savlar Geliştirmektir 109
II. Sanat Yapıtı, Her Zaman Yeniden-Üretilebilir 110
III. En Yetkin Yeniden-Üretimde Bile 'Bir Şey' Eksik Kalır 112
IV. Algılama Tarzı ve Dolayımı Sürekli Değişir 114
V. Yapıtının Tikelliği, Geleneğin Bağıntısına
Sokulmasıyla Özdeştir 115
VI .Sanat Tarihi, Sanat Yapıtının Tapınma Değeri
ile Sergileme Değerinin Çekişmesinden İbarettir 116
VII. Sanat Yapıtının Sergileme Değeri,
Tapınma Değerini Sürekli Geriletmektedir 118
VIII. Yunanlar Tekniklerinden Ötürü,
Sanatta Ebediyet Değeri Üretmiştir 119

IX. Sanat Yapıtları, Tapınma Temeliyle Birlikte Özerkliklerini de Yitirmiştir 119
X. Film, Denemenin Başarısını Sergilenebilir Kılar 120
XI. Oyuncu Kime Kimi Oynar? 120
XII. Film, Öz-Yabancılaşımın Değerini Yükseltir 121
XIII. Her Şey, Sanatsallaştırılabilir, Filmleştirilebilir 121
XIV. Ressam, Verili Olana Mesafe Koyar, Kameraman Verili Olana Nüfuz Eder 122
XV. Teknik Yeniden-Üretilebilirlik, Sanata Bakışı Değiştirmiştir 123
XVI. Film, İnsan ile Mekanizma Arasında Denge Kurar 124
XVII. Sanat, Doyurulamayan Gereksinme Yaratır 125
XVIII. Bazı Sanat Türleri/Biçimleri Doğar, Bazıları Ölür 126
XIX. Faşizm, Politik Yaşamın Estetikleşmesine Doğru İlerler veya Savaş Güzeldir! 127

WALTER BENJAMIN: "EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE" 131
Yazınsal Eleştiri Programı 131
Yeni Kuşağın Öz-yapısal Özellikleri Üzerine 138
Bilim/Sanat Hamileri İçin Bilgi 139
Karşıt Savlar/Anti-Tezler 140
I. 140
II 141
Eleştirmenin Görevi 141
Araştırma ve Öğretim İlişkisi Gözden Geçirilmelidir 143
Edebiyat Tarihinin Temel Bilimi Olarak Eleştiri 144
Yanlış Eleştiri 145
Yeni Nesnelciliğin Eleştirisi Üzerine 149
Yeniden İşlevlendirme (Üretim Yönü) 151
Yeniden İşlevlendirme (Tüketici Yönü) 151
Çevrilen Yapıtların Eleştirisine İlişkin Mektuplaşmalar 152

WALTER BENJAMIN: "ÜRETİCİ OLARAK YAZAR" 155
İşçi Sınıfının Safını Seçen Yazar Özerkliğini/Bağımsızlığını Yitirir 155

Politik Eğilim, Nitelikle Bütünleşmediği Sürece İşlevsizdir 156
İşlem Yapan Yazar Ne Demektir? 158
Gazete, Yazınsal Türlerin Kaynaşması veya Bireşimidir 159
Üretici Olarak Yazar, Basını da Kapsamalıdır 160
Aktivizm ve Yeni-Nesnelcilik,
Özgürlükçü Sol Aydınların Ürünüdür 160
Sol Edebiyat, Eğlendirmenin Dışında
Toplumsal Bir İşlev Karşılamamaktadır 162

WALTER BENJAMIN: "ROMANIN BUNALIMI" 171
Epik Anlamda Var-Oluş Bir Denizdir 171
Montaj Tekniği, Romanı Parlatmaktadır 173
Bu Roman Berlin'in ve Berlincenin Anıdır 175
Roman Deniz Gibidir ve Tuzdan Başka Katkısı Yoktur 176

WALTER BENJAMIN: "ANLATICI" 179
I. Anlatmak, Deneyim Değiş-Tokuş Etmektir 179
II. Ağızdan Ağza Geçen Deneyimler,
Anlatıcının Beslendiği Kaynaktır 180
III. 181
IV. Hakiki Anlatı, Kendi Yararının Birliğinde Getirir 182
V. Roman Yazmak, Ölçülemez/Sayılamaz/Tartılamaz Olanı,
En Uç Noktasına Değin Götürmektir 183
VI. Enformasyon, Romanı Bunalıma Sürüklemektedir 184
VII. Anlatı, Gücünü ve Açılım Yeteneğini Korur 185
VIII. Öykü Anlatma, Her Zaman O Öyküyü
Yeniden Anlatma Sanatıdır 187
IX. 187
X. 189
XI. Ölüm, Anlatıcının Aktarabileceği
Her Şeyin Yaptırımıdır 190
XII. Kronikçi, Anlatıcıda Adeta Sekülerleşmiş
Figür Olarak Varlığını Sürdürmüştür. 191
XIII. Anı(sama), Bellek ve Anlatı 192
XIV. Roman, Aşkın Yurtsuzluk Biçimidir 193

XV. Romancı da Okuru da Yalnızdır 195
XVI. Anlatı, Halk ve Masal 196
XVII. 197
XVIII. 198
XIX. Anlatıcı, Adil Olanın Kendisine Rastladığı Figürdür 198

WALTER BENJAMIN: "EPİK TİYATRO NEDİR?" 201
Sanat Neyi Savunmalıdır? 201
Epik Tiyatro Olayları Geliştirmez, Durumları Bulgular 203
Afiş, Tiyatronun Yazınsallaştırılmasıdır 205
Epik Tiyatroda Mutlaklık Yoktur 207
Epik Tiyatroda Eleştirinin İşlevi Nedir? 208
Epik Tiyatroda Oyuncuların Nitelikleri ve İşlevleri Nelerdir? 210
Değişme ve Değiştirme, Haz Verir 211

WALTER BENJAMIN: "EPİK TİYATRO NEDİR?" (II) 213
I. Dinlenmiş İzleyici Topluluğu 213
II. Fabl 214
III. Trajik Olmayan Kahraman 215
IV. Kesme/Ara Verme 215
V. Alıntılanabilir Tavır/Davranış 216
VI. Öğretici Oyun 217
VII. Oyuncu 218
VIII. Podyumda Tiyatro 219

THEODOR ADORNO: "BİÇİM OLARAK DENEME" 221
Deneme, Karma Bir Türdür 221
Anlama Nedir? Anlama ve Yorumlama Diyalektiği Nasıl Açıklanabilir? 223
Özgürsüzlüğün, Özgürlük Olarak Algılandığı Yerde Deneme Olur mu? 225
Deneme, Özdeşsizlik Bilincini Gözetir 228
Kavramlarla Çalışan Deneme, Düşünümlenmiş Biçimdir 230
Deneme, En Karmaşık Olanla Başlar 233

İdeoloji Eleştirisi Anlamında Deneme, Eleştirel Biçimdir 235
Dolayımlanmamış Hiçbir Şey Yoktur 237
Denemenin En İçsel Biçim Yasası Mülhitliktir 239

THEODOR ADORNO: "EPİK NAİFLİK ÜZERİNE" 243
Epik Saflık, Burjuva Aklın Eleştirisini Yaşatır 243
Düşünceden Kaçış, Kendi Dilin Tutukevinden Kaçışıdır 245

THEODOR ADORNO: "ÇAĞDAŞ ROMANDA ANLATICININ KONUMU" 247
Romanın Konusunu, Yaşayan İnsanlarla Taşlaşmış Koşullar/İlişkiler Oluşturur 250
İroni, Biçim Oluşturucu Bir Yazınsal Araçtır 252
Bugünkü Romanlar, Olumsuz Destanlardır 253

THEODOR ADORNO: "HEINE'NİN YARASI" 255
Heine'nin Yarası, Hâlâ Kanıyorcasına Utanç ve Suçluluk Vericidir 255
Piyasanın Anonimliği, Sanatçıya Saf ve Özerk Görünme Olanağı Vermiştir 258
Gerçek Anlamda Kurtulmuş İnsanlığın Dünyasından Başka "Yurt" Yoktur. 259

THEODOR ADORNO: "KİTAP ADLARI/BAŞLIKLARI" 261
Başlık, Yapıtın Mikro Evrenidir 261
Başlık, Yazar ile Yapıt Arasında Sürüp Giden Süreçteki Bir Yenilginin Anıtıdır 263
Kitap Adı/Başlığı, Parçaların Ortak Yönünü Yansıtmalıdır 264
İyi Ad, Kitapla Kaynaşır 265
Yazarın Ödülü, Başlığı Yazdığı Andır 267

THEODOR ADORNO: "BİR THOMAS MANN PORTRESİ" 269
Thomas Mann, Fransız Düş-kırıklığı Romanının Öğrencisidir 269

Thomas Mann Birden Çok Maskeye Sahipti 271
Thomas Mann'ın Almanya'ya Karşı İlişkileri Alerjiktir 273
Ölüm, Thomas Mann'ın Yapıtlarının
Odak Noktasını Oluşturur 274

THEODOR ADORNO:
"BİBLİYOGRAFİK GELGEÇ HEVESLER" 275
Kitap Fuarlarında Kitaplar, Kitap Gibi Görünmüyor 275
Kitaplar, Hâlâ Kitap Olduklarından Utanmaktadır 276
Kitap, Tek Tinsel Serimleme Aracıdır 278

THEODOR ADORNO: "KOŞULLAR" 281
Sanat Yapıtı Anlaşılabilir mi? 281
Bir Sanat Yapıtı, Nasıl Anlaşılabilir? 282
Şiir, Düşüncelerle Değil, Sözcüklerle Yapılır 284
Sanat Yapıtı, Öznelleşmeden Geçerek,
Özgün Gerçeklik Durumuna Gelir 286
Anlatım ile İmlem Arsındaki Çatışma, Yapıtı Biçimler 289

THEODOR ADORNO: "ANGAJMAN" 293
Sanat, Seçenek Belirlemez, Dünyaya Direnir 295
Sartre'ın Angaje Olduğu Angajman Konsepti Zayıftır 296
Brecht, Angajman Konusunda Sartre'ı Geride Bırakmıştır 297
Politik Angajman, Gerçekliği Karartır
ve Politik Etkiyi Azaltır 298
Auschwitz'ten Sonra Şiir Yazmak Barbarlıktır 300
Edebiyat, Sinizme Teslim Olmamalıdır 302
Angaje Edebiyat, Soykırımı Bir Kültür Varlığına
Dönüştürmektedir 303
Sanat Yapıtı, Hem Görgün Gerçeğe Direnir,
Hem Onun Güçlerine İtaat Eder 304
Almanya ve Fransa'da Angaje Sanat Anlayışı Ayrışmıştır 305
Sanat Yapıtı, Saf Oluşturudur 307

ADORNO: "ŞİİR VE TOPLUM ÜZERİNE KONUŞMA" 309

ADORNO: "YABANCI SÖZCÜKLERİN KULLANIMI ÜZERİNE" 317
Yabancı Sözcük Kullanımı, Bu Sözcüklerdeki Yabancılıktan Yararlanmaktır 317
Önemli Olan, İçkin, Bütünlüklü ve Organik Dil Ülküsüdür 318
Yabancı Sözcükler, Özgürlüğün Huruç Eylemidir 320

ADORNO: "YABANCI SÖZCÜKLER" 323
Yabancı Sözcüğe Yönelim, Yabancı, Egzotik Kıza Yönelime Benzer 323
Karl Kraus, Akılcılaşma Adına Dilden Atılan Sözcüklere Ağıt Yakmıştır 325
Yabancı Sözcük, Dilin Konuşanları Yeniden Hapsetmesini Açığa Çıkarır 327
Yabancı Sözcükler, Sözcüklerin Maskesini İndirirler 328
Yabancı Sözcüklerin İşlevi, Nasyonalizmi Protesto Etmektir 330
Yabancı Sözcükler, Anlatıma Yoğunluk ve Kesinlik Kazandırır 332

FRANKFURT OKULU VE İDEOLOJİ ELEŞTİRİSİ 335
İnsan Niçin Hem Şiddet Üretir, Hem de Şiddeti Yenmeye Çalışır 335
Eleştirel Düşünme ve İdeoloji Eleştirisi Arasında Nasıl Bir İlişki Vardır? 337
Frankfurt Okulu ve İdeoloji Eleştirisi 338

ÖZ-DÜŞÜNÜM VE ÖZERKLEŞİMİN ESTETİKLEŞTİRİLMESİ VE OYA BAYDAR ROMANI 341
Her Şey Eleştirel Düşünmenin, Öz-düşünümün Konusudur 341
Herbert Marcuse veya Tek-Boyutlu İnsan, Çok Boyutlulaşabilir mi? 343
Şiddet Kavramı ve Oya Baydar Romanında Betimlenimi 345
Bir Başkası Üzerine Egemenlik Kurma veya Bireyi Bağımlılaştırma 347

Psiko-çözümleme ve Oya Baydar Romanı 349
Erich Fromm'un Otoriter Kişilik Kuramı
ve Oya Baydar Romanı 352
Otoriter Karakter ve Otoriter Kişilik 353
Oya Baydar Romanında Etken
ve Edilgen Kişilik Tiplemeleri 357
Adorno'nun "Bilinç-dışı Yıkıcılık Kavramı
ve Oya Baydar Romanı 359

OYA BAYDAR ROMANINDA İDEOLOJİ SORGULAMASI 363
"Hiçbiryere Dönüş" veya Zamanda
ve Mekânda Sürgünlük Bilincine Varış 363
İdeolojik Yapılanmaların Bilinci ve Bireyliği Silikleştirmesi 366
Berlin Duvarı'nın Yıkılışı, Her Şeyin Yıkılışı mıdır? 368
Her Defasında Kendi Küllerinden Doğan Şey Nedir? 371
Ülkü, Ülküsüzleşmeyi mi,
Özgürleşmeyi mi Simgelemektedir? 373
Bir Sorgulama Konusu ve Bir Erk Aracı Olarak Siyaset 374
Bir Sorgulama Aracı Olarak Devlet ve Erk 377
Umut veya Gelecek Nereden ve Nasıl Üretilebilir? 378
"Kayıp Söz" ve İdeoloji Eleştirisinin
Estetik-Kuramsal Dönüşümü 382
Geçmişi Yüceltme ya da Geçmişi Yadsıma
Çıkar Yol mudur? 383

OYA BAYDAR ROMANINDA ERK
VE ERKLİLİK SORUNSALI 389
"Hiçbiryer'e Dönüş" veya Erillik-Erklilik Sorunsalında
Köklü Eleştiriye Yöneliş 389
"Sıcak Külleri Kaldı"da Erk ve Erkek
ya da Erillik-Erklilik İlişkisi 391
Cinsel Erk ile Siyasal Erk Bağlantılı mıdır? 392
Erk Niçin ve Kimler Tarafından Saltlaştırılır? 393
"Erguvan Kapısı"nda Erklilik-Erksizlik Sorunsalı 394
Cinsellik-Tensellik İlişkisi veya "Ödipus"
ve "Elektra" Kompleksleri 395

OYA BAYDAR ROMANINDA "ÖLÜM TAPINCI" ELEŞTİRİSİ VE ERKEK ÖLDÜRÜMÜ 401
"Hiçbiryer'e Dönüş"te Bedensel ve Düşünsel Ölüm 401
Bir Kültürel Görüngü Olarak Ölüm ve "Faili Meçhul" Anıştırısı 402
Dirim Olmadan Ölüm Olur mu? 405
Ölüm Tapıncı ya da Ölümden Yaşam Doğar mı? 406
Bir Ülke Kendi Çocuklarını Niçin Yer? 408
"Feda Kültürü" ile Özgür İstenç Bağdaşabilir mi? 409
Ölüm Oruçları, Feda Kültürünün Bir Türevi midir? 411
Eleştirel Akıl ve İnsancılık Başatlaşırsa, Erkekler Ölmez mi? 413

"KAYIP SÖZ": HÜMANİZMİN YAZINSALLAŞTIRILMASI 415
İnsan Özünü Yitirir mi? 415
En İlkeli Hümanizm, Hangi Hümanizmdir? 416
Ernst Bloch Felsefesi ve Oya Baydar Romanı 418
Foucault'nun Heterotopyası Neye Yarar? 421
"Üç K İsen Yandın!" veya Hegel "Işık Doğudan Yükselir" 422
Doğu'da, Anadolu'da Keyfiliğin ve Despotizmin Kökleri Nelerdir? 423
İnsan, Tekilleşmeyi Zorlaştıran Kapsayıcı Genellikten Nasıl Kurtulur? 424
Hümanizm ve Kürt Sorunu veya "Milliyetçilik Kötü Bir Mikroptur" 426
"Kayıp Söz"de Betimlenen Doğu İmgesi veya "Öteki"nin Ötekisi Olmak 429
Şiddetin Türlü Biçimleri ve Hiçbir Yerlilik 431
İnsancılık İdesi ve Savaş-Karşıtlığı 433

OYA BAYDAR ROMANINDA DİL TASARIMI 437
Edebiyat, Dile Müdahaleyle Oluşur 437
İnsancılık İdesi ve Dil 438
Dil ile Her Şey Yapılabilir mi? 441
Ayrımcı Bir Edim Olarak Dil Yasağı 445

OYA BAYDAR ROMANINDA
SİMGELER VE EĞRETİLEMELER 447
"Simge" Kavramının Felsefi Arka-alanı 447
İnançlar Simgelerini Yaratır,
Simgeler İnancın Yerine Geçmeye Başlar 449
Yaşam Dünyaları, Yorumlama Tarzları
ve Simgeleştirme Edimleri 451
Kültürel-Siyasal Olaylar Bağlamında Eğretilemeler,
İmgeler ve Simgeler 452
Simge Olarak Renkler 455
Hikmet-i Devlet ya da Devlet Bilgeliği Simgesi 456
12 Mart ve 12 Eylül'e İlişkin Simgesel Anlatımlar 457
Eleştirel Düşünce Birikimi Ezilince, Yerini Ne Doldurur? 459

OYA BAYDAR: "O MUHTEŞEM HAYATINIZ"
VEYA DERSİM İLE NASIL YÜZLEŞİLMELİDİR 463
Sanat İçin Her Şeyden Özgürleşmek Gerekir 463
Elinizdeki En Eski Fotoğraf Hangisi? 465
Romancılar ve Hayalciler Özgürdür 466
1938'de Dersim'de Ne Oldu? 467
Asme, Sema Oldu 469

Dizin 471

Önsöz

Başta Karl Marx olmak üzere, bu kitapta irdelediğim Walter Benjamin ve Theodor Adorno, insanlığın insanlaşma ve insancılaşma uğraşını, her türlü evrensel üretimin veya yaratımın temeli olarak felsefileştirmiştir. Marx'ın felsefi birikimini temel alan, ancak Adorno'nun belirgin olarak yaptığı gibi, bu birikimin aksayan yönlerini de açıkça eleştiren diğer iki filozof, Marksist birikimin sanatsallaştırılmasının olanaklarını ortaya koymuştur.

İnsanlığın; adil, özgürlükçü ve sömürüsüz bir toplum düzeni kurmayı amaçlayan ütopya geliştirme etkinliği her zaman sürmüştür ve bundan sonra da hep sürecektir. "Şimdiki durumdan daha iyisi olası ve olanaklıdır" düşüncesinden veya hayalinden kaynaklanan bu ütopya, yeni bir toplum düzenine dönüştürülebilir. Bu yeni toplum düzenin adı yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleştirilen 1917 Ekim Devrimi sırasında ve sonrasında sosyalizm olmuştur. Dolayısıyla, sosyalizm de bir kuram olduğu kadar, aynı zamanda bir ütopya, bir ülküdür. Bu nedenle, sömürü, eşitsizlik, haksızlık, baskı ve insanlık-dışılık var olduğu sürece, bireyler ve toplumlar, bu toplum düzenini ve ülküyü, yeni koşullara göre sürekli olarak yeniden tasarımlamaya uğraşacaktır.

1989'un sonunda Berlin Duvarı'nın yıkılmasını, Marksizm'in, dolayısıyla da onun edimselleştirilme denemesi olan sosyalizmin sonu olarak gösterenler olmuştur. Tikel bir olayı saltlaştıran bu

görüş, ütopya geliştirme ve onun için savaşım verme yeterliliğinden yoksundur. Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Sovyetler Birliği'nin dağılması, insanlığın ütopyasının, hayalinin tükendiği anlamına gelmez.

İnsanlığın ufkunu açan, ona yeni ütopya geliştirme cesareti veren Marx, kitapta ele aldığım anılardan ve değişik metinlerden de anlaşılacağı gibi, sanat/edebiyat ile de yakından ilgilenmiştir. Bu eylemci filozof, büyük ölçüde estetik bir felsefe geliştirmiş olan Hegel'in birikimini yakından tanımış ve edinmiştir. İnsanın her türlü bağımlılıktan ve sömürüden kurtularak tikel birey olması için, verdiği özgürleşme ve özerkleşme savaşımını felsefileştirmiştir. Dolayısıyla, insanlığın her türlü güzellik arayışını ve ütopyasını tinsel üretiminin ve sosyal etkenliklerinin başlıca konusu yapan Marx'ın çözümlemelerinin estetik içerik taşıması son derece olağandır. Bu bağlamda bu filozofun geliştirdiği "edinim" ve "yabancılaşım" kuramlarını özellikle anmak gerekir.

Marx, Engels'in de katkısıyla, erken dönem yapıtı olan "Alman İdeolojisi" ve "Felsefe ve Ekonomi El Yazmaları"nda sömürü sürecine, bir başka anlatımla, kapitalist üretim tarzının kaçınılmaz olarak yol açtığı "yabancılaştırım"a, diyesi, insanı insansızlaştırmaya karşı insancıl bir seçeneği kuramsallaştırmıştır. Bu yapıtlar, aynı zamanda bir hümanizm bildirgesi niteliğini taşımaktadır. Evrensel, dolayısıyla da her zaman geçerli bir değer olan hümanizm, aynı zamanda insanı yeniden insan(cı)laştırma uğraşı ve istemidir.

Bu nedenle, kitabımda öne çıkardığım anılan bu iki yapıt, aynı zamanda sosyalist kuramı ve ülküyü yeniden tasarımlayarak, insanların beklentisiyle ve tarihsel-toplumsal koşullarla uyumlulaştırma etkinlikleri için yol gösterici özelliklerini hiçbir zaman yitirmeyecektir.

"Alman İdeolojisinin hemen başında yer alan "Feuerbach Üzerine Tezler/Savlar"da açıkça vurgulandığı gibi, olguları, olayları ve yaşam koşullarını oluşturanlar da, değiştirenler de insanlardır. Bu bağlamda şu belirleme yapılabilir. Özgürleşme istenci de bağımlılaşma eğilimi de insana özgü özelliklerdir. Bu savlarda anlatımını bulan ülkü, "insansal toplum" ve "toplumsal insandır" ve bu ülkü

veya ütopya, insanlık var oldukça varlığını koruyacak ve yeniden tasarımlanacaktır.

Sömürüyü, eşitsizliği, adaletsizliği ve bunların sürmesini sağlamak için gerekli olan baskı ve erk aygıtını, diyesi, devleti yaratan kapitalist üretim tarzı ve ilişkileridir. Üretim tarzı ve onun belirlediği iş bölümü, devlet aygıtının yanı sıra, Marx'ın deyişiyle, kendisini sürekleştirecek bilinci ve ideoloji de üretir.

Sömürü ve baskı düzeninin bir erk aracı olduğu kapitalist devlet, başta eğitim kurumları, yazılı ve görsel basın-yayın organları olmak üzere, her türlü dolayımı kullanarak, bireyleri ve toplumu köleleştirici bu ideolojiyi sürekli olarak yeniden üretmekle görevlidir. Devlet aygıtı, özü gereği bütün gücü ve olanağını kullanarak, bu görevi yerine getirmektedir.

Bu yüzden, kitlesel güdümleme ve yönlendirmeye karşı "eleştirel bir bilinç" geliştirebilmek, her şeyden önce "egemen ideoloji"yi, güncel deyimle, "resmi ideoloji"yi sorunlaştırmak ve sorgulamakla olanaklıdır.

Artık her yönüyle küreselleşmiş olan kapitalist üretim tarzını ve ilişkisini, tek ve değişmez üretim tarzı ve ilişkisi olarak göstermek için geliştirilen dili ve söylem tarzını etkisizleştirmek, ancak bunları eleştirel bir yaklaşımla değerlendirmekle olanaklıdır. Tekleştirici, benzeştirici ve yabancılaştırıcı etki yapan egemen ideolojinin söylemlerini ve dilini etkisizleştirmeden, insan, kendisini yeniden bütünleştiremez ve tümüyle insanlaşmaz, insancılaşamaz.

Kapitalist devlet ve ideolojinin söyleminin ve savının tersine, sömürüsüz, baskısız, eşitlikçi ve özgürlükçü bir toplum düzeni kurmak, ilkesel olarak her zaman ve her koşul altında olanaklıdır. Çünkü kapitalist üretim tarzını ve ilişkisini geliştiren insan, ne denli koşullanmış ve egemen ideolojiyi içselleştirmiş olursa olsun, özüne yabancı bu düzenin seçeneğini yaratma gücünü ve yeterliliğini de içinde taşımaktadır.

Denis Diderot'nun "Yazgıcı Jacques" adlı yapıtında yazınsallaştırdığı "yazgı" ve yazgıyı aşma eğilimi, Hegel'in "Tinin Görüngü Bilimi"nde kuramsallaştırdığı "efendilik ile kölelik arasında ilişki" kapsamında kölenin efendileşme gizil-gücü ve Marx'ın yukarıda

andığım iki yapıtında dizgeleştirdiği "emek-sermaye çelişkisi" bağlamında insanın özgürleşme ve özerkleşme eğilimi şu gerçeği ortaya koymaktadır: İnsan, hem kendisini özünden uzaklaştıran yazgı, bağımlılık ve sömürü gibi ilişkileri, hem de öz-belirleyim, özgürlük ve eşitlik gibi ülküleri geliştirme gücünü gizil olarak içinde taşır ve koşullar uygunlaşınca bunu gerçeğe dönüştürebilir.

Toplumsal ve siyasal alanda olumsuzlukların da olumlulukların da yaratıcısı insan olduğuna göre, kapitalist sömürüyü ve insansızlaştırma yöntemlerini de aşacak güç, yine "yalın" insanın kendisidir.

Bu bağlamda bir anımsatma yararlı olabilir. Marx, kızı Jenny Marx Lonquet'nin şiir albümüne "en sevdiği ölçüt" olarak şunu yazar: "İnsana özgü olan hiçbir şey bana yabancı değildir!" Bu belirleme uyarınca, insan, öz-yapısı gereği, türünün her türlü eylemini kavrayabilir; iyi ile kötüyü bilinçle ayrımlaştırabilir. Kararlı tutum ve eylemiyle "iyi"yi gerçekleştirebilir.

İnsanlığın "daha iyi olanaklıdır" ütopyasının bir türevi olan sosyalizmin Sovyetler Birliği'nde, Çin'de ve diğer bazı ülkelerde uygulanan ve başarısızlıkla sonuçlanan biçimi şu gerçeği göstermiştir. İnsancıl, özgürlükçü ve eşitlikçi bir toplum, bir sınıfın öbürü üzerindeki diktatörlüğüyle ve bu diktatörlüğü uygulayacak tek bir parti aracılığıyla oluşturulamaz. Diktatörlük, kimin adına yapılırsa yapılsın, diktatörlüktür. Benjamin'in, özellikle de Adorno'nun yapıtları ve yazıları, hem ödünsüz bir diktatörlük veya otoriterlik eleştirisidir, hem de her türlü baskıcılığa karşı uyanık olunması konusunda insanlığa bir uyarıdır.

Marksizm'in belli başlı bir "yanılgı"sı parti ve diktatörlük konusunda ortaya çıkmıştır. İnsanlık "iyiyi arama" uğraşında bu yanılgıdan da dersler çıkararak, bir başka insancıl toplum düzenine ilişkin ütopyasını yeniden tasarımlayacaktır. Ne insanlık, ne de toplumlar ütopyasız yaşayabilir. Yeni ütopyalar, yeni kuramlar geliştirilecek ve bunların gerçeğe dönüşmesi için yaratıcı etkinlikler yapılacak, özverili savaşımlar verilecektir. Bu kaçınılmazdır. Bütün bunlar gözetilerek şu söylenebilir: İnsanın özgürleşmesi ve özerkleşmesi, salt kapitalist üretim tarzı ve ilişkisinin ortadan kal-

dırılmasıyla gerçekleşemez. Kapitalist düzene seçenek olarak geliştirilen düzen de her yönüyle sorgulanmak ve temel insan hakları, demokratik katılım ve özgürlükler açısından sürekli düzeltimden geçirilmek zorundadır.

Marx yukarıda sözünü ettiğim kızı Jenny'nin şiir albümüne en sevdiği ilke olarak şu belirlemeyi yazmıştır: "Her şeyden kuşku duyulmalıdır!" Bu yalın ilke gereği, insanlık Marksizm ve sosyalizm de dahil, her şeyden her zaman kuşku duymalıdır. En güzel sanılan toplum düzeninde bile uygulamacıların edimsel tutumundan kuşku duyulmalıdır. Toplum düzenini, üretim ve yaşam tarzını yeniden üretmek için uygulanan eğitim-öğretim içerikleri ve tarzı, kitle iletişim araçlarının işleyişi ve dili de kesintisiz olarak eleştirel değerlendirilmek zorundadır.

Bu bağlamda şu belirlemeyi yararlı olabilir: İrdelediğim erken dönem Marksizm'in iki önemli yapıtında Marx, işçi sınıfı ideolojisinden de kuşkulanmak gerektiğini, bu ideolojinin de sürekli eleştirel değerlendirimden geçirilmesinin zorunluluğunu açık bir dille belirtmemiştir. Bu da bir eksiklik olarak kaydedilmelidir.

Her ideoloji gibi, işçi sınıfı ideolojisi de katıksız ve yekpare değildir. Her toplumsal sınıf gibi, işçi sınıfı da kendi içinde ayrımlaşmaktadır. Kaldı ki günümüzde işçi sınıfının öz-yapısı da köklü değişimler geçirmektedir. Söz konusu değişimler, dolaysız olarak bu toplumsal kümenin ideolojisine de yansımaktadır. Dolayısıyla, hiçbir ideoloji, katıksız "olumluklardan" ya da "olumsuzluklardan" oluşamaz ve dolayısıyla eleştiriden muaf sayılamaz.

Bu nedenle, ideoloji eleştirisi, salt kapitalizm ve onun ideolojisi ve dilinin eleştirisiyle yetinmemeli, adına ne denilirse denilsin, geliştirilen "seçenek" toplum ve siyaset düzeninin de eleştirisini kapsamalıdır.

Bu bağlamda kendisini "sosyalist" ya da benzeri biçimde nitelendiren yapılanmaların eleştirisi ve bu eleştirinin sonucu olarak belirlenen olumsuzlukların giderilmesi, yeni bir toplum ve siyaset tasarımlama sürecinde vazgeçilmez bir yükümlülüktür.

Marx, "Feuerbach Üzerine Savlar"ın on birincisinde "Filozoflar, sadece dünyayı farklı yorumladılar; önemli olan, dünyayı

değiştirmektir!" belirlemesini yapmıştır. Bir şeyi yorumlamak ve değiştirmek, sürekli yeniden tasarımlanması ve yapılması gereken eylemlerdir. Daha önce yayımladığım "Marksist İdeoloji ve Edebiyat" (Kanguru Yayınları, Ankara Haziran 2009) kitabımda yer alan bazı bölümleri, yukarıda açımlamaya çalıştığım yeni kuramsal çerçeveye uygunlaştırmaya çalıştım.

Marksist gelenekten gelen Walter Benjamin'in bu kitapta irdelediğim yapıt ve yazıları, salt edebiyat kuramını zenginleştirmekle kalmamış, estetik birikiminin insanileştirilmesine de kalıcı katkılar yapmıştır. Benjamin, bütün türlerinde edebiyat üretimini gerçekleştiren yazar/şair, eleştirmen, tiyatro için ufuk açıcı görüşler geliştirmiştir. Bu sanat/edebiyat filozofu, tinsel üretimiyle tüm dünyada haklı ve saygın bir konum edinmiştir.

Aynı gelenekten gelen, Walter Benjamin'in yapıtlarının toplu basımına önemli katkılarda bulunan Theodor Adorno da hem sanat/edebiyat felsefesine, hem de başta Nasyonal Sosyalizm ve Stalinizm olmak üzere, her türlü diktatörlüğün kıyımlarını deneyimlemiş bir filozof olarak, bireyin özgürlüğü ve özerkliğini en üst değer olarak yapıtlarına içkinleştirmiştir. Adorno'nun engin bilgi birikimi ve eleştirel duyarlılığı, sanat/edebiyat yaratımının değerini ortaya koymuştur. Frankfurt Okulu'nun, dolayısıyla da eleştirel kuramın da kurucularından olan bu önemli filozof, bireyin ve sanat yaratıcısının özgürlük alanını kısıtlayan "parti" türü yapılanmalara karşı her zaman en büyük eleştirel mesafeyi koymuştur. Bu kitapta ele aldığım yapıt ve yazıları, onun bu tutumunun kanıtlarıdır.

Türkiye'de edebiyat alanında sosyalist örgüt ya da partilerin geçmişteki uygulama ve edimlerini ödünsüz eleştiren yazarlardan biri, belki de başlıcası, kanımca, Oya Baydar'dır. Bu yazar, özellikle "Hiçbiryer'e Dönüş" ve "Sıcak Külleri Kaldı" adlı romanlarında kendisinin de içinde yer aldığı siyasal yapılanmayı, adeta Türkiye'deki her türlü olumsuzluktan sorumlu tutan ve hiçbir duygusal ve düşünsel bağlılık duyumsamayan bir tavırla sorgulamıştır. Oya Baydar'ın özellikle ilk romanı, tam bir yenilmişlik, umut ve düş-kırıklığının yazınsallaştırılmasıdır.

Bununla birlikte, mutlak bir umut yitimi ve umarsızlığın yol açtığı bir tepkinin sonucu olarak, romanda bir siyasal partinin saltık belirleyiciliği ve her türlü bireyselliği yok edici tavrına yönelik olarak sergilenen eleştiri, yeterince öz-eleştiri içermemektedir. Dolayısıyla yazar, genel tavır olarak öz kararlarının ve eylemlerinin sorumluluğunu kendisi dışındaki siyasal örgütte diyesi, başkalarında aramaya yönelmiş izlenimi bırakmaktadır.

Bu tavır, insancıl bir toplum arayışını ve ülküsünü yeniden tasarımlama uğraşlarını güçlendirmekten çok, bireysel bir akla(n)ma veya söz konusu başarısızlıktan kendisini sorumlu tutmama anlayışını öne çıkarma olarak nitelendirilebilir. İnsanda hiçbir umut, uğruna savaşım verilecek hiçbir ülkü görmeyen bu ilk romanın "estetik" ya da "yazınsal" düzeyi de oldukça düşüktür. Bunun nedeni, Benjamin'in belirlemesiyle, "eğilim ile nitelik" bütünleşmesinin eksikliğinde aranabilir. Bununla birlikte, Oya Baydar, romanıyla estetik yeterliliğini, dolayısıyla da "kurgulama", "biçemselleştirme" ve "yazınsallaştırma" gücünü belirgin ölçüde yükseltmeyi başarmıştır.

Doğup büyüdüğüm Kayseri'de sanayi işçilerini bir araya getirip, ilk kez bir sendikada örgütlenmelerine öncülük eden ve daha sonra yaşamını yitiren ağabeyim Mehmet Kula'nın belleğimde derin yer edinen hüzünlü yaşamı, anıları ve anlatımları, bu kitabın yazımını hazırlayan temel etmenlerden biridir. Kendisini sevgiyle hep anıyorum.

Ocak 2013, Ankara

Marx ve Edebiyat İle İlişkisi Üzerine Anılar

Paul Lafargue: Karl Marx'a İlişkin Anılar

"Sanat ve Edebiyat"* adlı derleme yapıtta yer alan "Marx ve Engels'in Yaşamında Sanat ve Edebiyat-Marx'a İlişkin Anılardan" ara-başlık altında bazı ünlü kişilerin anıları yer almaktadır. Burada yer alan "Paul Lafargue: Karl Marx'a İlişkin Kişisel Anılar" bölümünde Lafargue** şunu yazmıştır: Marx için *"kitaplar, lüks nesneleri değil, tinsel araçlardı."*

---

* Karl Marx/Friedrich Engels: "Über Kunst und Literatur-Sanat ve Edebiyat Üzerine"; metin seçimi ve redaksiyon: Manfred Kliem; 1. Band, Dietz Verlag, Berlin 1967. Bu kitapta irdelediğim yapıt ve yazılardaki özgün ara-başlıkları kalın ve düz, konunun açımlamasını ve okunurluğu kolaylaştırmak için benim koyduğum ara-başlıkları kalın ve italik yazdım.

** Gençliği Küba'da geçen Paul Lafargue (1842, Santiago de Cuba-1911, Essonne/Fransa) şarap tüccarı ve kahve çiftliği sahibi bir babanın oğludur. Aile 1851'de Fransa'ya göç etmiştir. Karl Marx'ın kızı Laura ile evlenmiş ve politik eğitimin Marx'tan almıştır. Paris Komünü'nün düşmesinden sonra 1871'de eşi ve çocuklarıyla birlikte 1882'ye değin İspanya ve İngiltere sürgüne gitmiştir. 1882'de Jules Guesde ile Fransa'nın ilk Marksist partisini kurmuştur. 1889'da Paris'te Uluslararası İşçi Kongresi'nin açılışını yapmıştır. Laura ve Lafargue çifti 1911'de intihar etmiştir. Aralarında "Tembellik Hakkı" da bulunan birçok yapıtı ve yazısı vardır. Eduard Bernstein, onu Fransa'nın "tinsel bakımdan en önemli" sosyalisti olarak nitelemiştir. Kökeni nedeniyle, Marx dahil pek çok kişi tarafından küçümsendiği anlatılır.

Lafargue'ın aktarımı uyarınca, *"kitaplar benim kölelerimdir; onlar isteğim uyarınca bana hizmet etmelidir"* diyen Marx, *"formatına, cildine, kâğıdın ve baskının güzelliğine"* bakmaksızın, kitapları kötü kullanmıştır; sayfa kıyılarını *"kara kalem çizikleriyle"* doldurmuş, "satırların" altını çizmiştir. Hegel'in öğüdüne uyarak, *"bilmediği dilde dizeler ezberleyerek"* bilincini keskinleştirmiştir.

Heinrich Heine ve Goethe'yi konuşmalarında "sıkça anan" Marx, bu yazarları/şairleri ezbere bildiği gibi, *"bütün Avrupa edebiyatlarından"* şairlerini okumuştur. Akhilleus'u "her yıl Yunanca özgün metinden" okumuş, onu ve Shakespeare'i *"drama türünde insanlığın yetiştirdiği en büyük"* şair/yazar olarak değerlendirmiştir. Marx'ın bütün ailesi bu *"en büyük İngiliz drama yazarını"* ezbere bilir duruma gelmiştir. 1848'den sonra Shakespeare ve William Cobbett'e "özgü anlatımları" derlemiştir. Bunların dışında Dante ve Burns en sevdiği şairlerdir.

Marx, yoğun çalışmaları sırasında ara verdiğinde, *"iki veya üç romanı"* birlikte okumuştur. Darwin gibi, *"büyük bir roman okuyucusudur."* Balzac'a duyduğu büyük hayranlıktan ötürü, bu yazarın "La Comedie humaine" adlı yapıtı üzerine bir "eleştiri" kaleme almak istemiştir.

Dil yeteneğinden ötürü bütün Avrupa dillerinde "okuyabilen" Marx *"Almanca, Fransızca ve İngilizcede, bu dilleri bilenlerin hayranlık duyacağı ölçüde"* yazmayı başarmıştır. *"Bir yabancı dil, yaşam savaşımında bir silahtır"* sözünü sürekli yinelemiştir. Elli yaşından sonra Rusça öğrenmiş, Puşkin ve Gogol'u kendi dillerinde okumuştur.

"Karşılaştırılamaz ölçüde zengin olan bir şiirsel fanteziye" sahip olan Marx şiirler yazmıştır. Marx ve eşi, oğullarının *"bir yazar veya profesör kariyeri yapmasını düşlemiş, sosyalist ajitasyona yönelerek kendini aşağıladığını"* düşünmüştür.

Marx, *"kızlarına kendileri için bir drama yazma"* sözü vermiş, ancak bu sözünü tutamamıştır.

Wilhelm Liebknecht: "Karl Marx'ın Anısına"

Wilhelm Liebknecht* aynı kaynakta yer alan Marx'a ilişkin anılarında aktardığına göre, "*olağanüstü bir genel kültürü*" olan Marx "eski ve yeni dillerde kendini evinde" duyumsamıştır. Filolog olan Liebknecht'e Aristoteles ve Aiskhylos'dan "*zor bir bölüm okuyup, hemen işin içinden çıkamadığını gördüğünde*" bıyık altından gülmüştür.

"*Dilin özünü tanıyan, kökeni, gelişmesi ve yapısı ile uğraşan*" Marx için bir dil öğrenmek her zaman kolay olmuştur. Londra'da Rusça öğrenmiş, Kırım Savaşı sırasında (1853/54) "*Arapça ve Türkçe öğrenmeye*" niyetlenmiş, ancak gerçekleştirememiştir. Dili iyi öğrenmek isteyen her insan gibi, "*okumaya önem vermiştir.*" Buffon'un "*biçem, adamdır*" sözü, öncelikle Marx için geçerli sayılmalıdır; çünkü "*Marx'ın biçemi, Marx'tır.*" W. Liebknecht'in anlatımıyla, "*hakikatten başka kutsanacak bir şey*" tanımayan Marx, "*doğru olmadığından emin olduğu öğretileri*" bir çırpıda çürütüp bir yana atmıştır. "*İki-yüzlülüğe, saptırmaya ve poza yeteneği olmayan*" Marx, "*yazılarında ve yaşamında hep kendisi olarak*" kalmıştır. Kapital'in "biçemi", "*aynı işlediği konu gibi zor anlaşılırdır.*" Bundan ötürü, biçem, "*salt insan değil, aynı zamanda malzemedir; malzemeye uymak zorundadır.*" Kapital'in biçeminin zorluğundan yakınan "*kendi düşünme tembelliğini ve düşünme yeteneksizliğini*" ortaya koyar.

Wilhelm Liebknecht'in anlatımı uyarınca, "*On Sekizinci Brumaire"in anlaşılması zor mudur? Hedefine doğru uçan ve eti delip içine giren okun anlaşılması zor mudur? Güvenli bir el tarafından fırlatılan ve düşmanın kalbinin ortasına isabet eden kargının/mızrağın anlaşılması zor mudur?*" Brumaire'in sözleri "*oktur,*

---

* Wilhelm Liebknecht (1826-1900) Almanya Sosyal Demokrat Partisi'nin kurucularındadır. Öğretmen, gazeteci ve redaktör olarak çalışmıştır. Genç bir devrimci olarak 1848/49 devrimci savaşımlarına etken olarak katılmıştır. İngiltere'de sürgünde bulunduğu sırada Marx'ı ve Marksizm'i yakından tanımıştır. 1867'den sonra Alman İmparatorluk Meclisi'nde önde gelen sosyalist politikacı ve Otto von Bismarck'ın önemli bir karşıtı durumuna gelmiştir. Yaşamı, Avrupa ve Almanya sosyalist işçi hareketiyle iç içe geçmiştir. Muhalif siyasal tutumu nedeniyle, yaşamının altı yılını tutukevlerinde geçirmiştir.

mızraktır"; o, "damgalayan, öldüren" bir biçemdir. Eğer "*nefret, küçümseme, alevlenen özgürlük aşkı, yakan, yok eden ve yükselten sözlerde ifadesini bulmuşsa*", bu "Brumaire"dir. Bu yapıtta "Tacitus'un "*öfkeli ciddiyeti, bir Juvenal'ın ölümcül esprisiyle, bir Dante'nin kutsal öfkesiyle birleşir.*" Bu, bu bağlamda "biçem"dir. Biçem sözcüğü; köken olarak Romalıların kullandığı "*ucu sivri çelik kalemdir; yazmak için, oymak için.*" Biçem, "*kalbe güvenli saplama için kullanılan*" hançerdir.

Wilhelm Liebknecht'in deyişiyle, "*Marx'ın biçemi, Marx'tır.*" Marx "*en küçük mekâna olası en büyük içeriği zorla sokmakla suçlanmıştır*"; ancak burada tuhaf bir şey yoktur; bu Marx'tır. "*Katıksız ve doğru anlatıma olağanüstü değer veren ve Goethe, Lessing, Shakespeare, Dante ve Cervantes'i her gün okuyan*" Marx, "*dilin katıksızlığı ve doğruluğu*" konusunda en büyük titizliği göstermiştir. O, "*sıkı bir dil arılaştırmacısıydı*"; ısrarla ve uzun zaman harcayarak "doğru anlatımı" arardı. "*Gereksiz yabancı sözcüklerden nefret ederdi.*" Böyle olmasına karşın, sıkça "*yabancı sözcük kullanmasının nedeni, uzun süre yurtdışında, özellikle İngiltere'de*" yaşamasıydı. O, uzun süre yurtdışında kalmasına karşın, Almancaya "*özgün yeni sözcük oluşturumları kazandıran Alman dil ustalarından, dil yaratıcılarından*" biriydi.

Marx'ın katıldığı yürüyüşlerde "politika" değil, "*sanat ve edebiyat*" konuşulurdu. Faust, onun "en sevdiği" Almanca şiirsel yapıttı.

Eleanor Marx-Aveling: "Karl Marx"

Yine aynı yapıtta yer alan kızı Eleanor'un* anlatımı uyarınca, Marx yürüyüşlerde çocuklarına "*mil hesabına göre masal*" anla-

---

* 1884'ten itibaren Eleanor Marx Aveling adını kullanan Jenny Eleanor Marx (1855-1898 Londra) Karl Marx'ın en küçük kızı ve tanınmış bir sosyalisttir. Ailenin ekonomik durumunun uygun olmamasından ötürü on dört yaşından itibaren çalışmaya başlayan Eleanor, yaşamını babası Karl Marx'a adamıştır ve 1880'den sonra onun sekreterliğini yapmış, yapıtlarının İngilizceye çevirmiştir. 1883'te babasının ölümünden sonra İngiliz işçi hareketi içinde ve İkinci Enternasyonalin kuruluşunda öne çıkmıştır. Karl Marx'ın tüm yazılarının yayımlanmasını sağlamıştır. Edebiyat ile de yakından ilgilenen Eleanor Marx intihar ederek yaşamına son vermiştir.

tırdı. Onun anlatıları, "*bulgulama yetisi, fantezi ve mizah içeren tüketilemez bir hazineydi.*" Eleanor'un deyişiyle, "Arap", diyesi, Marx çocuklarına kitap okurdu ve bunların içeriğini tartışırdı. Okuduğu kitaplar arasında "Don Kişot", "Bin Bir Gece Masalları", Shakespeare ve Walter Scott vardı. Walter Scott'u "*Balzac ve Fielding kadar severdi.*"

"Marx'ın İtirafları"

Aynı kaynakta "Arap ve General. Marx ve Engels'e İlişkin Anılar" (Berlin/DDR, 1965) adlı kitaptan aktarılan Marx'ın şu itirafları veya ilkesel açıklamaları yer almaktadır:

"En sevdiğiniz erdem: yalınlık,
Erkekte en sevdiğiniz erdem: güç,
Kadında en sevdiğiniz erdem: zayıflık,
Temel özelliğiniz: çalışıp çabalamada ısrar/sebat,
Mutluluk anlayışınız: savaşmak/savaşım vermek,
Mutsuzluk anlayışınız: bağımlılaşma,
En kolay/çabuk affedeceğiniz kabahat/kötü alışkanlık: safdillik,
En çok nefret ettiğiniz kabahat: el etek öpme/dalkavukluk etme,
Sevmediğiniz şey: Martin Tupper,
Sevdiğiniz uğraş: kitapları karıştırmak,
Şairiniz: Goethe, Shakespeare, Eşilus, Goethe,
Düz-yazı yazarlarınız: Diderot,
Kahramanınız: Spartakus, Kepler,
Kadın Kahramanınız: Gretschen,
Çiçeğiniz: defne,
Renginiz: kırmızı,
Sevdiğiniz ad: Laura, Jenny,
Sevdiğiniz yemek: balık,
Sevdiğiniz ölçüt: insani olan hiçbir şey bana yabancı değildir,
Sevdiğiniz şiarınız: her şeyden kuşku duymak,

Marx'ın Bazı Yapıtlarında Sanat ve Edebiyat

Feuerbach Üzerine Savlar

Kant ve Hegel'in estetik felsefesi alanında özgün ve özerk yapıtları vardır. Hatta Hegel felsefesi büyük ölçüde estetik felsefesidir ve edebiyat, Hegel estetiği içinde öncelikli bir yer tutar. Dünyayı etkileme bakımından anılan bu iki büyük filozofu da geride bırakan Karl Marx'ın ayrı ve özgün bir estetik/edebiyat kuramı yoktur. Bununla birlikte, Marx'ın bazı yapıtlarında özellikle edinim ve üretim ile ilgili yapıtlarında estetik ve yazınsal değeri yüksek belirlemeleri vardır. Ben bu çalışmamda Marx'ın bu belirlemelerini bulmaya ve irdelemeye çalıştım.

"Sanat ve Edebiyat Üzerine"de yer alan "Feuerbach Üzerine Savlar"ın üçüncüsünde Marx'ın belirlemesiyle, insan, "*durumları/koşulları değiştirir.*"

Bu belirleme, yazınsal açıdan da açımlamaya elverişlidir. İnsanın bir durumu veya koşulu değiştirebilmesi için etkenleşmesi gerekir. Estetik-yazınsal üretimi de kapsayan her türlü üretim de bir oluşturma veya değiştirme etkenliğidir. Dolayısıyla "insan, durumları veya koşulları değiştirir" belirlemesi, insanın değiştirici gücünün,

bedensel-düşünsel etkenliği veya çalışmasının ürünü olan yazınsal yapıtları da içerir.

Durumları ve insan etkinliğini değiştirme veya *"öz-değişim, sadece devrimci bir edim olarak kavranılabilir ve akıl açısından anlaşılabilir."* Aynı savın devamında yer alan bu tümce uyarınca, bir değişime yol açan her etkenlik ve üretim, aynı zamanda üreteni veya etkenleşeni de değiştirir; dolayısıyla, bir öz-değişim etkenliğidir.

"Feuerbach Üzerine Tezler"in beşincisine göre, duyusallık, *"edimsel insani-duyusal bir etkinliktir."* Duyusallık veya duyusal algılama, sanatsal/yazınsal üretimin de önkoşullarından biridir.

On birinci ve sonuncu sava göre, *"filozoflar, dünyayı sadece farklı yorumladılar; önemli olan onu değiştirmektir."* Bu belirlemeye göre, sanat/edebiyat dünyayı, toplumu, insanı ve doğayı betimlemekle yetinmemeli, onu değiştirmeyi amaçlamalıdır. Felsefeyi edilgenliği aşmaya ve eylemliliğe yönelten bu söylem, Aydınlanma ile başlayan, ancak romantik akımla birlikte güç yitiren edebiyata görev yükleme yaklaşımının ürünüdür ve edebiyatın ideolojik amaçlar için araçsallaştırılmasına ortam hazırlamıştır.

Bu yaklaşım bazı değişimler geçirmekle birlikte, varlığını hep korumuştur. Örneğin, bu kitapta yer alan Walter Benjamin "Üretici Olarak Yazar" adlı irdelemesinde sanatın/edebiyatın eğilim taşıması gerektiğini savunmuştur. Bununla birlikte, bir başına eğilimin sanat yapıtını oluşturmaya yetmediğini, nitelik ile eğilimin birleştirilmesi gerektiğini de savunmuştur. Theodor Adorno ise, sanatta "angajman" olamayacağını gerekçeleriyle anlatmaya çalışarak, "angaje sanat" anlayışının yol açtığı olası olumsuzlukları vurgulamıştır.

Üretim Tarzı, Sosyal, Politik ve Tinsel Yaşamı Belirler

Marx /Engels'in yapıtları ve yazılarından bölümler içeren "Sanat ve Edebiyat Üzerine" adlı derlemede yer alan Marx'ın "Politik-Ekonominin Eleştirisi-Önsöz"den alınan "Tarihsel Materyalizmin Temel Tezlerinin Klasik Anlatımı" ara-başlığı altında

belirtildiğine göre, insanlar, "*yaşamlarının toplumsal üretiminde belirli, gerekli ve istençlerinden bağımsız ilişkilere girer.*" Üretim ilişkileri olarak adlandırılan bu ilişkiler, insanların "*özdeksel üretim güçlerinin belli bir gelişim aşamasına denk düşer.*" Bu üretim ilişkilerinin toplamı, "*toplumun ekonomik yapısını oluşturur.*" Bu ekonomik yapı üzerinde "*belli bilinç biçimlerinin denk düştüğü hukuksal, politik üst yapı yükselir.*" Özdeksel yaşamın "*üretim tarzı, sosyal, politik ve tinsel yaşam sürecini*" koşullar/belirler. İnsanların "*oluşunu belirleyen bilinçleri değil, tersine bilinçlerini belirleyen oluşlarıdır.*"

Bu söylemin yaşam koşullarının bilinç oluşturucu işlevi veya bilinç gelişimi üzerindeki etkisini mutlaklaştırdığı düşünülebilir; ancak çevreye bakıldığında, tekil ve seyrek rastlanılan birtakım istisnalar dışında, sosyal gerçekliklerin bireysel öz-bilinçleri biçimlendirdiği hemen görülebilir.

Marx'a göre, ekonomik temelin değişimiyle birlikte "bütün üst-yapı" da dönüşmeye başlar. "*Ekonomik üretim koşullarındaki bu değişimler*" ile "*insanların bu çatışkının bilincine vardıkları ve savaşımını verdikleri hukuksal, politik, dinsel, sanatsal veya felsefi, kısacası ideolojik biçimleri*" ayırmak gerekir.

Görüleceği gibi, Marx için sanat/edebiyat alt yapıyı oluşturan üretim tarzı ve ilişkilerince belirlenen bir üst-yapı ürünüdür. Dolayısıyla, alt-yapıda gerçekleşen her türlü değişim, dolaysız olarak sanata/edebiyata da yansır. Alt-yapı, sanatın/edebiyatın içeriğini ve biçimini, yazınsal türlerin ortaya çıkması ve kalıcılaşmasını veya yok olup gitmesini de belirler.

Marx'ın açımlaması uyarınca, bir toplum formasyonu/biçimlenimi, onu yıkacak "*bütün üretim güçleri gelişmeden önce*" yıkılmaz. Aynı şekilde üretim güçlerinin "*yeni daha yüksek üretim ilişkileri, eski toplumun bağrında iyice oluşmadan önce*" eskilerin yerini almaz. Bu yüzden, "*insanlık kendine çözebileceği görevleri yükler*"; çünkü yakından bakıldığında söz konusu görevlerin "*çözümlerinin özdeksel koşullarının daha önce var olduğu veya oluşmakta olduğu yerlerde*" ortaya çıktığı görülür. Burjuva "*üretim ilişkileri, toplumsal üretim sürecinin son antagonist biçimidir.*"

Bu antagonizm, bireysel değil, toplumsaldır; burjuva toplumunun bağrında gelişen üretim güçleri, *"bu antagonizmin çözümünün özdeksel koşullarını da yaratır."*

Bu belirlemelerde ortaya koyulan toplumsal-bireysel değişimin önkoşulları, eski-yeni diyalektiği ve antagonist çelişkilerin çözümünün kaynağı olarak üretim güçlerinin tarihsel gelişimini görme, her bakımdan doğrulanan bir tarih anlayışını ve geleceğe ilişkin tutarlı öngörüyü yansıtmaktadır. Bu diyalektik tarih anlayışı ve gelecek öngörüsü, edebiyat üretiminin ve yazın-kuramsal çerçeveyi de biçimlemektedir. Buna göre, örneğin, bir yazınsal tür, yenisi iyice yetkinleşmeden yok olup gitmez; yazınsal içerik ve biçim, bireysel-toplumsal durumlarca belirlenir ve yeni bireysel nitelikler ve sosyal koşullar, yeni içerikler ve biçimler yaratır.

"Ücretli Emek ve Sermaye": Üretim, Etkileşimdir

Aynı kaynakta "Toplum-Belli Bir Tarihsel Gelişim Aşamasındaki Üretim İlişkilerinin Toplamı" ara-başlığı altındaki şu belirlemeler edebiyata da uyarlanabilir: *"Üretimde insanlar salt doğayı etkilemezler; birbirini de etkilerler. Belli bir tarzda etkileşmek suretiyle ve karşılıklı olarak etkinliklerini değiş-tokuş etmek suretiyle üretirler. Üretmek için belli bağlantılara ve ilişkilere girerler."* Bireylerin üretimde bulunduğu toplumsal ilişkiler, bir başka deyişle, *"toplumsal üretim ilişkileri, özdeksel üretim araçlarının, üretim güçlerinin köklü değişimi ve gelişimiyle birlikte değişir, dönüşürler."*

Bu saptamalar uyarınca, her yazınsal ürün, daha önceki yazınsal birikim üzerine kurulur ve hem yazınsal etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkar, hem de yazınsal etkileşimi özendirir. Yazınsal öznenin geçirdiği her deneyim, yazınsal yapıtı tinsel bakımdan derinleştirir ve çoğullaştırır.

Marx'ın açımlamasına göre, üretim ilişkilerinin toplamı, "toplumsal ilişkileri", diyesi, toplum denilen şeyi oluşturur. Dolayısıyla, toplum, insanların *"karşılıklı eylemlerinin ürünüdür."* Her toplum formasyonunda *"iletişimin ve tüketimin belli biçimi"* ba-

şattır. İnsanın her türlü üretim gücü, *"edinilmiş güçtür; daha önceki etkenliklerin ürünüdür."* Dolayısıyla, üretim güçleri, *"insanların harcadıkları enerjinin sonucudur."* Öte yandan, söz konusu enerji insanların kendilerini içinde buldukları *"durumlar, daha önce edinilmiş üretim güçleri ve kendilerinden önce var olan, kendilerinin yaratmadığı, daha önceki kuşakların ürünü olan toplum formasyonu"* tarafından sınırlanır.

Üretim ilişkilerinin toplamı, toplumu oluşturduğuna göre, yazınsal ürünlerin ve etkileşimlerin toplamı da doğal olarak edebiyatı oluşturur. Bu belirlemeler uyarınca, bir yazınsal türün, örneğin, destanın çok önceleri oluştuğu ve artık kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin geçerli olduğu toplumsal yapılarda üretilemeyeceği söylenebilir. Aynı şekilde düz-yazı edebiyatın destan türünün sağladığı yazınsal birikim üzerinde yükseldiği ve yetkinleştiği de saptanabilir. Yazınsal anlatım tarzları, diyesi tikel biçemler de üretim tarzının değişimine koşut olarak değişir. Her dönemin özgün biçemleri olmasının nedeni budur.

Marx'ın deyişiyle, her kuşağın önünde bulduğu *"daha önceki kuşaklar tarafından edinilmiş olan üretim güçleri"*, yeni/genç kuşaklara *"yeni üretim için hammadde"* olarak hizmet eder. Bu sayede insanların "tarihinde bir bağlantı" oluşur; "insanlığın tarihi" oluşur. İnsanların "üretim güçleri" ve bunun sonucu olarak da onların "tarihsel bağlantıları" arttığı ölçüde bu tarih, daha fazla insanlığın tarihi durumuna gelir. İnsanların sosyal tarihleri *"her zaman onların bireysel gelişimlerinin tarihidir."* İnsanların *"özdeksel ilişkileri, onların bütün ilişkilerinin temelidir."* Bu özdeksel ilişkileri, onların *"özdeksel ve bireysel etkenliklerinin gerçekleştiği gerekli biçimlerden başka bir şey değildir."*

Bu çözümleme uyarınca, içinde bulunulan dönemin edebiyatı, daha önceki dönemlerin yazınsal birikimini, yazınsal üretimler için malzeme olarak kullanır. Böylece, edebiyat tarihinde "bağlantı" oluşur. Bu bağlantılar ne denli çoğalır ve ne denli uluslararası nitelik kazanırsa, edebiyat tarihi o denli tüm insanlığın edebiyat tarihi durumuna gelir. Edebiyat tarihi, tekil yazınsal yapıtların tarihidir.

İnsan, Çok-Yönlü Özünü, Çok-Yönlü Edinir

Marx, "Sanat ve Edebiyat Üzerine"de yer alan "Ekonomi Politiğin Eleştirisine Giriş"ten (1857) ve "İnsan, Çok-Yönlü Tözünü, Çok-Yönlü Edinir" ara-başlığını taşıyan bölümde şu görüşleri öne çıkarmıştır: Üretim, "*salt gereksinmeye bir malzeme sunmaz; malzemeye de bir gereksinme sunar.*" Tüketim, "*doğal hamlığının ve dolaysızlığının dışına çıktığında*", nesne sayesinde "bir güdü" olarak dolayımlanır veya aktarılır. Tüketimin nesneye duyduğu gereksinme, "*nesnenin algılanımıyla yaratılmış olur.*" Diğer her ürün gibi, "*sanat nesnesi, sanata duyarlı ve güzelin hazzına varma yeteneğine sahip bir izleyici/okuyucu topluluğu*" yaratır. Bundan ötürü, "*üretim, özne için salt bir nesne üretmekle kalmaz; nesne için bir özne de üretir.*"

Bu yüzden, üretim;

1. "*Tüketime malzeme sağlamak,*

2. *Tüketimin tarzını belirlemek,*

3. *Nesne olarak belirlediği ürünleri, tüketicide gereksinme olarak uyandırmak suretiyle*"

Tüketimi üretir. Daha başka bir anlatımla, üretim, "tüketimin nesnesini", "tüketimin tarzını" ve "tüketim güdüsü/itkisini" üretir. Aynı şekilde tüketim de, üreticiyi, "*amacın belirlediği gereksinme olarak üreticinin yetisini*" arzulanır kılmak suretiyle, üretir.

Bu saptamalar edebiyata şöyle uyarlanabilir: Her üretim gibi, yazınsal üretim de estetik duyumsamanın sonucudur ve estetik gereksinmeyi gidermeye yönelik bir nesnedir. Somut bir nesne olan yazınsal ürün, edebiyatın malzemesi olan dili biçimlendirdiği gibi, dilde de yeni gereksinmeler uyandırır. Sosyal-ekonomik üretim tarzı ve ilişkisi, edebiyat üretiminin tarzını belirler; ancak genel anlamda üretim tarzı, estetik üretim tarzını tümüyle belirleyemez. Böyle olsaydı, yaratıcı özne, diyesi, sanatçı/yazıncı özgün yaratımlar gerçekleştiremezdi ve tikel veya özgün sanat yapıtından söz edilemezdi. Bazen çağının kendisine sunduğu yazınsal birikim ve üretim tarzlarını da aşan, ancak çoğunlukla onların sınırları içinde kalan yazınsal öznenin üretimi, okuyucuya malzeme sağlar;

okuyucunun alılmama tarzını biçimler ve onlarda yeni yazınsal gereksinmeler uyandırır. Böylece, hem edebiyat birikimi, hem de o birikimi alımlayan okuyucu tinsel bakımdan çoğullaşır. Marx'ın deyişiyle, çok-yönlü tözünü, çok-yönlü edinir ve etkinleştirir.

Özdeksel Üretim, Sanatsal Üretimi Tümüyle Belirleyemez

Aynı kaynağın "Kültürün ve Sanatın Gelişiminin Toplumsal Koşulları" bölümünde yine "Politik Ekonominin Eleştirisine Giriş"te Marx'ın belirlemesiyle, özdeksel üretimin gelişiminin, "*sanatsal üretimin gelişimiyle eşitsiz ilişkisi*", özellikle de "*modern sanat vb. ilerleme kavramı alışılmış soyutlama içinde kavranmamalıdır.*"

Bu belirleme, sanatsal üretimi tümüyle özdeksel üretime bağımlılaştırmaması bakımından önem taşımaktadır. Marx, böylece estetik veya sanatsal üretimin kendine bir özerklik/bağımsızlık alanı yarattığını kabul etmiştir.

Marx'ın açımlaması uyarınca, sanatın belli "*gelişme dönemleri, asla toplumun genel gelişimiyle, dolayısıyla da özdeksel temelin gelişimiyle, adeta örgütlenişinin kemik yapısının gelişimiyle bulunduğu ilişki içinde bulunmadığı*" bilinen bir şeydir. Örneğin, Yunanlar "*modern sanat, hatta Shakespeare*" ile karşılaştırıldığında, bu durum açıkça görülür. Sanatın bazı biçimlerinin, örneğin, destanın, bazı sanatsal biçimleri, "*sanat üretimi böyle bir şey olarak ortaya çıkar çıkmaz, dünya ölçeğinde çağ açıcı, klasik biçimleri içinde asla üretemeyeceği*" kabul edilir. Bir başka anlatımla, sanat alanında bile "*sanat üretiminin bazı önemli biçimlemeleri, sadece sanat gelişiminin gelişmemiş aşamasında olanaklıdır.*" Eğer bu, sanatın alanı içinde "*çeşitli sanat türlerinin ilişkisinde*" dahi söz konusuysa, "*sanatın bütün alanının, toplumun genel gelişimiyle ilişkisi içinde*" söz konusu olması olağandır. Zorluk, Marx'ın deyişiyle, "*bu çelişkilerin genel kavranışındadır.*" Bu çelişkiler, "*özgüleştirildikleri anda açıklanmış demektir.*"

Marx yukarıdaki sözleriyle, özdeksel üretim ile sanatsal yaratım arasındaki gerilim ilişkisine ve olası çatışkıları ve bunların kaynaklarına işaret etmiştir. Genel toplumsal gelişim ile sanatsal yet-

kinleşme arasındaki ilişkiyi açıklamak için, roman iyi bir örnektir. Bu düz-yazı ürünün kökleri ve belirtileri çok gerilere uzanmasına karşın, modern roman ancak sanayi toplumunun ortaya çıkması ve bireyin tikelleşmesinin bir sonucu olarak kalıcılaşmıştır. Genel toplumsal gelişme ile yazınsal gelişme arasındaki eşitsizlik ilişkisi bir çelişki gibi görülebilir; ancak bu eşitsiz ilişkinin kuramsal olarak açıklanması, bir başka deyişle, söz konusu çelişkilerin özgüleştirilmesi, yazın-kuramsal kavrayışı geliştirir ve böylece zorlukları ortadan kaldırır.

Marx'ın çözümlemesi uyarınca, "*Yunan sanatı ve Shakespeare'in şimdi ile ilişkisi*" ele alındığında şu söylenebilir: Yunan mitolojisi, "*Yunan sanatının sadece deposu değil, aynı zamanda onun zeminidir.*" Yunan fantezisinin ve mitolojisinin temelinde yatan doğaya ve toplumsal ilişkilere ilişkin görü, "*kendi başına çalışan makineler, demiryolları, lokomotifler ve elektrikli telgraflar ile olanaklı mıdır?*" Bütün mitolojiler, "*imgelemde doğa güçlerini aşar, egemenliği altına alır ve biçimlendirir.*"

Yunan mitolojisine ilişkin bu saptamalar uyarınca, genel toplumsal gelişim düzeyi ve üretim tarzı, her türlü duyusal-tinsel etkinliği ve ürünü belirlemektedir. Ulusal edebiyatlara özgünlük kazandıran başlıca etmen de budur. Antik Yunan sanatı/edebiyatı, hem Helen kültür birikiminin içinde geliştiği tarihsel, coğrafi ve sosyal koşulların bir ürünü olan Yunan mitolojisinden beslenmiş, hem de onu beslemiş ve boyutlandırmıştır. Güncel anlatımla, ulusal edebiyatlar, kendilerini yaratan toplumların tarih ve coğrafya tarafından biçimlenen özgün yaşam koşullarınca biçimlenmektedir. Bir ulusal edebiyatı, uluslar-arasılaştıran etmen, diğer ulusal edebiyatlarla etkileşimidir; bu etkileşimin derinliği ve genişliğidir.

Marx'ın belirlemesiyle, imgelem sayesinde doğa üzerindeki "gerçek egemenlik" yok olur. Yunan sanatı, "*Yunan mitolojisini gerektirir*"; bir başka anlatımla, Yunan sanatı, "*doğayı ve toplumsal biçimleri, bilinçsiz ve sanatsal bir tarzda halk fanteziyle işler.*" Bu, Yunan sanatının "malzemesidir." Rastgele her mitoloji, bir başka deyişle, "*doğanın rastgele her bilinçsiz sanatsal işlenişi*", Yu-

nan sanatının malzemesi değildir. Örneğin, Mısır mitolojisi, Yunan sanatının *"zemini veya ana kucağı"* olamamıştır.

Böyle olmasına karşın, Mısır mitolojisi, *"yine de bir mitolojidir."* Bu nedenle, *"doğaya ilişkin her türlü mitolojik ilişkiyi dışlayan"* bir toplum gelişimi, doğaya ilişkin her şeyi "mitolojileştiren" ilişki, sanatçıdan *"mitolojiden bağımsız bir fantezi"* talep etmez.

Marx'ın yaklaşımı uyarınca, konuya bir başka yönden de bakılabilir: Örneğin, *"Barut ve kurşun ile Akhilleus olanaklı mıdır?"* Veya *"basılı basın ile hatta basım makinesiyle 'İliade' olabilir mi?"* Her türlü "söz, şarkı ve esin perisi", basım tekniğiyle birlikte son bulmuştur. Dolayısıyla, *"epik şiirin gerekli koşulları da"* bununla birlikte yok olmuştur.

Öte yandan, zorluk, *"Yunan sanatı ve destanının belli toplumsal gelişim biçimlerine bağlı oluşunda"* değildir. Zorluk, Yunan sanatının *"bize hâlâ sanat hazzı vermesini ve bazı açılardan ölçün ve ulaşılamaz örnek olmasını"* anlamaktadır. "Yetişkin bir adam" yeniden çocuk olamaz; olmaya kalkarsa "çocuklaşır." Böyle olmakla birlikte, "çocuğun saflığı" onun hoşuna gider ve o *"daha yüksek bir aşamada kendi gerçekliğini yeniden üretmeye"* uğraşır.

Sanatçının Toplumsal Konumu ve Yanlılık/Yan Tutma

"Sanat ve Edebiyat Üzerine"nin yukarıdaki başlığı taşıyan bölümünde yer alan "On Sekizinci Brumaire" (1852-53) adlı yapıtından alınan metinde Marx, sosyal demokrasiyi irdelemiştir. Marx'a göre, sosyal demokrasi, *"sermaye ile emek arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırmak yerine, bu uzlaşmaz uçlar arasındaki karşıtlığı zayıflatmayı ve uyumlulaştırmayı"* amaçlamaktadır. Sosyal demokrasinin amacı ve her türlü etkinliğinin başlıca içeriği, *"küçük burjuvazinin sınırları içinde toplumun demokratik yoldan değişimidir."* Sosyal demokrasiyi, küçük burjuvalaştıran etmen, küçük burjuvaların *"kendi yaşamlarında aşamadıkları sınırlar"* ile sınırlı olması ve edimsel olarak *"özdeksel çıkarları ve toplumsal durumları nereye sürüklüyorsa"*, kuramsal olarak da *"aynı görevlere ve çözümlere"* sürüklenmeleridir. Bu, *"bir sınıfın politik ve yazınsal temsilcilerinin, temsil ettikleri sınıf ile olan ilişkisidir."*

Aynı bölümde yer alan "Basım Özgürlüğü ve Yayım Üzerine Tartışmalar" (1842) yazısında Marx şu görüşleri geliştirmiştir: "*Yazar, çalışmalarını asla 'araç' (vurgu, Marx'ındır) olarak görmez.*" Yazınsal çalışmalar, "*öz-amaçtır.*" Bir başka deyişle, başlı başına amaçtır. Yazar, "kendi varlığını", yapıtlarının "varlığına (vurgu, Marx'ındır) feda eder."

Yazın-kuramı bakımından olağanüstü bir açılım olan bu belirlemeler, Marx'ın yazınsal üretimi, özdeksel üretim içinde değerlendirdiği yukarıdaki belirlemelerine göre, yazınsal üretimin öz-yapısını ve yazınsal özne ile onun ürünü arasındaki diyalektik ilişkiyi belirginleştirmesi bakımından önem taşımaktadır. Birçok öznenin/üreticinin ortak emeğiyle gerçekleştirilen özdeksel üretim, yaşamın sürdürülmesi amacına hizmet eder ve bu amaç için araçtır. Yazınsal üretimi gerçekleştiren tikel özne, diyesi, yazar ürünü olan yazınsal yapıtı araç olarak görmez; onu araçsallaştırmaz. Yazınsal yaratım etkinliği ve bu etkinliğin sonucu olan yazınsal yapıt, öz-amaçtır; kendisi dışında bir amaç taşımaz ve başka bir amaca hizmet etmez. Yazınsal ürünün varlık nedeni de amacı da kendisidir.

Marx'ın açımlamasına göre, "*basının ilk özgürlüğü, onun bir zanaat olmamasında yatar.*" Basın özgürlüğünü "*özdeksel bir araca indirgeyen*" yazar, "*içsel özgürsüzlüğün bir cezası olarak dışsal bir özgürsüzlüğü*", diyesi, "*sansürü*" veya daha fazlasını hak eder; onun "varlığı cezadır."

Alman geriye dönüp tarihine bakarsa eğer, "*yavaş politik gelişmesinin temel nedenini*", "*yetkili yazarlarda*" Lessing öncesi edebiyatın "sefaletini" görür. On yedinci ve on sekizinci yüzyılda "*aydınlar, doktoralılar ve karaktersiz üniversite yazarları..., halk ile tinin, yaşam ile bilimin, özgürlük ile insanların arasına girmiştir.*" Alman edebiyatı "yetkisiz/yeteneksiz" yazarlarca yapılmıştır. Gottsched, yeteneksiz yazarları, Lessing yeteneklileri simgeler.

Marx'ın deyişiyle, Almanlar, "*sadece çoğulda geçerli olmak isteyen özgürlüğü*" sevmemektedir. İngiltere, "*tarihsel yaşam büyüklüğü içinde özgürlüklerin sınırlı ufkunun, özgürlük için ne denli tehlikeli olduğunun kanıtıdır.*" Marx'ın aktarımı uyarınca, Voltaire "*ayrıcalıklar, boyun eğmeyi/bağımlılaşmayı gerektirir.*

Özgürlükler, genel köleliğin istisnalarıdır" demiştir ve çok doğru söylemiştir.

Marx, "kişi kutsaması"nın her türlüsünden tiksindiğini her fırsatta dile getirmiştir (örneğin, Wilhelm Blos'a mektup, 10 Kasım 1877).

Gerçekçilik ve Sanatta Eğilim

"Sanat ve Edebiyat Üzerine"nin "Sanat Yaratımının Sorunları" adlı metnin yazarı Friedrich Engels, Viyana'daki Minna Kautsky'ye yazdığı (26 Kasım 1885) tarihli mektupta sanatta eğilimi konulaştırmıştır. Bu kitapta Marx'ın konuya ilişkin görüşlerini irdelediğim için, Engels'in yazılarına yer vermedim; ancak bu mektuptaki görüşleri, Walter Benjamin ve Theodor Adorno'nun sanatta eğilim veya angajman hakkındaki savlarının tarihsel kaynağına ışık tuttuğu için irdelemeyi gerekli gördüm.

Engels'in öne-sürümü uyarınca, Berlin'den daha çok Viyana *"edebiyatçı, memur ve oyuncu romanları için bir zemin"* oluşturmaktadır. Kahramanların *"keskin hatlarla bireyleştirimi"*, belirli bir "tekil insan", Hegel'in deyişiyle, kesin hatlarıyla ayrılan "bu" olarak biçimlendirilmesi gereklidir. "Yazınsal adalet" ile bağdaştırılabilir konu ve anlatım önemlidir; ancak yazarın/şairin *"kendi kahramanı için övgüler dizmesi berbat bir şeydir."*

Minna Kautsky, Engels'e göre, "Arnold" adlı romanında *"açıkça yan tutma ve bütün dünya önünde kendi kanaatini ortaya koyma"* gereksinmesi duymuştur. Bu, romanın dışa-vurduğu bir "noksanlıktır" ve yazar bunu yinelememelidir. Asla "eğilim edebiyatının karşıtı" olmadığını belirten Engels'in belirlemesiyle, *"tragedyanın babası Aiskhylos ve komedinin babası Aristophanes de güçlü eğilim edebiyatçısı olmuştur; Cervantes ve Dante de onlardan geri kalmamıştır."* Schiller'in "Kabale ve Aşk" adlı yapıtı, *"ilk Alman politik eğilim dramasıdır."* Mükemmel romanlar üreten Rus ve Norveç yazarlar da *"eğilim edebiyatı"* yapmaktadır.

Bütün bunlara karşın, *"eğilim, özellikle açığa vurulmamalı, durumdan ve konudan doğmalıdır."* Yazar, betimlediği geçmişteki

veya gelecekteki *"toplumsal çatışkıların çözümünü"* hazır reçete gibi okuyucunun eline vermemelidir. Ayrıca, Minna Kautsky'nin "Arnold" adlı romanı *"ağırlıklı olarak burjuva çevrelerden"* okurlara seslenmektedir. Bu yazınsal yapıt böyle bile durumda bile *"sosyalist eğilim romanı, gerçek ilişkilerin/koşulların sadık betimlenimiyle başat, alışılmış yanılsamaları parçaladığı, burjuva dünyasının iyimserliğini sarstığı, var-olanın ebedi geçerliliği hakkındaki kuşkuyu kaçınılmaz kıldığı takdirde, dolaysız olarak bir çözüm sunmaksızın, hatta durumlara göre bizzat yan tutmaksızın"*, işlevini karşılamış demektir.

Engels, kendi deyişiyle, bir yazarın *"kendi sosyalist görüşlerini yüceltmek"* için, eğilim edebiyatı veya eğilim romanı üretmesini olumlamadığını diğer mektup ve yazılarında da dile getirmiştir. Engels'in İngiliz yazar Margaret Harkness'e yazdığı mektuptaki (Nisan 1888) anlatımıyla, *"yazarın görüşleri ne denli saklı veya örtük kalırsa, yapıt için o denli iyi olur"*; gerçekçilik, yazarın görüşlerine karşın, "başarılı" olabilir. Balzac böyle bir yazardır. Ayrıca, Balzac *"politik bakımdan bir meşruiyetçidir; büyük yapıtı, iyi toplumun kaçınılmaz çöküşü üzerine sürekli bir ağıttır; onun bütün sempatisi, yıkılıp gitmeye yazgılı olan (aristokrat) sınıf içindir."* Fakat bütün bunlara karşın, yergisi, *"derinden sempati duyduğu soylu kadınları ve erkekleri devindirdiğinden asla daha keskin değildir; ironisi daha acı değildir."*

Balzac'ın her zaman açık bir "hayranlık" ile söz ettiği *"biricik insanlar, onun keskin politik karşıtlarıdır; Clotitre Saint Merry'nin cumhuriyetçi kahramanlarıdır; bu dönemde (1830-1836) gerçekten halk kitlelerinin temsilcisi olan adamlardır."* Engels'in değerlendirmesiyle, Balzac'ın *"kendi sınıf sempatisine ve önyargılarına karşı davranarak, çok sevdiği soyluların çöküşünün kaçınılmazlığını görmüş olması ve onları daha iyi bir yazgıyı hak etmeyen insanlar olarak betimlemiş olması, geleceğin gerçek insanlarını o zaman bulunabilecekleri yerde görmüş olması"*, gerçekçiliğin "zaferi" ve yaşlı Balzac'ın *"muhteşem özelliklerinden biridir."*

Engels'in Balzac hakkındaki değerlendirmesi, bu yazarın yapıtlarının niçin dünya klasik edebiyatı içinde yer alıp kalıcılaştığını

da açıklamaktadır. Balzac, politik bakımdan aristokrasiyi temsil etmesine karşın, yazınsal üretiminde dönemini doldurmuş olanı, gelmekte olanı ve geleceği temsil edecek olanı betimlemeyi başarmak suretiyle, kendi politik sınırlılığını aşmasını bilmiştir.

Yazınsal Karakterlerde Karakteristik Olanın Belirgin Olması Gerekir

Marx, Berlin'deki Ferdinand Lassalle'a yazdığı 19 Nisan 1859 tarihli mektupta Lassalle'ın "Franz Sickengen" adlı yapıtının "kompozisyonunu ve konu akışını" övgüyle karşıladığını belirtmiştir. Bu yapıtın kendisini heyecanlandırdığını dile getiren Marx'a göre, yapıt biraz daha şiirsel olabilirdi. Lassalle, "*1848/49'da devrimci partinin çöküşüyle sonuçlanan trajik çatışmayı*", modern tragedyanın "odak noktası" durumuna getirmekle doğru bir iş yapmıştır. Bununla birlikte, işlenen konu ile "*bu çatışmanın betimlemesinin*" uygun olup olmadığı sorgulanmalıdır. Lassalle'ın bu yapıtı, çöken şövalyeliğin son temsilcilerinden biri olan 15. yüzyılda yaşamış Franz Sickingen çökmüştür; çünkü "*bir şövalye olarak ve batmakta olan bir sınıfın temsilcisi olarak*" mevcut düzene, daha doğrusu mevcut düzenin "yeni biçimine" karşı başkaldırmıştır.

Marx'ın değerlendirmesiyle, Goethe, Berlichingenli Götz kişiliğinde veya figüründe "*şövalyeliğin imparator ve prenslere karşı trajik karşıtlığı, denk biçimi içinde*" yazınsallaştırmıştır. Bu nedenle, Goethe "*haklı olarak onu kahramanı yapmıştır.*" Franz Sickingen prenslere karşı savaştığı sürece "*tarihsel bakımdan haklı da olsa, gerçekte sadece bir Don Kişot*" olarak kalmıştır. Dolayısıyla, çatışma ve tarihsel koşullar uyuşmamıştır. Örneğin, 1830'ların Polonya'sının "*eğitilmiş soylu sınıfı bir yandan kendisini modern fikirlerin organı durumuna getirmiş, öbür yandan da gerçekte gerici sınıf çıkarlarını temsil etmiştir.*" Devrimin soylu temsilcileri, daha sonra "*senin yapıtında yaptıkları gibi, bütün çıkarları özümseyememiş, tersine köylülerin ve kentlerdeki devrimci unsurların temsilcileri, çok önemli ve etken bir arka alan oluşturmak zorunda kalmıştır.*"

Marx'a göre, Ferdinand Lassalle *"dinsel özgürlük ve burjuva birliği yerine, daha yüksek düzeyde modern fikirleri en naif biçimi içinde konuşturabilirdi."* Schiller gibi *"bireyleri zamanın ruhunun borazanlarına dönüştürmek"* yerine, Shakespeare gibi "yapması gerekirdi."

Marx ayrıca Lassalle'ın anılan yapıtındaki *"karakterlerde karakteristik olanın eksikliğini"* yapıtın önemli bir zayıf yönü olarak belirlemiştir. Karakterler, yalnızca *"coşkunun temsilcisine"* indirgenmemelidir. Kahramanlar başkalarına öğütledikleri şeyin tersini yapmamalıdır. Yazınsal figürler veya bireyler *"abartılmış öz-düşünüm"* etkinliğine sokulmamalıdır.

Konuya ilişkin metinlerde "Sickingen Tartışması" diye bilinen bu konuda Engels, Ferdinand Lassalle'a Marx'tan çok daha uzun mektuplar yazmış, yazınsal bakımdan daha derinlikli çözümlemeler yapmıştır.

Dil, Biçem ve Çeviri

"Sanat ve Edebiyat Üzerine"nin aynı başlığı taşıyan bölümünde Marx'ın çeşitli yapıtlarında yer alan dil ve biçem kavramları ile ilgili belirlemeleri bulunmaktadır. Marx'ın "Ekonomi Politiğin Eleştirisinin Ana Çizgileri" (1857-1858) dil ve düşünce arasındaki bağa ilişkin belirlemesi uyarınca, *"ideler, dilde özgünlükleri ortadan kalkacak şekilde dönüştürülmez"* ve *"malların ederlerinin yanlarında durduğu gibi, ideler/fikirler toplumsal öz-yapılarını yanında taşımaz."* İdeler, *"dilde ayrı olarak var olmazlar. Dolaşmak ve değiş-tokuş edilmek üzere, ana dillerinden başka dillere çevrilmek zorunda kalan"* ideler daha fazla "analoji" sunarlar. Fakat bu analoji, dilde değil, idelerin "yabancılığı"nda ortaya çıkar.

Bu kitap içinde ayrıntılı ele aldığım "Alman İdeolojisi"nde Marx, dil ile bilinç arasındaki dolaysız ilişkiyi şöyle belirlemiştir: *"Dil, bilinç kadar eskidir; dil edimsel, başkası için var-olan, dolayısıyla benim için de var-olan gerçek bilinçtir ve dil, bilinç gibi, başka insanlarla iletişim gereksinmesinden doğar. Benim çevrem ile ilişkim, benim bilincimdir. Nerde bir ilişki varsa, o ilişki benim*

için de vardır. Hayvan, hiçbir şeyle ilişki kurmaz. Hayvan için başkalarıyla ilişkisi, ilişki olarak var olmaz. Dolayısıyla, bilinç daha baştan itibaren toplumsal bir üründür ve insanlar var-olduğu sürece öyle kalır."

Marx "Yeni Prusya Sansür Genelgesi Üzerine Açıklamalar" (Şubat 1842) adlı yazısında hakikat sorununa değinmiştir. Bu filozofun açımlaması uyarınca, *"hakikat, ışık kadar mütevazıdır; hakikat kime karşı olmalıdır, kendine karşı mı? Hakikat, kendine karşı ve hakikatsizliğe karşı denek taşıdır."* Öte yandan, hakikat *"geneldir; bana ait değildir; herkesindir. Ben hakikate, hakikat de bana sahip değildir. Benim mülküm, biçimdir; biçim, benim tinsel bireyliğimdir."* Kişi, "biçemde", bir başka deyişle, biçemiyle tanınır. Biçem, *"tinin görünen yüzüdür."*

Marx'ın dil ve biçem üzerine yaptığı bu belirlemeler, taşıdıkları felsefi öz nedeniyle kalıcılaşmıştır. Dil-bilinç arasındaki diyalektik ilişki burada çok açık biçimde ortaya koyulmuştur. Dilsel zenginlik veya dilsel anlatım yetkinliği, hem gelişmiş bir bilincin göstergesidir, hem de bilinci geliştiren bir etmendir. Dilin başka insanlarla iletişim gereksinmesinden doğduğu ve bu iletişim sayesinde gelişebileceği, son derece yerinde bir saptamadır. Bu saptama, dilin ve dolayımladığı bilincin toplumsallığını, etkileşimselliğini ve dolayısıyla değişebilirliğini de anlatmaktadır.

"Biçim, benim mülkümdür", "biçim, benim tinsel bireyliğimdir", "biçem, tinin görünen yüzüdür" belirlemelerine gelince: Biçim, dilsel malzeme üzerinde çalışarak yaratılan, anlatılmak istenilen içeriğin dışa-vurumunu sağlayan öznel bir üründür. Biçim, içeriği dolayımladığı gibi, öznenin tinsel yetkinliğini, dilsel özgünlüğünü ve dil beğenisini de ortaya koyar. Biçimi de kapsayan biçem, yazınsal öznenin dilsel malzemeyi yoğurarak, onu özgünleştirme, tikelleştirme ve estetikleştirme çalışmasının sonucudur.

Anlatım biçiminin, diyesi, biçemin ve tinsel özgürlüğün sansür yoluyla denetim altına alınmasına kesin bir tavırla karşı çıkan Marx'ın açımlamasıyla, tinin *"özsel/tözsel biçimi, neşedir, ışıktır."* Sansür, *"gölgeyi/karanlığı, tinin biricik dışa-vurumu"* durumuna getirmeyi amaçlamaktadır. Sansürcülere göre, tin *"siyah giysiler-*

le ortada dolaşmalıdır"; ancak *"çiçekler arasında siyah (çiçek) yoktur."* Tinin özü/tözü, *"her zaman hakikatin kendisidir."* Tinin *"genel mütevazılığı, akıldır; evrensel özgürlük(çü)lüktür."* Buna "ciddilik" de eklenmelidir. Tinin *"en ciddi alçakgönüllülüğü, alçak-gönülsüzlüğe karşı, alçakgönüllü olmaktır."*

Marx'ın deyişiyle, *"yazara biçem dayatılamaz."* Dolayısıyla, sansürcüler, eğer tutarlı olmak istiyorlarsa, *"çok ciddi ve çok mütevazı olarak"* hakikati araştırmayı yasaklamalıdır; çünkü *"çok ciddilik en gülünç şeydir ve çok büyük alçakgönüllülük en acı ironidir."*

Yazarların etkinliklerinin *"bütün nesnelerinin, tek bir genel tasavvur"*, diyesi, "hakikat" altında toplandığını eleştiren Marx'ın çözümlemesiyle, bu konuda asıl önemli olan "öznedir", öznelliktir; çünkü *"bir ve aynı nesne, farklı bireylerce farklı biçimde"* algılanır ve *"çeşitli yönlerini, çeşitli karakterlere büründürür."* Dolayısıyla, "nesnenin karakteri" önemlidir.

Marx'ın "yazara biçem dayatılamaz" ve "özneler bir ve aynı nesneyi farklı algılar" saptaması, biçem kavramının önde gelen felsefi gerekçeleri arasındadır. Bir nesneyi, bir durumu veya bir olayı farklı algılama söz konusu olmasaydı, ne düşüncelerin çoğalması, bir başka deyişle, düşünsel çoğullaşma, ne de tikel bireyler ve onların tikel biçemleri olabilirdi.

Ayrıca, Marx'ın anlatımıyla, hakikat, yalnızca "sonuç" değildir; "yol" da hakikatin bir parçasıdır. Bu nedenle, hakikatin araştırılması da *"hakiki olmak zorundadır; hakiki araştırma dağınık parçacıkları sonuçta toplanan açımlanmış hakikattir."* Araştırmanın "tarzı" da nesnesine uymalı, ona göre değişmelidir. Dolayısıyla, sansürcüler, hem "nesnenin hakkını", hem de "öznenin hakkını" ihlal etmektedir. Onlar *"hakikati soyut kavramakta"*, tini, *"araştırmayı kuru bir şekilde tutanaklaştıran araştırma yargıcı"*na indirgemektedir.

Kapitalist Toplumda Sanatçının Üretken Emeği/Çalışması

"Sanat ve Edebiyat Üzerine"nin "Kapitalizm" bölümünde yer alan "Artı Değer Üzerine Kuramlar" (1862/1863) kapsamında Marx'ın belirlemesiyle, *"üretken emek, kapitalist üretimin konu-*

mu tarafından belirlenir." Adam Smith, "*üretken emeği, kendini sermaye ile değiş-tokuş eden emek*" olarak belirlemiştir. Bu bağlamda "değiş-tokuş" anahtar kavramdır; çünkü ancak değiş-tokuş sayesinde emeğin üretim koşulları ve değer, bir başka deyişle, "*para ve mal, sermayeye dönüşür.*" Böylece, "*üretken olmayan emek*" belirlenmiş olur. Üretken olmayan emek, "*kendisini dolaysız olarak sermayeye, kazanca dönüştürmeyen emektir*"; sermaye karşısında kendini değiş-tokuş etmeyen emektir. Emeğin sermayeye veya kazanca dönüşmediği yerde "kapitalizm ve ücretli emek" söz konusu olamaz.

Marx'ın deyişiyle, bu belirlemeler, "*emeğin malzeme ile ilgili belirleniminden değil, belli toplumsal biçimden, emeğin kendini gerçekleştirdiği toplumsal üretim ilişkilerinden*" çıkarımlanmıştır. Bu anlayış uyarınca, bir tiyatro oyuncusu eğer "*ücret olarak aldığından daha fazla emeği sunduğu kapitalistin hizmetinde çalışıyorsa, üretken bir işçidir.*" Bunun yanı sıra, "*kapitalistin evine gelip, onun pantolonunu yamayan*" bir terzi "*üretken olmayan bir işçidir.*" Oyuncunun işi/emeği, "*kendini sermaye ile değiş-tokuş etmektedir*"; terzinin emeğiyse bir "gelir" ile değiş-tokuş edilmektedir. Oyuncu, "*bir artı değer yaratmakta*"; terzi ise elde ettiği geliri "tüketmektedir."

Marx'ın belirlemesiyle, "üretken olan ve olmayan emek" burada "*sermayedarın, kapitalistin konumu tarafından belirlenmektedir, işçinin konumu tarafından değil.*" Bir yazar, "*fikirler ürettiği için değil, yapıtlarının basımı ve dağıtımını yapanları zenginleştirdiği zaman veya bir kapitalistin ücretli işçisi olduğu zaman*" üretken bir işçidir.

Üretken bir işçinin emeğinin bedenselleştiği/somutlaştığı malın "*kullanım değeri, en önemsiz türden olabilir.*" Malzemeyle ilgili bu belirlenim, "*onun bu özelliği ile hiçbir şekilde bağlantılı olmayıp, yalnızca belli toplumsal üretim ilişkisini anlatır.*" Emeğin bu belirlenimi, "*emeğin içeriğinden veya sonucundan değil, belli toplumsal biçiminden*" kaynaklanır.

Marx'ın açımlamasıyla, Adam Smith, hem "*maddi zenginliğin üretimini*", hem de üretimin belli biçimini, diyesi, "kapitalist üre-

tim tarzını" öne çıkarmıştır. Bu yaklaşıma karşın, *"tinsel üretimde emeğin başka bir türü üretken olarak ortaya çıkar."* Tinsel üretim ve özdeksel üretim arasındaki bağlantıyı görmek için, *"özdeksel emek, genel bir ulam olarak değil, belli tarihsel biçimi içinde"* kavranmalıdır. Dolayısıyla, *"kapitalist üretim tarzına tinsel emeğin bir başka türü, Orta Çağ üretim tarzına bir başka türü denk düşer."* Özdeksel üretim *"özgün tarihsel biçimi içinde"* kavranmadığı takdirde, *"tinsel üretimin öznel üretime denk düşen belirli öğesini/yönünü ve ikisi arasındaki etkileşimi"* kavramak olanaksızdır.

Öte yandan, özdeksel üretimin belli biçiminden *"toplumun belli bir bölümlenimi"* doğar. *"İnsanların doğayla olan belli ilişkisi"*, onların "devlet örgütü/yapısı", insanın "tinsel görüsünü", böylece *"tinsel üretimlerinin tarzını"* belirler.

Özetlemek gerekirse: Marx'ın anlatımıyla, üretken emek, *"emeğin belirlenimlerinden biridir"* ve bunun *"emeğin belli içeriğiyle, onun tikel yararlılığı veya kendini serimlediği özgün kullanım değeri"* ile hiçbir ilişkisi yoktur. "Aynı tür" emek, üretken olduğu gibi, üretken olmayabilir de. Örneğin, "Yitik Cennet"i yazan Milton, "üretken olmayan" (vurgu Marx'ındır) işçiydi. Buna karşın, *"bir kitap satıcısı için fabrikada çalışan"* bir yazar üretken bir işçidir. Milton, "Yitik Cennet" adlı yapıtını, *"bir ipek kurdu, ipeği hangi nedenden üretirse, o nedenden ötürü üretmiştir."* O yapıt, Milton'un *"doğasının etkinliğidir"* ve Milton, daha sonra "ürünü" beş Sterlin karşılığında satmıştır. Bu bağlamda "bir kitap satıcısının talimatıyla fabrikada kitap üreten Leibzigli edebiyat proletaryası, üretken bir işçidir"; çünkü onun emeği veya emeğinin ürünü *"daha baştan sermayeye altlanmıştır ve sermayenin değerlendirimi amacına hizmet etmektedir."*

Marx'ın sonal belirlemesiyle, "özdeksel olmayan üretim", salt değiş-tokuş için yapılsa bile, bir başka deyişle, "mallar" üretse dahi iki şey olasıdır:

1. Özdeksel olmayan üretim, *"sonuç olarak mallara, üretici ve tüketici açısından farklı biçimler taşıyan kullanım değerlerine"* dönüşür. Dolayısıyla, bunlar *"üretim ile tüketim arasındaki bir aralıkta var-olabilirler."* Kitaplarda, tablolarda, kısacası, *"ger-*

çekleştiren sanatçının sanat başarımından/veriminden farklı olan bütün sanat ürünlerinde görüldüğü gibi, alınır-satılır mallar olarak bu aralıkta dolaşabilirler." Burada kapitalist üretim "*çok sınırlı ölçüde uygulanabilir.*" Örneğin, bir yazar "ortak bir yapıt", bir ansiklopedi, üretmek için diğer yazarların emeklerini sömürebilir. Çeşitli sanatsal üreticilerin kitap satıcılarının "*ortak tüccar sermayesi için yaptığı*" bu tür üretim, kapitalist üretime "geçiş biçimi" olarak kalır. Bu geçiş biçimlerinde "*emeğin sömürüsünün en büyük olması*", işin özünü değiştirmez.

2. "*Her türlü gerçekleştirici/icracı sanatçıda*" veya onun ürününde görüldüğü gibi, üretim, "*üretme eyleminden ayrı değildir*"; ancak burada da kapitalist üretim tarzı "dar kapsamda" gerçekleşir. Tiyatro ve eğlence kuruluşlarında "*oyuncu, izleyici topluluğuyla sanatçı olarak ilişki kurar*"; ancak aynı oyuncu, kurumun sahibi karşısında "üretken işçidir." Tiyatro oyuncusunun bu iki farklı özelliği, onun izleyici topluluğu ve tiyatronun sahibi karşısındaki farklı konumlarından kaynaklanır.

Marksizm ve "Yanlış" İdeolojinin Eleştirisi

İdeoloji ve İdeoloji Eleştirisi

Yunancada "ideler öğretisi" anlamına gelen ideoloji* kavramı bir "dünya görüşünü" ya da "değer tasarımları dizgesini" nitelendirir. İdeoloji, düşünsel ve bireysel özerkliği öne çıkaran Aydınlanma deviniminden bu yana, özellikle Marx ve Engels'in katkılarıyla, köken anlamından uzaklaştırılarak, *"aklı bulandıran önyargılar"*, *"bilinci etkileyen ve yönlendiren dış etkiler"* ve *"bilinci bağımlılaştıran etmenler"* olarak olumsuz anlamda kullanılmıştır.

Aydınlanma birikimine uygun olarak ideoloji, *"değişmez varsayımlara dayanan, genel-geçerlik savı öne süren dünya anlayışı"* olarak tanımlanabilir. İdeoloji, bu niteliklerinden dolayı "görüşlerin değişmezliği" ya da "sarsılmazlığı"nı ve bu nedenle de söz konusu görüşlere kesin bağlı kalınmasını öne sürer.

Batı düşünce tarihinde ideoloji kavramını şimdiki anlamıyla 1796'da kullanan Fransız filozof Destutt de Tracy'den sonra fel-

---

* İdeoloji kavramına ilişkin ayrıntı için: Ansgar Nünning (yayım.): "İdeologie und Ideologiekritik"; in: "Literatur-und Kulturtheorie"; Metzler Lexikon, Stuttgart-Weimar, 2001, s. 269-270.

sefe alanında ideoloji kavramının yerleşmesine katkı yapanların başında Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Karl Mannheim, Karl Popper, Bertrand Russel, Theodor W. Adorno ve Jürgen Habermas gibi düşünürler gelir.

Theodor W. Adorno, bir bireyin tümel ideolojisi ile toplumsal yaşamın politika, bilim ve din gibi alanlarındaki ideolojisinin birbirinden ayırt edilmesini önerir. Düşünüre göre, çeşitli çağların ideolojileri "tarihsel süreçlerin sonucudur." Kapalı ideolojilerin yandaşları, çoğunlukla küçük azınlıklardır.

Kapitalizm, sosyalizm, liberalizm, ulusalcılık/milliyetçilik, faşizm, muhafazakârlık, antisemitizm gibi herhangi bir ırka düşmanlık, ayrımcılık, kökten dincilik gibi ideolojiler, toplumsal erki ele geçirmek ve biçimlendirmek amacıyla, olgu ve oluşları tek-yanlı ve çarpıtarak yansıtırlar.

Bunun yanı sıra, bireye, topluma, dünyaya ve doğaya ilişkin her türlü düşünce ve eylemin değişik yoğunlukta "ideoloji" içerdiği ya da "ideolojik etkilerden" arınmış olmadığı da bir gerçektir. Dolayısıyla, ideoloji eleştirisi, bireyin düşünce ve eylemini biçimlendiren temel ideleri ve temel ulamları sorgulamayı ön-görür. İdeolojiler çoğunlukla politika ve toplum gibi alanlarda "değer yargılarını" ve *"amaçlanan politik değişiklikleri"* haklı göstermeye yöneliktir.

Her türlü ideoloji, özü gereği, kendisini değil, başka ideolojiyi sorgular. İdeologlar, "karmaşık gerçekliği", ideolojilerinin öne-sürümlerine uygun olan az sayıda ve yalın olgularla açıklar. Kendi kalıplarına uymayan her öğe ya da ayrıntıyı görmezden gelirler. Genel-geçer ve salt çözüm önerileri vardır. Bu nedenle, köktenciler ve fanatikler, ideolojilerini "uzlaşmaz bir tavırla" yorumlarlar.

Bu açıklamalardan da görüleceği üzere, ideoloji ve ideolojik söylem, öz-yapısı gereği, bireyi "dış-belirleyime" açık duruma getirir. Bu nedenle, ideolojiye ve ideolojik söyleme eleştirel bir mesafeden bakmak gerekir.

İdeoloji eleştirisi, ileriki bölümlerde irdelemeye kattığım Oya Baydar romanında çoğunlukla özerk ve insancıl bireyin yeniden inşasına ortam hazırlayan tinsel bir araç olarak kurgulanmıştır. Oya Baydar'ın kişisel özgeçmişi temel alındığında, ideoloji kavra-

mını, öncelikle de sol ve sosyalist söylemde ortaya çıkan ideoloji kavramını eleştirel irdelemek gerekmektedir.

Erk Aracı Olarak İdeoloji

Eleştirel açıdan bakıldığında, ideolojilerin tözsel nitelikleri, "tek-yanlılık", "hoş-görüsüzlük", "bireyliği yok-sayma", "güdümleme ve bağımlılaştırma" olarak belirlenebilir. Bu niteliklerden dolayı köktenci ideolojiler, başkalarına belli bir bakış açısını dayatma ve toplumsal-siyasal yaşamı belirleme eğilimlerini içlerinde taşırlar. Bu tür ideolojiler, dogmatik yapıları nedeniyle, bireysel özgürlük alanını kendi "ülküsel anlayış"larına bağımlılaştırmak suretiyle, insanların bireyliğini tahrip ederler. İdeolojik dogmatizm, her türlü eleştiriyi "yıkıcılık", "bozgunculuk" hatta "ihanet" olarak damgalayarak, daha baştan önlemeyi amaçlar. Böylece, hem öz-sorgulama, hem de dış sorgulama ilkesel olarak olanaksızlaştırılır.

İdeolojinin belirlediği suçlamalara, etkileme girişimlerine çoğunlukla politik söylemde rastlanır. Başlıbaşına ideolojik özlü olan politik yönlendirme ya da güdümleme, kendisinin ideolojik olduğunu unutarak, karşıt gerekçeleri "ideolojik" olarak nitelendirir; böylece, ideolojik gerekçelerin tutarsız ya da amaçlı olduğunu içsel olarak duyumsatır. Güdümleyici politik söylem, kendisinin *"hakikatin nesnel çözümlemesine"* ve *"sorgulanamaz bir ahlak anlayışına"* dayandığını öne sürer. Kendisi ideolojik olan politik söylem, karşıt görüşleri etkisizleştirmek amacıyla, bağlamı ve ereği "ulusal", "dinsel" ya da "töresel" açıdan duyguları devindiren sözcelerle donatır.

Saltçı ya da totaliter ideolojilerin genel-geçerlik ya da tek-gerçeklik savı, çoğunlukla "mitlerin oluşumuna", "tarihin bulandırılmasına", "hakikatin reddine" ya da kendisiyle rekabet eden görüşlerin kesin olarak dışlanmasına yol açar. Böylece, *"bireyin gerçeklik bilinci"*, *"nesnel ve akılcı sorgulama yeteneği"* azaltılır ya da tümüyle köreltilir. Bu nitelikler, bireyin özerkleşmesinin ve özgürleşmesinin temel yapı taşlarıdır.

Yönlendirici ve araçsallaştırıcı kuramların ve edimlerin türevlerinden biri de ideolojik köktenciliktir. İdeolojik köktenciliğin hegemonya arzusu gerçekleştiğinde ortaya totalitarizm çıkar.

Aydınlanma süreci, aklı körelten ve bağımlılık üreten ideoloji ile bilimin birbirinden ayrı tutulması düşüncesinin yerleşmesini özendirmiştir. İdeolojinin inanç, itaat ve bağımlılık üretmesine karşın, bilim, yansızlığı, nesnelliği, bireyler-arasılığı, kuşkuyu, eleştirel çözümlemeyi ve savlarının görgün gerçekler ya da olgularla sınanarak doğrulanması ya da yanlışlanmasını özendirir.

Bu genel niteliklerinin yanı sıra, bilimsel düşünme örnekleri, ölçütler, düşünce akımları da ideolojik ve savunmacı bir öz-yapı kazanarak, ideolojiye dönüşebilirler. Böyle bir durumda bizzat bilim, bilimsel ilerleme önünde bir engele dönüşebilir. Bilimin özellikle de sosyal bilimin, ideolojiye dönüşmesini önlemenin yollarından biri de, disiplinlerarası bir yaklaşımla, bilimsel ölçütler konusunda birbiriyle yarışan düşünceleri ve yaklaşımları tartmak olabilir. Bilim adına ortaya konulan savların saltlaştırılarak bir erk aracına dönüştürülmesini zorlaştırmak için sürekli sınanmaları gerekir.

İdeoloji eleştirisinin tarihi Francis Bacon'a (1561-1626) değin uzanır. Bacon "İdol Öğretisi"nde düşünmenin yanıltıcı imgeler olan "idoller"den arındırılması gerektiğini vurgulamıştır. Bu yanıltıcı imgelerin kaynağı, gelenek, dil, köken ya da toplumsallaşma olabilir. Claude Adrien Helvetius gibi Fransız materyalistleri, bir erk aracına dönüştürülen dini ve din adamlarının yanıltmalarını eleştirmek suretiyle, ideoloji eleştirisi geleneğini sürdürmüşlerdir.

İdeoloji eleştirisi özellikle Aydınlanma devinimiyle birlikte düşün yaşamında yerleşmeye başlamıştır. Aydınlanmacılar, insan bilincinin Orta Çağ'da erk sahiplerinin egemenliklerini meşrulaştırmak için kullandıkları boş-inançlardan, yanılgılardan ve ön-yargılardan kurtarılması gerektiğini vurgulamışlar ve bu amacı gerçekleştirmeye uğraşmışlardır. Ayrıca, Aydınlanma hümanizmi, aklın, bilimin, bireyin özerkliği ve özgürlüğünün, demokrasinin ve insan haklarının politik olarak gerçekleştirilmesi istemini ısrarla dile getirmiştir.

Aydınlanmanın olgucu bilim anlayışı ve aklın özgürlüğü istemini "açık toplum"un vazgeçilmez önkoşulları arasında gören Karl Popper, "Açık Toplum ve Düşmanları" adlı ünlü yapıtında "liberal" bir ideoloji eleştiri anlayışını ortaya koymuştur. Anılan düşünür, bu anlayış gereği de öncelikle nasyonal sosyalizm ve Stalinizm gibi ideolojilerin "totaliter" öz-yapısını irdelemiştir.

Bu kitap, Marx /Engels, Benjamin ve Adorno'nun edebiyata bakışlarını konulaştırdığı için, Marksizm ve ideoloji ilişkisini konulaştırmak gerekmektedir.

“Alman İdeolojisi”nde İdeoloji, Sanat ve Edebiyat

Her Şey Nesneleştirilebilir mi?

Marksizm ideoloji eleştirisi ve sanat/edebiyat denildiğinde, Marx /Engels’in “Alman İdeolojisi” ve Marx’ın “Ekonomi ve Felsefe El-yazmaları” ilk akla gelen yapıtlardır. Bu nedenle, bu kitapta Marx /Engels’in anılan bu iki yapıtına özel bir yer ayırmayı gerekli ve yararlı gördüm.

Marx ve Engels “Alman İdeolojisi” adlı yapıtta, kendi dönemlerine değin geçerli olan ekonomiyi ve felsefeyi bir ideoloji olarak nitelendirmişler ve burjuva ideolojisine karşı ideoloji eleştirisine dayanan dünya görüşünün temeli olarak tarihsel materyalizmi koymuşlardır. Bu iki kuramcı ve eylemciye göre, burjuva ideolojisinin temel göstergesi, değişebilir toplumsal olguları ve oluşları “değişmez” veriler olarak nitelendirmeleri ve öznenin bilme ve değiştirme yeteneğini görmezden gelmesidir.

Bu iki düşünürün yaklaşımı uyarınca, daha önceki ekonomi ve felsefe alanındaki öğretiler ve yaklaşımların toplamı anlamında burjuva ideolojisi, sosyo-politik gerçeklikle bağıntılandırılmayan, dolayısıyla da gerçekliği karartan, dıştan belirlenmiş “yanlış bi-

linç"tir. Kendilerinin dizgeleştirdiği ve "bilimsel sosyalizm" olarak nitelendirdiği ideoloji ise, Aydınlanma'dan bu yana öne sürüldüğü gibi, bilinçli bir saptırtma ve gerçeği örtme değil, *"somut yaşam koşullarından doğan ve hem egemenlere, hem de egemen olunanlara özgü bir bilinçtir."*

Dolayısıyla, işçi sınıfının toplumsal-siyasal gerçekliğinden ve onun çözümlemesinden doğan sosyalizm öğretisi anlamında ideoloji "doğru bilinç"; kapitalist üretim ilişkilerinden türeyen kapitalist ideoloji ise "yanlış bilinç"tir.

Kapitalist ideolojinin temel öğeleri, *"ücret, para, meta fetişi ve nesneleştirmedir."* Bütün bu öğeler, doğalmış gibi gösterilen toplumsal ilişkileri gizlemekte, sözü edilen "yanlış bilinci" yapılandırmaktadır. Böylece, toplumun ve bireyin gerçek sorunları üzerine düşünme engellenmekte, var olan ekonomi ve bağımlılık sistemi korunmaktadır. Sömürü ve bağımlılık ilişkisine dayanan, dolayısıyla da insanın nesneleştirilmesine yol açan bu sistemi ortadan kaldırmak için gerekli olan bireysel ve toplumsal özerkleşme, ilkeli ve ödünsüz bir ideoloji eleştirisiyle olanaklıdır.

Ana-hatlarıyla böyle betimlenebilen Marksist ideoloji eleştirisi anlayışı, 20. yüzyılda da Ernst Bloch ve Georg Lukacs gibi düşünürlerce sürdürülmüştür. Bu düşünürler, ideolojiyi, insan emeğinin sömürülmesi ve insanın nesneleştirilmesinin aracı olarak gördüklerinden, insanın nesneleştirilmesine yol açan ideolojiyi "yanlış bilinç" olarak nitelendirmeyi sürdürmüşlerdir. Öznenin/bireyin gerçeğe ilişkin oluşturduğu öznel imgeler, bu yanlış bilinç tarafından da belirlenmektedir. Dolayısıyla bu imgeler nesnel değildir ve gerçekliği sahteleştirmektedirler.

İdeolojiye idealist felsefe geleneği açısından yaklaşan Louis Althusser'e göre, ideolojiler bireylere bilinç aktardıkları gibi, onlar üzerinde özellikle devlet erki aracılığıyla erk de uygularlar. İdeolojiler, bireylerin toplum içersinde özneler olarak kendilerini yeniden tanımalarını olanaklılaştırırlar. Dolayısıyla, ideoloji, salt güdümleme değil, aynı zamanda özneyi oluşturan ve her türlü bağımlılaştırıcı etkisine karşın, öznelerin kendilerini özgür duyumsamalarını ve anlaşmalarını sağlayan değer dizgeleridir.

Yanlış Bilinç Olarak İdeoloji Nasıl Aşılabilir?

Marx ve Engels, "Alman İdeolojisi"* adlı yapıtın asıl olarak Hegel felsefesinin eleştirisini kapsayan bölümünde "İdeoloji"**, "Alman İdeolojisi" ara-başlığı altında Hegel ve Feuerbach gibi filozofların, "Alman felsefesi" ile "Alman gerçekliği" arasındaki bağıntıyı sorgulamayı akıl edemediklerini belirtir. Dolayısıyla, Marx/Engels'e göre, anılan düşünürler, yanlış bilinç anlamında ideolojinin süreklileşmesine katkıda bulunmuşlardır.

Marx ve Engels'in yaklaşımı uyarınca, insan tarihinin ilk koşulu, yaşayan bireylerdir. Her türlü tarih yazımı, dolayısıyla da ideolojinin tarihinin yazımı da bu doğal temellerden ve bunların insan eylemiyle tarihsel süreç içerisinde değişiminden yola çıkmak zorundadır.

Marksist felsefenin ideoloji eleştirisi anlayışını belirginleştirebilmek için, Marx ve Engels'in "Alman İdeolojisi" kapsamında dizgeleştirdikleri kuramı, insanın yaşam etkinliğini, yaşamı biçimlendirme tarzını ana-hatlarıyla anımsamak yararlı olabilir. Bu kuramsal edimsel öğretiye göre, insanlar, yaşayabilmek için gerekli olan şeyleri üretirken, dolaylı olarak "maddi/özdeksel yaşamlarını" da üretirler.

İnsanın yaşamsal araçları (besin maddelerini) ürettikleri tarz, önlerinde buldukları ve yeniden ürettikleri yaşam araçlarına bağlıdır. Bu üretim tarzı, *"bireylerin etkinliklerinin belli bir türü, yaşamlarını dışa-vurmanın belli bir türü, onların yaşama biçimidir."* İnsanlar yaşamlarını nasıl dışa-vuruyorlarsa öyledirler. İnsanların ne oldukları, üretimlerine, ayrıca, nasıl ürettiklerine denk düşer. Bireylerin var-oluş tarzı ve ne oldukları, üretimlerinin maddi koşullarına bağlıdır. Bireyler-arası ilişkiler, bu ilişkilerin biçimi, söz konusu üretim tarafından belirlenir.

---

* Marksizm ve ideoloji kavramı ve bu kavrama ilişkin irdeleme, Karl Marx/Friedrich Engels: "Die deutsche Ideologie-Alman İdeolojisi"; MEW, Band 3, Diez Verlag, Berlin / DDR, 1969) adlı yapıta dayanmaktadır. Tek yapıta dayanması nedeniyle ve okunurluğu kolaylaştırma amacıyla sayfa numarası belirtilmemiştir.

** Şerif Mardin: "İdeoloji" (İletişim, İstanbul, 1992) adlı yapıtında Marx'ın ideoloji kavramını eleştirel değerlendirdiğini savlar. Mardin'in bu savı, yukarıda da görüldüğü gibi, gerçeğin bir yüzünü dile getirmektedir.

Çeşitli ulusların birbiriyle ilişkileri, bu uluslardan her birinin *"üretim güçlerini, iş bölümünü ve iç dolaşımı ne ölçüde geliştirdiklerine"* bağlıdır. Salt ulusların birbiriyle ilişkileri değil, bir ulusun iç ilişkileri, "iç bölümlenmesi" de tümüyle, *"üretimin gelişmişlik düzeyine, iç ve dış dolaşıma"* bağlıdır. Bir ulusun gelişmişlik düzeyi, o ulusun gerçekleştirdiği *"iş bölümünün gelişmişlik düzeyi"* ile ölçülür. Dolayısıyla, iş-bölümü, üretim tarzının, toplumsal konumlanmanın, mülkiyet ilişkilerinin, yaşam tarzının, toplumsal-kültürel ve siyasal ilişkilerin, bireyler arası ilişkilerin ve bütün bunlarca biçimlendirilen ideolojinin de kaynağıdır.

Marx ve Engels açısından *"idelerin, tasavvurların, bilincin üretimi"*, her şeyden önce dolaysız olarak insanların "maddi etkinliği" ve "maddi ilişkileri/dolaşımları", "gerçek yaşamın dili" ile iç içe geçmiştir. Tasavvur etmek, düşünmek, insanların düşünsel ilişkileri/etkileşimleri, maddi davranışlarının dolaysız olarak dışa-vurumudur.

Bir halkın *"metafizik anlayışının, dininin, ahlakının, yasalarının ve politikasının dilinde kendini gösteren düşünsel üretim için"* de aynı şey geçerlidir. Üretim güçlerinin gelişmişliği ve onların ilişkileri ve etkileşiminin koşullandırdığı insanlar, öncelikle de gerçek etkin insanlar, kendi "tasarımlarının, idelerinin" vb. üreticileridir. Bilinç, *"bilinçli var-oluştan başka bir şey değildir"*; insanların var-oluşu da onların "gerçek yaşam süreçleri"dir. İnsanların "bütün ideolojisi" de bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Giderilen Her Gereksinme, Yeni Gereksinmeye Yol Açar

İnsanlar, *"tarih yapabilmek için"*, yaşabilmek zorundadır. Bu nedenle, *"ilk tarihsel eylem, işlemek, temel gereksinmelerin giderilmesini sağlayan araçların, maddi yaşamın üretimidir. İkinci tarihsel iş veya başarı, doyurulan gereksinmenin, bir başka deyişle, gereksinmeyi giderme eyleminin "yeni gereksinmelere yol açmasıdır."* Üçüncü tarihsel başarı ya da iş ise, *"günlük yaşamını sürekli yeniden üreten/yenileyen"* insanların *"başka insan olmaya"*, diyesi, dönüşmeye başlaması, örneğin, çoğalması, kadın ve erkek,

anne-baba ve çocuk, aile olması ve bunların iç ilişkileri ve etkileşimlerinin gerçekleşmesidir.

İnsanın özünde barındırdığı bu "başka insan olma", sanatçı/yazıncı olmayı da kapsar. Bir tür varlığı olan insanın özneleşmesi ve tikelleşmesi asıl olarak başkalaşma ve çeşitlenme yeterliliği ve istenciyle bağlantılıdır.

Bu iki eylemci filozofun belirlemesiyle, insan bu tarihsel anların/niteliklerin dışında bir başka tözsel niteliğe "bilince" sahiptir. Bu bilinç, daha baştan "katıksız" bilinç değildir. "Tin" baştan beri, *"madde ile noksanlıdır"*; bir başka anlatımla, tin, ortaya çıkabilmek için kendisi dışında bir dolayımı gereksinir; örneğin, *"dil olarak ortaya çıkar."* Dolayısıyla, bilinç ne denli eski ise, dil de o denli eskidir.

Yukarıda değinmiştim; ancak yineleme pahasına bir kez daha aktarmak yararlı olabilir. Marx/Engels'in tanımı uyarınca, *"dil, edimsel, başka insanlar için de var olan, dolayısıyla benim için de var olan gerçek bilinçtir."* Bu iki kuramcı ve eylemciye göre, *"dil de bilinç gibi, ilkin gereksinmeden, başka insanlarla iletişim zorunluluğundan oluşur."* Bilinç, daha baştan beri *"toplumsal bir üründür ve insanlar var-oldukça da öyle kalacaktır."* Bilinç, doğal olarak ilkin en yakın duyusal çevreye ilişkin bilinçtir; *"özünün bilincine varan bireyin"* kendi dışındaki nesneler ve kişiler ile bağıntısının bilincidir.

Dil ve bilince ilişkin tanım niteliği taşıyan bu açıklama, yazın/edebiyat için de her yönüyle geçerlidir. Yazınsal bir iletişim gereksinmesi olmaksızın, edebiyat da olmaz. Bir başka anlatımla: Edebiyatın oluşumunun birinci aşaması olan yazınsal yaratımın gerçekleşmesi için, yazınsal yapıtları okumaya/alımlamaya hazır ve istekli bir okur kitlesinin olması gerekir; yazınsal sürecin aslında ikinci aşaması olan yayım, edebiyat pazarının isterlerine göre biçimlenen bir alandır. Edebiyat dili de ancak yazın üretimiyle, bir başka deyişle, yazma edimiyle ve bunu tümleyen alımlama ve yazın yapıtlarını değerlendirme sıklığına koşut olarak yetkinleşir. Edebiyat üretme ve okuma gereksinmesi olmaksızın, yazınsal dil gelişemez.

Marx/Engels'in kuramında betimlenen karşılıklı ilişkilerin tümünün verili olarak bulunduğu iş bölümü, ailede iş bölümünün, toplumun tekil ailelere bölünmesinin de temelidir. İş bölümü, aynı zamanda emeğin ve onun ürünlerinin "eşitsiz bölüşümünün", dolayısıyla "mülkiyetin" de temelidir.

Mülkiyet, *"ailede kadın ve çocukların erkeğin tutsağı olmalarının ilk biçimi"*, başlıca nedenidir. Ailedeki "gizli tutsaklık", ilk mülkiyettir. İş bölümü ve özel mülkiyet, özdeş kavramlardır. Özel mülkiyete yol açan "iş-bölümü", aynı zamanda toplumsal konumları ve hiyerarşileri de yaratmaktadır.

Değişik toplumsal konumlar ve bunlarla bağıntılı olan hiyerarşi ilişkileri, erk ya da iktidarın da kaynağıdır. Oya Baydar'ın bütün yazınsal yaratımında başlıca ahlaksal-düşünsel ölçüt olarak değerlendirdiği "hiyerarşi", "erk", "erkek" ya da cinsel yeterliliği de içeren "erkeklik" sorunsalı ve bu sorunsala bakış tarzı, Marksist açıdan ancak böyle gerekçelendirilebilir ya da yine aynı açıklama modelinden yola çıkılarak çözümlenebilir.

Yazarın son romanı "Kayıp Söz"de yazınsallaştırdığı "töre cinayeti" ve erk ya da efendilik-bağımlılık ilişkileri de yine bu tarihsel-kültürel ve siyasal yaklaşım temelinde daha kolay anlaşılabilir ve çözümlenebilir.

"Alman İdeolojisi"nde konuya ilişkin geliştirilen çözümlemeyi sürdürelim: İş-bölümü, "birbiriyle ilişkili olan tekil bireylerin, tekil ailelerin ya da toplumsal kümelerin ve bütün bireylerin ortak çıkarları arasındaki çelişkidir." Ortak çıkarlar, bireylerin karşılıklı bağımlılıklarına da yol açar.

İnsanın Öz Eylemi Kendisine Yabancı Bir Erke Dönüşür mü?

Özel ve ortak çıkar arasındaki "parçalanmışlık" var olduğu sürece, dolayısıyla da "etkinlik" gönüllü olarak değil de zorunlu olarak "bölündüğü" sürece, insanın *"öz eylemi, kendisine yabancı, karşıt bir erke dönüşür."* İnsan, bu yabancı ve karşıt erke egemen olamaz; karşıt ve yabancı erk, insanı boyunduruğu altına alır.

İdeoloji eleştirisi kapsamında buradan çıkarılabilecek çıkarım şöyle formüle edilebilir: Çıkar çelişkisinin temeli olan iş-bölümü, aynı zamanda sosyal ve buna bağlı olan ideolojik ayrımlaşmanın, dolayısıyla da ideolojik çatışmanın da temelidir. Durum böyle olunca, ideoloji ile ilgili her türlü olumsuzluğun kökeni olarak iş-bölümünün niteliğini görmek ve her türlü iyileştirmenin ya da düzeltimin ancak iş-bölümünün niteliğini değiştirmekle olanaklı olduğunu göz önünde tutmak gerekir.

Şu açıklamalar, sosyo-politik her görüngü gibi, ideolojinin de iş-bölümüyle tözsel bir bağımlılık ilişkisi içerisinde olduğunu ortaya koymaktadır: İş bölümlendiği ölçüde, *"her insana kendisine dayatılan ve bu dayatmadan kurtulamayacağı bir etkinlik verilir."* Kimisi işçi, kimisi çoban, kimisi yazıncı ya da eleştirmen olur.

İş bölümünün mesleki uzmanlaşma ve bireyleşme üzerindeki etkisi yadsınamaz; bunda yukarıda sözünü edilen "başka bir insan olma" veya "başkalaşma" istencinin de önemli payı olduğu göz ardı edilemez.

Bu dayatma, Marx/Engels'e göre, her insanın istediği alanda kendisini eğitmesine ve bir meslek edinmesine olanak sağlayan bir toplum düzeninde görece azalabilir. Böyle bir toplum düzeni söz konusu olmadığından, sosyal etkinliğin kesinleş(tiril)mesi, insanın öz üretiminin denetlenemezleşen ve beklentileri boşa çıkaran bir nesnel güce dönüşmesi, bugüne değin gerçekleşen tarihsel gelişmenin temel niteliklerinden biridir.

Yukarıda betimlenen özel ve genel çıkarın "devlet" olarak özerk bir biçimlenim kazanması, iş-bölümünün yol açtığı egemen sınıfların çıkarlarının savunulması anlamında erkin kurumsallaşmasının göstergesidir.

Bu açıklamalar temelinde Oya Baydar'ın özellikle "Sıcak Külleri Kaldı" da yazınsal söylemin temeline oturttuğu ve şiddetin en üst ve yoğun biçimine de dönüşme tehlikesini içinde taşıyan "devlet erki" sorgulaması, Marksist çözümleme uyarınca, daha kolay anlamlandırılabilir. Erk, devlet aygıtı biçimine dönüşerek kurumsallaşınca, "derin devlet" söylemine içkin olan "derin ve hukuk-dışı" eylemler de kurumsal nitelik kazanabilirler. Derin devlet diye

tanımlanan yapıdan kaynaklanan bu türden eylemler, Türkiye'de bir dönem olağan görülmüş ve kanıksanmıştır.

Devlet içerisindeki her türlü savaşım, *"demokrasi ile aristokrasi ve monarşi arasındaki savaşım, seçme hakkı için verilen savaşım"*; Marx/Engels'e göre, *"hayali savaşım biçimleridir"*; asıl *"gerçek savaşım, farklı sınıflar arasındaki savaşımlardır."* Alman kuramcılar da bu savaşımlara ilişkin tek sözcük söylememişlerdir. Egemenlik kurmak için uğraşan "her sınıf", *"bütün eski toplum biçimini ve egemenliği ortadan kaldırmak"* için ilkin *"siyasal erki ele geçirmek zorundadır."* Siyasal erki ele geçiren sınıf, kendi çıkarını "genel bir şey" olarak ortaya koyabilir.

Oya Baydar'ın sorguladığı, eski toplum ve egemenlik biçimini ortadan kaldırmak için "siyasal erki ele geçirme zorunluluğu" olarak tanımlanan tam da bu "saltçı ideoloji"dir. Yazarın hemen tüm yapıtlarında söz konusu "siyasal erki ele geçirmek zorunluluğunun" araç olmaktan çıkarılıp, salt amaç durumuna getirilmesidir. Yazara göre, siyasal örgüt, parti ya da benzeri kuruluşlar, kendilerini Marksizm'in yukarıdaki savına dayanarak meşrulaştırma, hatta sorgulanamazlaştırma yoluna başvurmuşlardır. Böylece, bu parti ya da örgütlerin bizzat kendileri bağımlılık üreten bir tür "erk"e ya da "erk aracı"na dönüşmüşlerdir.

Böylece, Oya Baydar'ın "Sıcak Külleri Kaldı"da yazınsallaştırdığı, siyasal erkin saltlığı ve amaçsallığı, hem egemen sınıfların çıkarlarını koruma ve süreklileştirme aygıtına dönüşen devlet ve onu savunanlar tarafından, hem de söz konusu toplum ve devlet düzenini yıkarak, onun yerine sosyalist toplum biçimini gerçekleştirme savında olan "sol" ya da "sosyalist" örgüt ve partiler, bir yandan bireyliğe, bireysel özerkliğe hiçbir biçimde olanak vermeyen bu "saltçı ve dayatmacı ideoloji"yi amaçsallaştırmışlardır. Öbür yandan da onu kendi örgütlenme anlayışlarına denk düşen bir edim ve "dil" ile yeniden üretmişlerdir.

Erk ve Yabancılaş(tır)ım Nasıl Bir İlişki İçindedir?

Marksizm'in iş-bölümünün kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkan erkin neden olduğu bireysel ve toplumsal yabancılaşma

ya da yabancılaşım kuramı, kanımca, insan ve insancıllığı temel alır ve yazınsal üretime de uyarlanabilir.

"Alman İdeoloji"nde dizgeleştirilen görüşe göre, sosyal erk, *"çeşitlenmiş üretim gücüdür."* Çeşitlenmiş üretim gücü anlamında sosyal erk, *"iş-bölümü kapsamında çeşitli bireylerin etkileşimi"* yoluyla oluşur; ancak insanların etkileşimi "gönüllü" değil, "zorunlu" olduğundan bu erk, insanların öz-erki değil, *"onlara yabancı, onların dışında bir güçtür."* İnsanlar, kendilerine yabancı olan bu erke, bu güce egemen olamazlar. Dolayısıyla söz konusu erk, insanlara egemen olur; onların isteklerini ve davranışlarını yönlendirir.

Oya Baydar tarafından sorgulanan erk, Marksizm'in bu saptaması uyarınca, iş-bölümünün yol açtığı üretim güçlerinin çeşitlenmesi ve etkileşimleri sonucu ortaya çıkan sosyal-siyasal nitelikli bir insan ürünü olmasına karşın, kendisini üretenlere yabancılaşmış, hatta düşmanlaşmış bir erktir ya da güçtür. Bireyler bu güce değil, bu güç bireylere egemen olmaktadır.

Dolayısıyla bu erk ve onun yol açtığı erk ilişkileri ortadan kaldırılamaz. Oya Baydar'ın Marksist öğretinin önermelerinden ayrıldığı nokta tam da burasıdır. Oya Baydar, söz konusu sosyal-siyasal erkin denetlenebileceği, hatta ona egemen olunabileceği kanısındadır ve bu kanısını yapıtlarına içkinleştirmiştir. Yazar, bu kapsamda bütün toplumsal yapıların, konumların, cinslerin ve ideolojilerin erksizleştirilmesi, diyesi, erkten arındırılması gerektiği biçiminde tümel bir istemi söylemleştirir.

"Alman İdeolojisi"nde kuramsallaştırılan bu "yabancılaş(tır)ım, ancak iki edimsel koşul altında ortadan kaldırılabilir: Bu gücün "katlanılamaz" bir erke, diyesi, üretenlerin bu güce karşı "devrimci başkaldırıya" geçecekleri bir erke dönüşmesi için, söz konusu gücün yığınları "mülksüzlere" dönüştürmüş olması gerekir. Bu da yetmez; bu erkin, yığınları, *"üretim gücünün büyük yükselişi ve gelişiminin koşulu olan zenginlik ve eğitim dünyası"* ile çelişki oluşturan bir konuma sokması gerekir.

Ayrıca, bir çelişki gibi görünse de, üretim güçlerinin bu gelişimi, *"mutlak gerekli edimsel bir koşuldur"*; çünkü üretim güçlerinin gelişimi olmaksızın, *"yokluk genelleşir"* ve yaşam için zorunlu ge-

rekli şeyler için savaşım baş gösterir. Bir başka anlatımla: Üretim güçleri bir yandan kaçınılmaz olarak bir üst aşamaya doğru evrilir, öbür yandan da bu evrim sonucu iyice yoksullaşır. Üretim güçlerini, devrimci tutuma yönelten de bu olaydır.

Üretim güçlerinin "evrensel" gelişimi, diyesi evrenselleşmesi, "*insanlar arası evrensel ilişkilerin*" koşuludur. Bu nedenle, üretim güçlerinin gelişimi, bir yandan dünyada bütün halklar içerisinde "mülksüzler" olgusunu yaratır. Böylece her halkı diğer halkların devrimlerine bağımlı duruma getirir, öbür yandan da "*yerel bireylerin yerine dünya tarihi düzeyinde görgün, evrensel bireyleri koyar.*"

Marksizm Niçin Enternasyonalisttir?

Marksizm'in enternasyonalist özü de bu oluşumdan kaynaklanmaktadır. Buradan türetilen çağrı da doğal olarak "*Dünya işçileri birleşiniz!*" olmuştur. Bugünlerde Marksizm adına ulusal dar-görüşlülük ve kapanmacılık önerenlerin bu çözümlemeyi ve bundan türetilen çağrıyı unutmamaları gerekir.

Eğer betimlenen uluslar-arasılaşma süreci olmasa, birincisi, Marx/Engels'e göre, komünizm sadece bir yerellik olarak var-olabilir; ikincisi, dolaşım/iletişim güçleri, "evrensel" olarak dolayısıyla da "katlanılmaz erk" olarak gelişemez, "*yerel, boş-inançlı durumlar*" olarak kalırlardı; üçüncüsü, "*dolaşımın/iletişimin her genişlemesi, yerel komünizmi ortadan kaldırırdı.*" Komünizm, Marksist kuramda, "*görgün açıdan salt egemen halkların eylemi olarak 'birden' ve aynı anda olanaklıdır.*" Bu da üretim güçlerinin evrensel gelişimini ve onunla bağlantılı olan dünya dolaşımını gerektirir.

Bu nokta hemen vurgulayalım. Marx'ın bu öngörüsü doğrulanmamıştır. Doğrulanmadığı gibi, tekil ülkeler kendi devrimlerini gerçekleştirdikleri için yanlışlanmıştır. Bu önermenin tarihsel olarak doğrulanmadığının kanıtları, Çin ve Küba gibi tekil ülkelerdeki sosyal devrimlerdir. Devrim yapan ülkelerin tümü, bu Marksist önermeye karşın, dünya ölçeğindeki duruma bakmaksızın, uygun

buldukları tarihsel anda tekil olarak toplumsal devrimlerini gerçekleştirmişlerdir. Gerçek böyle olmasına karşın, Marksizm'in bu öne-sürümünü eleştiri konusu yapmamışlardır.

Oya Baydar'ın öncelikle "Sıcak Külleri Kaldı"da "sosyalist önder" olarak kurgulanan Ömer figüründe betimlediği TKP yönetiminin Sovyet Komünist Partisi'ne "iman" ve "itaat" düzeyinde bağımlı davranmasının başlıca nedeni, Marksizm'in bütün halkların birbirinin devrimine bağımlı duruma geldiği ve komünizmin evrensel düzeyde bütün halklar tarafından eş-zamanlı olarak gerçekleştirilebileceği savına dayandırılabilir.

Burada asıl ilginç olan ve üzerinde durulması gereken husus şudur: Sosyalist devrimin tekil ülkelerde değil de, dünya ölçeğinde aynı anda gerçekleşebileceği biçimindeki Marksist önermenin tarihsel olarak doğrulanmamış olmasına karşın, sosyalist partiler, herhangi bir eleştirel irdeleme yapmaksızın, Sovyet Komünist Partisi'ne bağımlı davranmayı sürdürerek, onun yazgısını paylaşmışlardır.

Oya Baydar, Marksizm'in bu "evrensel savının" gerçekleşmemesine karşın, TKP'nin politikalarında ve eylemlerinde somutlaşan söz konusu bağımlılık ilişkisinin ve bundan doğan "uydulaştırıcı tutumun" bireysel yazgılar düzeyinde yol açtığı giderilemez yıkımları ve yenilgileri bizzat deneyimlediği için, bunları anlatılaştırmıştır. Yazarın doğal beklentisi, okuyucuların da bu durumları eleştirel yaklaşımla değerlendirmesidir.

Öte yandan, Marx/Engels'in "*komünizm bizim için bir durum değil, oluşturulması ve gerçeğin yönünü belirlemesi gereken bir idealdir.*" Veya: "*Komünizm, şimdiki durumu ortadan kaldıran gerçek devinimdir; bu devinimin koşulları, halen var-olan ön-koşullardan türer*" biçimindeki saptamaları, bu idealin evrensel düzeyde bütün halklar tarafından eş-zamanlı olarak gerçekleştirilmesi gerektiği savıyla uyuşmamaktadır.

Ayrıca, bu saptamalar, iş-bölümünün katıksız olumsuzluk üreteceği yolundaki saltçı savın da görecelileştirilmesini gerektirmektedir. Oya Baydar, yazınsal yaratımıyla söz konusu saltçılığın giderilmesine katkı yapmıştır.

Anılan düşünürlerin kanısınca, birey, giderek kendisine yabancılaşan erk tarafından "uşaklaştırılmıştır." Bu erk aynı zamanda giderek *"kitleselleşen ve son aşamada da dünya pazarı"* olarak ortaya çıkan bir erktir. Dolayısıyla tekil bireyin kurtuluşu, *"tarihin dünya tarihine dönüşmesi"*, bir başka anlatımla, kitlesel erk olan dünya pazarının yıkılması ile olanaklıdır. Bireyin gerçek düşünsel zenginliği, *"gerçek ilişkilerinin zenginliğine bağlıdır."*

Bu nedenle, tekil bireyler, *"ulusal ve yerel sınırların ortadan kaldırılması, dünyanın düşünsel üretimiyle edimsel ilişkiye sokulması ve bütün yer-yüzünün çok-yönlü üretiminin tadına varma yeteneği kazanması"* ile kurtulabilirler. Çok-yönlü bağımlılık, bireylerin dünya tarihi düzeyindeki etkileşimlerinin bu zorunlu biçimi, "komünist devrim" ile söz konusu "kitlesel erk"in denetimi ve bilinçle egemenlik altına alınmasını sağlayabilir.

Marksizm'den türetilen ve sosyalist hümanizmin temel düşünsel dayanaklarından birini oluşturan "enternasyonalizm" ya da "uluslar-arasıcılık" kavramı yukarıdaki değerlendirmeye dayanmaktadır. Kanımca, Oya Baydar'ın sorunlaştırdığı ya da sorguladığı Sovyetler Birliği'ne bağımlılığın nedenlerinden biri de "sosyalist enternasyonalizm" düşüncesinin, özgür bir dayanışma nedeni olarak değil de, bağımlılaşma, hatta uydulaşma gerekçesi olarak algılanması ve öyle uygulanmasıdır.

“Ekonomi ve Felsefe El-Yazmaları”: Hümanizmin Estetikleştirilmesi

Hangi İnsan Dış-Belirlenmişliği Aşabilir?

Kültürel mirasın, sosyo-ekonomik ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıkan “öz-belirleyim” ve onun karşıtı olan “dış-belirleyim” kavramlarını, Aydınlanma geleneği içerisinde irdeleyen filozofların başında Kant gelir. Hegel, söz konusu geleneği dizgeleştirmiştir.

Anılan gelenek ve düşünce birikiminin eleştirel bir değerlendirimini yaparak, “dış-belirlenmişlik” kavramını, insanın kendi özüne yabanlaştırılması anlamında “yabancılaştırım” olarak kavramlaştıran kuramcı ve eylemci ise Marx’tır. Oya Baydar’ın romanlarında şiirsellik düzeyinde estetikleştirmeyi başardığı önemli felsefe sorunsalı olan “dış-belirlenmişlik” durumu, Marx’ın “yabancılaştırım” kuramı ışığında daha tutarlı olarak açıklanabilir.

Oya Baydar’ın tümel yazınsal yaratımının temel izleklerinden biri, bireyin öz-istencinin dış veya yabancı istenç tarafından belirlenmesinin sakıncalarıdır. Söz konusu sakıncalar, yazar tarafından kültürel-tarihsel birikim bağlamında irdelenir ve bireysel düzeyde “uydulaşmaya”, “bireyliğin yitimi”ne ve toplumsal-siyasal alanda totalitarizme yol açtığı gerekçesiyle sorgulanır.

İrdelemeyi yalınlaştırmak amacıyla, bu durumu "dış-belirlenmişlik" olarak kavramlaştırmak istiyorum.

Yabancılaştırılan Emek veya İnsanın İnsansızlaştırılması

Dış-belirleme sorununu, Marx özellikle "Ekonomi Ve Felsefe El-yazmaları"* adlı yapıtında ayrıntılı irdelemiştir. Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında somutlaşan hümanizmi belirginleştirebilmek için, yazarca sürekli ve ödünsüzce sorgulanan "dış-belirleme", bir başka anlatımla, bireye hiçbir özgür seçim hakkı tanımama, bireyin öz-erkliliğini ve özgürlüğünü yok-sayma gibi tutumların irdelenmesi gerekmektedir.

Söz konusu tutum, örgüt ya da parti türü yapılanmaların "önderliği" tarafından uygulandığında, söz konusu yapıların anonimliğinin de katkısıyla, tartışılamaz bir dış-belirlemeye dönüşmektedir. Oya Baydar'ın "dış-belirleme" olarak belirlediği bağımlılaştırıcı görüngüyü, Marx "yabancılaş(tır)ım" olarak kavramlaştırmıştır. Düşünürün söz konusu yapıtında ortaya koyduğu ve daha sonra çeşitli yapıtlarında değişik yönleriyle geliştirdiği "yabancılaş(tır)ım kuramı", kanımca, olağan-üstü bir tutarlılıkla gerçekleştirdiği çözümlemeye dayanan bir "hümanizm bildirgesi"nin felsefi temelini oluşturmaktadır.

Marx'ın sosyalist hümanizm öğretisini daha sonra Alfred Kurella "Öz ve Yabancı-Sosyalist Hümanizme Katkılar"** adlı yapıtında iyice belirginleştirmiştir. Kurella anılan yapıtında hem kapitalist iş-bölümünün ve üretim tarzının yol açtığı emeğin özüne yabancılaştırım mekanizmalarını çözümleyerek "olumsuz yabancılaştırımı"; hem de herhangi bir kültürel ve insansal gelişmenin "öz" ile "yabancı"nın etkileşimi sonucu olanaklı olabileceği anlamında "olumlu" yabancılaşımı betimlemiştir.

---

* Karl Marks: "Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844-Ekonomi ve Felsefe El-yazmaları-1844"; Karl Marks/Friedrich Engels: "Marx/Engels Werke", Ergaenzungsband, Erster Teil, Diez Verlag, Berlin/DDR 1968. Yukarıdaki açıklamalar ve çözümlemeler, bu yapıttandır. Sayfa numarası verilmemiştir.

** Alfred Kurella: "Das Eigene und das Fremde-Beitraege zum sozialistischen Humanimus"; Diez Verlag, Berlin/DDR, 1981.

Almanca "Entfremdung" kavramının sadece "yabancılaşma" olarak Türkçeleştirilmesini, kavramın böylece içeriği daraltıldığı için yeterli ve doğru bulmuyorum. Türkçe yabancılaşma kavramı, Marksist "yabancılaşım kuramı"nda (Entfremdungstheorie) irdelenen olguları ve süreçleri açıklamada yetersiz kalmaktadır.

Marx'ın açımladığı emeğin özünden uzaklaştırılması ve öz ürününe karşı yabancı, hatta düşman bir öğeye dönüştürülmesi sürecini anlatmak üzere kullanılan Almanca "Entfremdung" kavramına Türkçe karşılık olarak "yabancılaştırım" kavramını öneriyorum.

Yine Marx tarafından söz konusu sürecin üçüncü aşaması olarak betimlenen insanın kendi türünün özelliklerini ve kazanımlarını edinerek başkalaşımını karşılamak üzere de, Kurella'nın olumlu anlamda kullandığı kavrama Türkçe karşılık olarak "yabancılaşım" kavramının kullanılmasının yerinde olacağı kanısındayım.

Marx, "Ekonomi ve Felsefe El-yazmaları"nda emekçi ya da işçinin yabancılaştırım sürecini genel hatlarıyla şöyle çözümlemiştir: İşçi, ne denli zenginlik üretirse, o denli yoksullaşmaktadır; ne denli çok meta üretirse, o denli metaya dönüşmektedir. Nesne dünyasının işlenerek değerinin artırılmasıyla birlikte, *"insan dünyasının değersizleştirilmesi"* artmaktadır.

Emek salt meta/mal üretmiyor; aynı zamanda kendisini ve bir meta olarak işçiyi de üretiyor. Emeğin ürettiği nesne, emeğin ürünü, emeğin karşısına *"yabancı bir varlık"*, *"üreticiden bağımsız bir erk"* olarak çıkıyor.

Emeğin ürünü, bir nesnede somutlaşan, "nesneleşen emektir." Emeğin gerçekleşimi, onun nesneleşmesidir. Nesneleşme, *"yitim ve nesnenin uşaklığı"* olarak; *"edinim, yabancılaş(tır)ım, dışlaştırım"* olarak ortaya çıkmaktadır. Nesneleşme, işçinin yaşamsal nesnelerden değil, emek nesnelerinden de yoksun bırakılması biçiminde gerçekleşmektedir. İşçi ne kadar nesne üretir ve bunların ne kadar azına sahip olursa, nesnenin edinimi de o denli yabancılaş(tır)ım olarak belirir. Dolayısıyla, işçi, ürettiği nesne ölçüsünde kendi ürününün, sermayeye dönüşmüş ürününün egemenliği altına girer.

Marx'ın yukarıdaki belirlemesinde kullandığı "edinim" (Alm. Aneignung) kavramı, estetik felsefesinin de temel kavramlarından

biridir. Almanca "Estetiğin Temel Kavramları"* adlı başvuru yapıtında "edinim" kavramını, Marx'ın *"toplumsallık ile karşılıklı ilişki içinde kişisel özgünlüğün oluşumu ve yetkinleşimi sürecini"* kapsayacak şekilde dizgeleştirdiği belirtilmektedir. Burada çok yerinde olarak estetik anlamda edinim kavramının *"her zaman aktarılabilir bir öğe olarak dolaşan paranın"* ediniminden kesinlikle ayrı tutulması gerektiği vurgulanmaktadır.

Yeniden Marx'a dönelim. Marx'ın yukarıda yer alan bütün bu çıkarımları, işçinin emeğinin ürününe karşı *"yabancı bir nesne"* olarak davranmasından kökenlenmektedir. Bir işçi ne kadar emek harcarsa, kendisine karşı yarattığı *"yabancı ve nesnel dünya"* o kadar güçlenmektedir. Buna karşın, o ölçüde söz konusu işçi yoksullaşmaktadır.

Marx'a göre, İşçi, yaşamını nesneye aktarmaktadır; ancak yaşamı artık kendisine değil, nesneye aittir. Dolayısıyla, etkinliği ne ölçüde büyükse, işçi o denli gereksizdir. Emeğinin ürünü olan şey, artık kendisi değildir; ürünü büyüdüğü ölçüde, o ürünü üreten işçi küçülmektedir. İşçinin ürününde özünü dışa-vermesi, emeğinin nesneye, bir dış varlığa dönüşmesine değil, *"kendi dışında, kendisinden bağımsız, kendisine yabancı, kendisine düşman ve özerk bir güce"* dönüşmesine yol açmaktadır.

Emek, Değer Üretmesine Karşın Niçin Değersizleşir?

İşçinin/emekçinin kendi nesnesinde "yabancılaş(tır)ımı" şöyle ortaya çıkmaktadır: İşçi ne kadar çok üretirse, o kadar az tüketmek zorundadır; ne kadar çok değer yaratırsa, o kadar değersizleşmektedir. Ürünü ne kadar biçimlenirse, kendisi o kadar biçimsizleşmektedir; ürünü ne kadar uygarlaşırsa, kendisi o kadar barbarlaşmaktadır. Emek güçlendikçe, emekçi güçsüzleşmektedir; emek ne kadar düşünselleşirse, emekçi o kadar düşünsüzleşmekte, doğanın kölesi olmaktadır.

---

* Karlheizn Barck/Martin Fontius vd. (yayımlayanlar): "Aesthetische Grundbegriffe-Estetik Temel Kavramlar"; "Aneignung-Edinim" maddesi, s. 153-184, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2010.

Geniş işçi yığınların kapitalist sistemin doğasından kaynaklanan yabancılaş(tır)ımının özü egemen sınıflarca örtülmektedir; çünkü *"emek zenginler için mucizevî değer üretirken, işçiyi çırıl çıplaklaştırmaktadır; zenginler için saraylar, işçiler için mağaralar; zenginler için güzellikler, işçiler için çirkinlikler ve kötürümleşme; zenginler için tin, işçiler için ahmaklık"* üretmektedir.

Marx'ın açımlaması uyarınca, yabancılaşıtırımın ikinci yönü *"emeğin üretim etkinliğinde, üreten etkinlik içerisinde"* ortaya çıkar. Emekçi/işçi, kendi emeğinin ürününe karşı yabancılaştığına göre, üretim eyleminde kendisini nasıl yabancılaştırılır? Bu kuram uyarınca, ürün, etkinliğin, üretimin özetidir. Emeğin ürünü, "öz-verim" ise, üretim, *"etken öz-verim, etkinliğin öz-verimi, öz-verim etkinliğidir."* Emeğin nesnesinin yabancılaşımında salt "yabancılaşım" değil, emeğin etkinliğinde "öz-verim" de gerçekleşir.

Emek, emekçinin dışında bir nesneye dönüştükçe, bir başka anlatımla, artık işçinin özüne ait olmadıkça, *"emekçi kendisini emeğinde olumlayamaz, özgürce bedensel ve düşünsel enerji geliştiremez, tinini yok eder. Dolayısıyla, emekçi, ancak işin dışında kendisini bütünsel duyumsar. Artık emekçinin emeği gönüllü değil, zorunludur; zorunlu çalışmadır; zorla çalıştırmadır. Dışsal iş, insanın özünden vazgeçtiği iş, özünü kurban etme işidir. Emeğin dışsallığı en açık biçimde kendisini şöyle gösterir: Artık emekçi kendi emeğinde kendisini değil, kendi dışındakileri görür. Nasıl ki dindeki insan fantezisinin ve insan gönlünün öz-etkinliği bireyden bağımsızsa, işçinin etkiliği de öz-etkinliği değildir; işçinin etkinliği artık başkasınındır; işçinin öz-yitimidir."* Bu süreç, öz-yabancılaşım, öze-yabancılaştırımdır.

Oya Baydar'ın sosyalizm adına ortaya çıkan örgüt ya da partilerce bireyin özerkliğinin ortadan kaldırılması, yine "parti" ya da "örgüt önderliği" adına ortaya çıkan, Oya Baydar'ın nitelemesiyle, "zombiler", bu anlayış ve yapılardan aldıkları sözüm-ona yetki ve erkle sempatizanlar ya/ya da militanların yazgıları hakkında kararlar vermektedir. Onlar da bu kararlara uysalca uymaktadır. Dolayısıyla, söz konusu yapı ve ilişkiler, Marx'ın çözümlediği iki yönlü bir yabancılaştırım üretmektedir.

Oya Baydar'ın tutarlı bir kuramsal yaklaşım ve üst-düzeyli bir kurguyla anlatılaştırdığı gibi, "Sıcak Külleri Kaldı" ve "Kayıp Söz"de parti ya da örgüt yandaşlarının, "Erguvan Kapısı"nda ölüm orucuna yatanların istençleri kendi dışlarında bulunan anonim bir "dış-istenç" tarafından belirlenmekte ve kendilerine yabancılaştırılmaktadır. Marx'ın özellikle "yabancılaştırımın" ikinci aşamasında çözümlediği yapılar ve işleyişler, başka bağlamlar söz konusu olsa da, Oya Baydar'ın bıkmaksızın sorguladığı "dış-belirlenmişlik" durumuna ışık tutmaktadır.

Gelişim Anlamında Yabancılaşım: Özgür ve Bilinçli Etkinlik

Marx'ın aynı yapıtta açımladığına göre, yabancılaşımın üçüncü belirlenimi şöyle gerçekleşir: İnsan bir "tür varlığıdır"; edimsel ve kuramsal olarak insan türünün niteliklerini edinir; kendisini canlı türün etken bir üyesi olarak, *"evrensel ve özgür bir varlık"* olarak kavrar.

İnsanın evrenselliği, doğanın, insanın *"organik olmayan bedenini"* oluşturduğu evrenselliktir. Doğa bunu iki yönlü yapar: Birincisi, doğa dolaysız olarak yaşam için gerekli besin maddelerini sunar; ikincisi, insanın yaşam etkinliğinin araç-gerecini, nesnesini ve maddesini oluşturur. Doğa insanın organik olmayan bedenidir. İnsanın bedensel ve düşünsel yaşamı doğayla bağlantılıdır demek, doğanın kendisiyle bağlantılı olması demektir; çünkü insan doğanın bir parçasıdır.

Yabancılaştırılmış emek, birincisi, doğayı insana yabancılaştırmakla; ikincisi kendisini yabancılaştırmakla, öz-etkin işlevini, yaşam etkinliğini yabancılaştırmakla, türünü de insana yabancılaştırır; yabancılaştırılmış emek, tür yaşamını insan için bireysel yaşamın aracına/dolayımına dönüştürür. Yabancılaştırılmış emek, ilkin tür yaşamını ve bireysel yaşamı yabancılaştırır, sonra da bireysel yaşamı kendi soyutlanımı içerisinde tür yaşamının amacına dönüştürür.

Bu şöyle açıklanabilir: İş, birincisi, insana "yaşam etkinliği", "üretken yaşam", *"fiziksel var-olmanın sürdürülmesi gereksin-*

mesi" olarak görünür. Ancak üretken yaşam tür yaşamıdır; yaşam üreten yaşamdır. Yaşam etkinliğinin türünde bir türün bütün öz-yapısı bulunur; türün öz-yapısı, özgür ve bilinçli etkinlik, insan türünün öz-yapısıdır. İnsan, "*yaşam etkinliğini isteminin ve bilincinin nesnesi yapar; insan bilinçli yaşam etkinliğine sahiptir. Bu, insanın dolaysız olarak birbirine karıştığı bir belirlenmişlik değildir.*"

Bilinçli yaşam etkinliği, insanı dolaysız olarak hayvansal yaşam etkinliğinden ayırır; bu ayrım nedeniyle insan bir tür varlığıdır. Bir başka anlatımla, insan bilinçli bir varlıktır; tür varlığı olduğu için de öz yaşamı ona bir nesnedir. Salt bu nedenle, insanın etkinliği "özgür etkinliktir." Yabancılaştırılmış emek, bu ilişkiyi tersine çevirir: İnsan bilinçli bir varlık olması nedeniyle, yaşam etkinliğini, tözünü kendi var-oluşunun aracı yapar.

Burada bir başlam açıp, Marx'ın bu belirlemeleri ışığında Oya Baydar romanına bakmak isterim. Her türlü dış-belirlemeye karşın, insan türünün öz-yapısının temel özelliği olan bilinçlilik ve özgür etkinliğe eğilimlilik özelliği tümüyle ortadan kaldırılamaz. Türsel bir özellik olan bilinçlilik ve özgür etkinliğe yönelimlilik, "yabancılaştırım" dolayımıyla kopma noktasına değin zayıflatılabilir; ancak, hiçbir zaman koparılamaz.

Oya Baydar "Sıcak Külleri Kaldı"da "büyük yenilgilere ve çalkantılara" karşın, sosyalizm ütopyasını hiç yitirmeyen ve yenilenmek için bu uğurda "başka ufuklar" arayan Falin figüründe; "Erguvan Kapısı"nda somut olarak Derin figüründe insanın türsel öz-yapısını hiçbir koşul altında ve hiçbir zaman yitirmeyeceğini yazınsal söylemde belirginleştirmiştir.

Oya Baydar'ın "Kayıp Söz"de olağan-üstü bir şiirsellikle yazınsallaştırdığı "insan sözü bulur" ya da "insan, insana ulaşır" söylemleri, hem Marx'ın çözümlemesini, hem de hümanizmin temel düşüncesini, özünü, kalıcılığını, zaman ve mekân-üstü evrensel bir görüngü olduğunu da açığa çıkarmaktadır.

Yeniden Marx'ın konuya ilişkin çözümlemesine dönüyorum: Hayvan tek-yanlı, bedensel gereksinmesinin dolaysız egemenliği altında üretir. Buna karşın, insan, bedensel gereksinmelerinden özgür ve bağımsız olarak "evrensel" üretir. Hayvan salt kendisini üretir;

insan, *"bütün doğayı yeniden üretir; her türün ölçüsüne göre üretmeyi bilir; her yerde bulunan içkin ölçüyü nesneye içkinleştirmeyi bilir. İnsan bu nedenle güzelliğin yasalarını biçimlendirir."*

Bir başka anlatımla, insan, doğal güzelliğin ayrımına varmak ve onu biçimlendirmek suretiyle, estetiği de yaratır ve geliştirir. Yazınsal üretim de bu kapsamda gerçekleşir.

Emeğin nesnesi, insanın tür yaşamının nesneleştirilmesidir. İnsan "bilinç"te entelektüel, ürün yaratıcı etkinlik olarak, hem ürünlerini, hem de kendisini iki katına çıkarır. Yabancılaştırılmış emek, insanın türüne özgü nesneliğini, tür yaşamını elinden alır.

Yabancılaştırılmış emek, özerkliği, öz-işlerliği, özgür etkinliği araç durumuna indirgemekle, insanın tür yaşamını bedensel var-oluşunun aracına dönüştürür. Böylece, insan, türüne özgü düşünsel yeterliliği, insana yabancı bir varlığa, bireysel var-oluşunun aracına indirger. İnsanı kendi öz bedenine, düşünsel, insansal varlığına yabancılaştırır.

Bu nedenlerle, Oya Baydar, dış-belirlemeyi, dolayısıyla da yabancılaştırımı ne denli eleştirse azdır. İnsanı tümleyecek, yeniden tüm insan yapabilecek, düşünsel "gizil güç", Oya Baydar'ın ahlaksal bir ilke olarak gördüğü ve bu bakış açısıyla yazınsallaştırdığı eleştirel tutumdan türetilebilir.

Sonuç olarak şu söylenebilir: Kendisine, emeğinin ürününe yabancılaşan insan, öteki insanlara da yabancılaşır. Emeğinin ürünü, o ürünü üretmek için gerçekleştirdiği etkinlik kendisine dayatılan, dolayısıyla da yabancılaştırılan insan, etkinliğinin kendisine değil, bir başkasına ait olduğunu deneyimler. Çalışan insanın emeğinin ürünün tadını çıkaran da bir başka insandır. Bu nedenle, hem bağımlılaştırılan, hem de insan üzerinde bağımlılık kuran "yabancı bir erk" olan da insandır.

Oya Baydar'ın romanlarında anlatılaştırdığı "ülküselleştirilmiş", daha doğru ve yazarın anlatımına uygun bir anlatımla "kutsallaştırılmış" ölüm ya da öldürme eğilimi ve bunların "ölüm tapıncı"na dönüştürülmesi bu kapsamda ele alınabilir.

Ayrıca, sorunun bireysel boyutu, "ölüm tapıncı"nı içselleştirmiş yandaşlar topluluğunun davranış tarzının kökeni, Marx'ın betim-

lediği özüne ve türüne yabancılaştırılmış ve düşmanlaştırılmış insanın öz-yapısında aranabilir.

Burada, bir noktayı vurgulamak kaçınılmazlaşmaktadır: Marx, iş-bölümü, üretim ve bölüşüm tarzı kapsamında gerçekleşen yabancılaştırımı tutarlı ve geçerli bir yöntemle açımlamasına karşın, Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında sorguladığı bireyin bağımlılaşmaya yönelik eğilimini, hangi toplumsal-siyasal durumların bireyi, otoriter ideolojileri kabule yönlendirdiğini yeterli ölçüde açıklamaz.

Bu nedenle, Marksist kuram birikimini öncelikle Kant'çı özgürlükçü ve öznelci düşün birikimiyle bütünleştirmeye çalışan Frankfurt Okulu'nu, bu çizgide geliştirilen "Eleştirel Kuram"ın kazanımlarını, özellikle de Theodor Adorno'nun yapıtlarını çözümlemeye katacağım. Frankfurt Okulu'nun başta "totaliter" ve "otoriter" rejim ve kişilik çözümlemesi gibi düşünsel katkılarının ve psiko-çözümleme öğretisinin, Oya Baydar romanının daha doğru çözümlenmesini kolaylaştıracağı kanısındayım. Bu nedenle, yazınsal çözümlemede anılan düşünsel birikimlerden yararlanacağım.

Parti veya Örgüt, İnsanı İnsansızlaştırmanın Aracına Nasıl Dönüşür?

Marx "Ekonomi ve Felsefe El-yazmaları"nda konuya ilişkin çözümlemesini şöyle sürdürür: İnsanın kendisinden ve doğadan kaynaklanan öz-yabancılaşımı, o insanın kendisine, doğaya ve diğer insanlara karşı ilişkisinde kendisini gösterir. Yabancılaşmanın gerçekleştiği araç, edimsel bir araçtır. Yabancılaştırılmış emek ile insan, salt kendisine "yabancı" ve "düşman" "erkler" olarak üretiminin nesnesine ve eylemine yönelik ilişkisini değil, aynı zamanda diğer insanların üretiminin nesnesine ve eylemine yönelik ilişkisini de üretir. Nasıl ki, insan gelişmesine ya da gelişmemesine yönelik üretim yaparsa, *"üretmeyenlerin egemenliğini de üretir."* İşçinin emeğe yönelik ilişkisi, kapitalistin emeğe yönelik ilişkisini de üretir. Dolayısıyla özel mülkiyet, "ürün", "sonuç" ve *"özden çıkarılmış emeğin gerekli sonucudur."*

Oya Baydar'ın "parti" ya da "örgüt" denilen yapıların yarattığı erkin olumsuz türevlerine, örneğin, insanı "insansızlaştırmasına" ilişkin eleştirisini belirginleştirebilmek için, Marx'ın "*insan ya da emekçi, üretmeyenlerin egemenliğini de üretir*" saptaması açımlanabilir.

Marksizm'in kurucuları, özellikle "Komünist Manifesto" ile birlikte toplumsal-siyasal erkin ele geçirilebilmesi ve korunabilmesi için "komünist partisi" önderliğinde "proletarya diktatörlüğü" savını ortaya atmıştır. Parti ve diktatörlük kavramları, zamanla çalışan, üreten ve eleştirel insan üzerinde gerçek anlamda diktatörlüğe, hatta kıyıma dönüşmüş, sosyalizm ütopyasının uygulanış biçiminin başarısızlığında önemli rol oynamıştır.

Sosyalist hümanizm idesiyle bağdaşmayan bu totaliter sav, giderek bütün ülkelerin sosyalist devinimleri ya da sosyalist partilerince saltlaştırılarak, Marksist öğretinin en "Ortodoks" yorumunun başatlaşmasına, dolayısıyla da bir "değişim öğretisi" olma savında olan Marksizm'in dondurulmasına neden olmuştur.

İşçi sınıfı adına yönetim erkini kullandığını öne süren parti, bir diktatörlük aracı olması nedeniyle, giderek bir sıkı-denetim ve baskı aracına indirgenmiştir. Hiçbir eleştiriye ve bireysel farklılığa tolerans göstermemiş, bu tür çıkışları "yıkıcılık", "döneklik", hatta "hainlik" olarak damgalamıştır ve öldürmeler, kıyımlar yapmıştır.

İşçi sınıfının her türlü araçsallaştırmadan ve sömürüden kurtarılması görevini yerine getirmeye uğraştığını dilinden düşürmeyen parti önderliği ve örgütü, iş-bölümünün, üretim tarzının ve üretimin sonuçlarının nasıl dağıtılması gerektiğini belirleyen, bir erk aracına dönüşmüştür.

Böylece, sosyalist ülkelerdeki partiler, işçi sınıfını tümden mülksüzleştiren, emeğin ürünleriyle palazlanan yeni bir egemen sınıf yaratan, dolayısıyla da işçi sınıfını kendisine yabancılaştıran ve düşmanlaştıran bir işlevi görmüşlerdir. 1990'a değin var-olan sosyalist ülkelerin işçi sınıfının uğradığı yabancılaştırım sonucu öz-düşmanlaşım, giderek en genel anlamda türsel özelliklere düşmanlığa, insan düşmanlığına dönüşmüştür. Söz konusu insan düşmanlığı, örneğin, iki Almanya'nın birleşmesinden sonra, daha önce De-

mokratik Almanya Cumhuriyeti yurttaşları olanların yabancılara, dolayısıyla da Türklere karşı sergiledikleri düşman davranışlarda kendisini somut olarak göstermiştir. Bu örnekten de görülebileceği gibi, sosyalizmin uygulanış biçimi, insancıllık değil, karşıt eğilim olan insan düşmanlığını özendirmiştir.

Öz-düşmanlaşımın halk tarafından içselleştirilmesi, sorunun ikinci boyutunu oluşturmaktadır. İşçi sınıfı da kendisi üzerinde egemenlik kuran ve yabancılaştırım aracı olan parti önderleri ve yandaşlarının egemenliğini üretmeye ve bunun bir türevi olarak parti yönetimi ya da önderliğinin kuramsal önermelerini ve davranış biçimlerini içselleştirmeye başlamıştır. Böylece, egemen olunan ile egemen olanın benzeşmesi sonucu, kısır-döngü tümlenmiştir.

Söz konusu benzeşme, örneğin, Türkiye'de sosyalist devinim kapsamında sayısız insanın çok uzun süre bir insandan beklenemeyecek öz-verilere, yokluklara ve yoksunluklara katlanmasına yol açmıştır. Oya Baydar'ın "daha kaç kuşak, daha ne kadar bunlara katlanacak" çığlığı, bu kapsamda değerlendirildiğinde, kanımca, daha anlamlı ve yazarın ereğine uygun olarak yorumlanabilir.

Bu nedenle, Oya Baydar, geniş kuramsal ve edimsel deneyimlerine dayanarak, "parti" ya da "örgüt" diye nitelendirilen yapıların insanı özünden uzaklaştırıcı ve özüne düşmanlaştırıcı işlevini ve etkilerini, yazınsal üretiminin temel izleği olarak anlatılaştırmıştır. Böylece, hem yaşam tarafından doğrulanmamış, köhnemiş yapıları ve işleyişleri açığa çıkarmış, hem de bu tür soysuzlaşmış yapılar tarafından bir daha insanın insansızlaştırılmasına olanak vermemek amacıyla, her koşul altında bireyin özgürlüğünü ve özerkliğini ahlaksal bakımdan sonal erek olarak betimlemiştir.

Yazar, sosyalistlerin de insansal özelliklerinden arınamayacağını, dolayısıyla, kendi deyişiyle, sürekli olarak barbarlaşma ve uygarlaşma eğilimlerini içinde barındırdığını, uygarlığın başatlaşmasının biricik güvencesinin "eleştirel bilinç" olduğunu bütün yazınsal yaratımına içkinleştirmiştir. Ayrıca bunu, yazınsal yaratımını salt siyasal tartışma aracına dönüştürmeksizin estetik ya da yazınsal beğeniyle gerçekleştirmiştir. Oya Baydar, böylece Marksizm'de sosyalist insanın bir bakıma "ülküselleştirilmesi", bir başka deyiş-

le, sosyalistleri "insana özgü zaaflardan arınmış" sayma yanılgısını irdeleyerek, sosyalist hümanizmin ufkunu açmıştır.

Marksizm, İnsanın Tözsel Niteliklerini Yeterince Gözetmiş midir?

Marx'ın çözümlemesine göre, "yabancılaştırılmış" emeğin özel mülkiyet ile ilişkisinden şu çıkarım yapılabilir: "*Toplumun özel mülkiyetten ve uşaklıktan özerkleşmesi/bağımsızlaşması, işçinin özerkleşmesinin politik biçiminde kendisini gösterir.*" Marx, bu kapsamda şu ilkesel soruyu sorar: Nasıl oluyor da insan, emeğini yabancılaştırıyor; bu yabancılaşmanın özü insanın gelişmesinde mi yatmaktadır? Düşünürün bu ve benzeri sorulara ilişkin yanıtları şöyledir: İnsan, "*çok-yönlü özünü, çok-yönlü bir biçimde edinir.*"

Tekleştirici her türlü uygulamaya karşın, insanın içinde barındırdığı çok-yönlüleşme yeterliliği tümüyle yok edilemez. Bu tözsel yeterlilik uygun koşullarda yeniden boy atıp gelişir. Ayrıca, bu çok yönlülük eğilimi veya çok-yönlü edinim; düşünme, duyumsama, etkin olma, konuşma, yazma gibi etkinliklerin tümünü kapsar. Buna karşın, özel mülkiyet, Marx'ın nitelemesiyle, insanı "aptal ve tek-yanlı" yapmıştır. İnsan, ancak sahip olduğu nesnenin kendisine ait olduğunu ya da kendisi tarafından kullanıldığını, diyesi, kapital olarak var olduğunu düşünür.

Dolayısıyla, özel mülkiyetin ortadan kaldırılması, insanın her türlü duyularının ve özelliklerinin eksiksiz özerkleşmesine yol açar. Özel mülkiyetin ortadan kaldırılması, "*duyuların ve özelliklerin insansal anlamda hem öznelleşmiş, hem de nesnelleşmiş olmasından dolayıdır.*" Örneğin, göz, "*nesnesi toplumsal ve insansal açıdan, insan tarafından insan için bir nesneye dönüşmesi*" nedeniyle, insansal bir göz olmuştur. Bu yüzden, "*dolaysız edimlerinde kuramcılara dönüşmüştür.*" Duyular, "şeye şey olduğu için" yaklaşmaktadır; şeyse kendisine ve insana karşı "*nesnesel ve insansal bir davranış içerisindedir.*"

Bu kapsamda "*gereksinme ya da haz, yarar, insansal yarara dönüştüğü için, egoist doğasını, salt yararlılığını yitirmiştir.*" Böylece, duyular ve başka insanların hazzı, "*insanın kendi edinimi olmuş-*

tur." İş-bölümü, üretim ve yaşam biçimi, hem insanın tözsel güçlerinin, duyusal yönlerinin sonuçlarıdır, hem de bunları biçimlendirirler. İnsanın bu nitelikleri, yabancılaştırım bağlamında "*sadece dışsal bir yararlılık ilişkisi*" açısından değerlendirilmiştir. Bunun nedeni, "*insanın genel var-oluşunu, dini ya da tarihi, politika, sanat, edebiyat vb. insanın tözsel güçlerinin gerçekliği ve insanın türsel eylemi olarak kavrama eğilimidir.*"

Yukarıdaki açımlamalardan da anlaşılacağı gibi, Marksizm, kapitalist iş-bölümü ve üretim tarzının kaçınılmaz ve evrensel olarak yol açtığı "yabancılaştırımı" belli ölçülerde saltlaştırmasına karşın, insanın tözsel bir niteliği anlamında çok-yönlü üretim ve edinim eğilimini de konulaştırmıştır. Ancak, bu ikinci boyut, saltlaştırılan yabancılaştırım yanında oldukça cılız kalmış, daha sonra da pek geliştirilmemiştir.

Bu nedenle, Oya Baydar romanını çözümlemeye sadece Marksist birikimin yeterli olmadığı, bu öğretinin içerdiği birtakım saltçı savların yazarca eleştiri konusu yapıldığı genel hatlarıyla ortaya çıkmıştır. Baydar'ın tümel yazınsal yaratımının uygun alımlanması ve çözümlenebilmesi için, yukarıda belirtildiği gibi, öncelikle Frankfurt Okulu'nca geliştirilen "Eleştirel Düşünce ve Kuram" birikiminin ve psiko-çözümleme yaklaşımının verilerinden de yararlanmak da gerekmektedir.

Walter Benjamin: “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı”

Sanat Eleştirisinin Öğeleri Nelerdir?

Walter Benjamin (1892-1940), “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı”* adlı doktora tezinin “Giriş”inde sanat eleştirisi kavramının “felsefe” ve “sorun tarihi” olmak üzere, iki boyutu

---

* Walter Benjamin: “Der Begriff der Kunst Kritik in der deutschen Romantik”; içinde: “Abhandlungen”, gesammelte Schriften; Theodor Adorno/Gershom Scholem’in katkısıyla, yayımlayan: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhaeser; Band I. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 11-122.

Bu yapıt, Benjamin’in 1919’da Cenevre Üniversitesi’nde tamamladığı doktora tezine dayanır. Benjamin’in girişte yer alan dipnottaki anlatımı uyarınca, Geç romantizm *“bütünlüklü kuramsal bir sanat eleştirisi”* geliştiremediği için, düşünür çalışmasını asıl olarak “Erken romantizm” dönemi üzerine yoğunlaştırmıştır. Erken romantizm döneminde öne çıkan başlıca filozof Friedrich Schlegel’dir.

Walter Benjamin’in bu yapıtı, “Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri” üst başlığı ve “Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı” alt başlığıyla, İletişim Yayınlar (birinci baskı, İstanbul 2010) tarafından, Elçin Gen/Mustafa Tüzel’in çevirisiyle Türkçe olarak yayımlanmıştır. “Sanat ve Edebiyatta Eleştiri”de çevirmenlerce Benjamin’in anılan yapıtının iki temel kavramını oluşturan “Reflexion” ve “Medium” kavramlarına karşılık olarak kullanılan “düşünseme” ve “ortam” kavramlarını kullanmadığımı belirtmek isterim. Ben, “Reflexion” için “düşünüm” ve “Medium” için ise “dolayım” kavramlarını kullanmayı yeğledim.

olduğunu belirtir. Benjamin'e göre, sanat eleştirisi kavramının belirlenmesi, *"bilgi-kuramsal ve estetik koşulları"* içermek zorundadır; çünkü sanat eleştirisi her şeyden önce *"bilen bir öğeyi"*, bir başka anlatımla bilmek isteyen özneyi içerir. Ayrıca, eleştiri, *"saf bir bilgi"* olabileceği gibi, *"değerlendirmelerle ilgili bir bilgi"* de olabilir.

Erken Romantizm akımını felsefi olarak belirleyen filozofların başında gelen Friedrich Schlegel*, Benjamin'in anlatımıyla, "sanat idesini" ve sanat kavramını biçimlendirmiştir. Başta Schlegel olmak üzere, romantikler sanat eleştirisi kavramını *"çok farklı anlamlarda"* kullanmıştır. Benjamin çok farklı anlamlarda kullanılan bu kavramı, "sanat eleştirisi" ile sınırlamıştır. Immanuel Kant'a dayanan bir gelenek uyarınca, eleştiri *"karşılaştırılamaz ve tümlenmiş bir konumu anlatan esoterik bir kavram"* olarak algılanmıştır. Bunun yanı sıra, aynı kavram Almanya'da günlük dil kullanımında *"gerekçelendirilmiş yargılama"* olarak yerleşmiştir.

Benjamin'in açımlaması uyarınca, sanat kuramı alanında özellikle *"sanat idesi"* ve *"sanat yapıtı"* kavramı öne çıkmıştır. Belki de bunda romantiklerin payı olmamıştır; çünkü romantikler özellikle *"sanat yapıtının eleştirisinin felsefi açıdan temellendirilmesinde"* kalıcı başarı sağlamıştır. Bu nedenle, Benjamin, romantiklerce yapılan "sanat eleştirisi" açıklamasını temel almıştır. Söz konusu yaklaşım, *"sanatsal bilinci ve sanatsal yaratımı"* dışta tutması ve sanat kuramını "sanat idesi" ve *"sanat yapıtı idesi"* ile sınırlamıştır. Friedrich Schlegel'in *geliştirdiği sanat eleştirisi kavramının "nesnel gerekçelendirimi, sanatın nesnel yapısı"*, bir başka deyişle, sanat idesi, sanat oluşturusu (Kunstgebilde) ile ilgilidir.

Burada "sanat oluşturusu" kavramına ilişkin bir açıklama yararlı olabilir. Alman sanat terminolojisinde "oluşturu", "yapıt" anlamında kullanılır. Oluşturu kavramı, özellikle Benjamin ve Adorno'nun sürekli kullanımıyla kalıcılaşmıştır.

Ayrıca, başta Friedrich Schlegel olmak üzere, romantikler, sanatı *"öncelikle edebiyat/şiir"* ile sınırlamıştır ve diğer sanatlarla şiirle olan ilgileri açısından ilgilenmiştir. Bu bakımdan bu irdele-

---

* Friedrich Schlegel ile Friedrich Hegel arasındaki düşünsel ilişkiyi "Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I" (Bilgi Üniversitesi, 2010) adlı yapıtımda irdeledim.

mede sanat kavramı ile sürekli olarak "şiir" ve şiirin diğer sanatlar arasındaki *"merkezi konumu"*; sanat yapıtı denilince de *"tekil şiir/edebiyat"* kastedilmektedir.

Düşünüm, Romantik Akımın Temel Felsefi Kavramıdır

Benjamin'in doktorasının birinci bölümü "düşünüm" (refleksiyon) kavramı üzerinedir. Düşünüm, Schlegel ve Novalis'e göre, *"öz-bilinçte kendisini düşünülmeyen veya düşünmenin konusu yapan düşünmedir."* Düşünmenin düşünümde *"kendisiyle ilişkilenmesi"*, düşünmenin *"temel ilişkilenimidir"* ve düşünmenin *"bütün diğer ilişkilenimleri"* bundan türetilir; çünkü Schlegel'in deyişiyle, *"bitimsiz olarak düşünebileceği şeyi düşünme"*, düşünmenin en belirgin özelliğidir.

Benjamin'e göre, *"öykünme, tarz, biçem ve romantik akıma uyarlanabilen üç biçim"*, düşünüm kavramında belirginleşir. Romantik tin *"hoş bir şekilde kendisi hakkında fantezi kurar."* Örneğin, Novalis *"tüm dünya yaşamını tinlerin kendi içindeki düşünümü"* olarak kavramaya ve insanı bu dünya yaşamında *"kısmi çözünüm ve o ilkel düşünümün yarma/huruç devinimi"* olarak yorumlamaya eğilimlidir. Benjamin'in aktarımı uyarınca, Schlegel *"kendi içine geri dönen etkinliğin yeterliliğini, ben'in beni olma yeteneğini"* düşünme olarak tanımlar. Görüleceği gibi, burada düşünme ve düşünüm "özdeşleştirilir."

Söz konusu özdeşleştirme, düşünümde özsel olarak verili olan *"düşünmeye bitimsizlik sağlamak"* için yapılmaz. Romantikler daha çok *"düşünmenin düşünümleyen doğasında düşünmenin içgüdüsel öz-yapısı için bir güvence"* olarak değerlendirir. Fichte'yi izleyerek, düşünümsel düşünmeyle "dolaysız bilgi" arasında bir bağ görürler. Fichte'ye göre, *"bilim kuramının hem içeriği, hem de biçimi"* vardır. İnsan tininin özgür eylemi veya davranışının bir biçimi vardır. Bu biçim, *"bilmenin veya bilincin biçimidir."* Bu bakımdan söz konusu eylem, aynı zamanda *"düşünüm eylemidir."* Dolayısıyla, romantikler, düşünümden *"bir biçime yönelik yeniden biçimlendiren düşünümü"* anlarlar. Bu düşünüm kavrayışını

Fichte *"özgürlük eylemi"* olarak tanımlar ve bu özgürlük eylemi sayesinde, bu filozofun anlatımıyla, *"biçim, kendi içeriğinin biçimi olan biçime dönüşür ve kendi içine geri döner."* Doğaldır ki, *"özgürlük eyleminin kendisiyle ilişkilendiği saltık özne, bu düşünümün merkezidir ve dolaysız olarak tanınabilir."* Düşünüm, *"bitimsiz belirleyimin otokton biçimidir."* Tasavvur, *"karşıt belirleyim"* ile belirleyimi sınırlar ve öz-yapısını belirler. Düşünmenin dolaysız bilinci, *"öz-bilinç"* ile özdeştir ve *"görü ve düşünmenin, özne ve nesnenin örtüştüğü bu dolaysızlık"*, bitimsizlikten kurtulur.

Benjamin'in anlatımıyla, *"saltık ben'de düşünümün bitimsizliği"* aşılır. Bu açıklamalardan da görülebileceği gibi, düşünümde üç öğe vardır: "Düşünümleyen özne veya ben", "dolaysızlık" ve "bitimsizlik." Fichte'ye dayanılarak dolaysızlıkta *"dünyanın kökeni ve açıklaması"* aranır. Bitimsizlik ise bu dolaysızlığı bulandırır. Bitimsizlik ve dolaysızlık, özneden kaynaklanır ve öznede biter; çünkü bunlar etken öznenin eyleminin ve ediminin türevleridir.

Düşünme, *"düşünülen şeye karşı biçimdir"*; düşünümün bu birinci aşamasını Schlegel "anlam" olarak adlandırır. İkinci aşama olan düşünmenin düşünmesi, *"kendi içeriği olan biçimin biçimine"* dönüşmüştür. Kendini gören anlam ise, *"tin"* demektir.

Benjamin'in çıkarımı uyarınca, erken romantikler için sanat, *"düşünümün odak noktasıdır."* Romantik sanat anlayışı, *"düşünmenin düşünmesinde ben bilinci anlaşılmaz"* ilkesine dayanır. Sanat eleştirisi, *"sanatın dolayımındaki düşünümdür."* Eleştirinin temelinde de *"düşünmenin düşünmesi"* yatar. Schlegel bunu "ben olan biçim" olarak, romantikler ise *"sanat idesinin ilk hücresi"* anlamında "estetik biçim" olarak tanımlamıştır.

Dizge/Sistem ve Kavram

Benjamin'in yukarıda andığım yapıtının üçüncü bölümü "Dizge ve Kavram" ara-başlığını taşımaktadır. Bu düşünürün açımlaması uyarınca, erken dönem romantiklerin *"sorun çözümlemelerini ve dizgesel konumlarını"* kapsayan bir düşünsel alt-yapı oluşturma, "iki temel sorunu" veya soruyu ortaya çıkarır. Birinci soru(n) şu-

dur: Romantikler *"dizgesel düşünmüş müdür ve düşünmelerinde dizgesel çıkarlar/ilgiler gütmüş müdür?"* İkinci soru, *"neden bu dizgesel temel düşünceler, dikkat çekici biçimde karanlık, hatta gizemli dil kullanımında (konuşmada) kendisini göstermiştir?"* şeklinde sorulabilir.

Benjamin'in aktarımına göre, Schlegel *"bir dizgeden tümüyle farklı olan dizgenin tini"* anlatımını kullanmıştır. Schlegel ve Novalis'in düşünmesi *"dizgesel eğilimler ve bağıntılar"* taşımıştır; ancak bu bağıntılar söz konusu eğilimlerde *"sadece kısmen açıklık ve yetkinlik"* kazanmıştır. Bir başka anlatımla, anılan düşünür ve yazıncıların düşünmesi *"dizgesel düşünce akışları ile ilişkilendirilebilir; doğru seçilmiş bir koordinatlar dizgesine sokulabilir."* Bu bağlamda romantiklerin söz konusu "dizgeyi" dile getirip getirmedikleri de önemli değildir. Burada sözü edilen *"dizgesel ilişkilendirilebilirlik"*, erken dönem romantiklerin düşünce akışlarının *"dizgesel bir yorumlamasının olanağı ve hakkı"* olarak nitelendirilebilir.

Benjamin'in alıntısı uyarınca, bir edebiyat tarihçisi olan Elkuss* romantiklerin yazılarının dizgesel yorumuna *"teoloji açısından, din tarihi açısından geçerli hukuk açısından, şimdinin tarihsel düşünmesi açısından yaklaşılması"* gerektiğini; bu yazıları *"edebiyat olarak ele almak"* gerektiğini belirtmiştir. Edebiyatta *"formül, belli ölçülerde öz-amaca dönüşebilir."* Romantiklerin yazıları edebiyat olarak okununca, doğaldır ki bu yazıların çözümlemesi *"bir yazarın ne söylediği, neyi anlatmak istediği ve neyi anlatmaya yeterli olduğunun 'yazınsal anlamının'"* gerisine zorlar. Böyle bir çözümleme, söz konusu yazıların *"neler yapması gerektiğini bildikten sonra ereksel eylemleri kapsar."*

Ayrıca, bir yazarın kendisini *"aforizmalarda dile getirmesi gerçeği, hiçbir zaman o yazarın dizgesel ereğine karşı bir kanıt olamaz."* Örneğin, Nietzsche aforizmalarda kendisini anlatmış ve *"kendisini sistem karşıtı olarak nitelemiştir."* Böyle olmasına

---

* Walter Benjamin'in sözünü ettiği Elkuss, Siegbert Elkuss (1884-1916) ve onun "Zur Beurteilun der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung-Romantiğin Değerlendirilmesi ve Romantiğe İlişkin Araştırma Sonuçlarının Eleştirisi" (München/Berlin 1918) adlı yapıtıdır.

karşın, felsefesini *"kapsamlı, bütünlüklü ve yönlendirici idelere göre eksiksiz olarak düşünmüş ve dizgesini yazmaya başlamıştır."* Nietzsche kendisini dizge karşıtı olarak adlandırmasına karşın, erken dönem romantiklerin filozofu olan Schlegel *"asla dizge karşıtlığıyla"* ünlenmemiştir.

Benjamin'in aktarımı uyarınca, felsefe ve epik edebiyat/şiir, *"orta noktada işe başlamak zorundadır."* Epik edebiyat/şiir, bir bütündür. Dolayısıyla, epik şiiri *"bulgulama yolu bir döngü/daire değil, düz bir çizgidir. Temel bilimin bütünü, iki ideden, tümceden ve kavramdan türetilmiş olmak zorundadır."* Bu değişken kavramlar, *"düşünümün iki kutbudur."* Bu iki kutup son çözümlemede *"yalın ilk düşünüm ve yalın saltık düşünüm anlamında döngüsel olarak yeniden bütünleşirler."* "Felsefe ortada noktada başlar" sözü, *"felsefe hiçbir konusunu ilk düşünüm ile özdeşleştirmez; konularında dolayımdaki aracıyı görür"* demektir.

Schlegel'in düşünce dizgesinde *"özgün bir olumlu eğilim"* gören Benjamin'in anlatımı uyarınca, Schlegel felsefesinde *"saltık/mutlak olan, sanat biçimindeki dizgedir"*; böyle olmakla birlikte anılan filozof, bu saltık *olanı "dizgesel olarak aramamış, tersine dizgeyi saltık olarak kavramaya"* uğraşmıştır. Bu eğilim, Schlegel *"mistisizminin özünü"* oluşturmuştur.

Erken dönem romantiklerin yazılarında yer alan *"bütün felsefi ve estetik uzmanlık kavramları arasında en sık rastlanılanı eleştiri ve eleştireldir."* Eleştiri ve eleştirel sözcükleri, romantikler için "övgü"dür. Eleştiri sözcüğünün romantikler arasında *"neredeyse büyüleyici bir anlam"* kazanmasında Kant'ın bütün felsefi yapıtı yönlendirici olmuştur. Bununla birlikte, diye ekler Benjamin, eleştiri veya eleştirel sözcüğü, romantikler ve spekülatif felsefe için *"yargılayıcı ve üretken bir düşünsel tutum değil, nesnel, üretken ve yaratıcı bir şekilde sağduyudan türetilen"* bir sözcük anlamı taşır. Benjamin'in anlatımıyla, *"eleştirel olmak, düşünmenin bütün bağların üzerine yükseltilmesini, bu bağların yanlış yönlerine ilişkin kavrayıştan adeta büyüleyici şekilde hakikatin bilgisinin türediği yere değin götürmektir."* Bu olumlu anlam içinde *"eleştirel yöntem ile akla gelebilen en yakın benzerliği"* kazanır.

Benjamin'in çıkarımı uyarınca, romantikler, Kant felsefesinde zaten *"iki anlamlı"* olan eleştiri kavramının bu özelliğini iyice güçlendirmiştir; çünkü onlar eleştiri kavramı ile yalnızca Kant'ın *"tarihsel başarımına"* gönderme yapmanın ötesinde, düşüncelerini onun *"eleştiri kavramıyla da ilişkilendirmiştir."* Ayrıca, romantikler, eleştiri kavramının *"kaçınılmaz olarak olumsuz yönünü/öğesini korumuş ve kullanmıştır."* Eleştiri sözcüğünün de katkısıyla, onlar kuramsal felsefelerinin *"savı ile başarısı arasındaki uçurumu"* görmezlikten gelememiştir. Eleştiri sözcüğünün anlamı uyarınca, *"eleştirel bir yapıtın geçerliliği ne denli değerlendirilirse değerlendirilsin, sonuna değin değerlendirilemez."* Bu ilkeden yola çıkan romantikler, eleştiri adı altında *"kaçınılmaz olarak kendi çabalarının yetersizliğini itiraf etmiş, bunu gerekli olarak nitelemiş ve son çözümlemede bu kavramda yanılmazlığın gerekli eksikliğini"* imlemiştir.

Benjamin'e göre, eleştiri kavramının tarihsel evrimine romantiklerin yaptığı önemli katkı, bu kavramın *"sanat kuramsal anlamını aşamalı olarak"* belirlemiş olmalarıdır. Ancak romantiklerle birlikte *"sanat eleştirisi kavramı, daha eski olan sanat yargıcı kavramının kesin olarak yerini almıştır."* Romantikler ve onların yarattığı düşünsel ortam, insanların *"sanat yapıtlarını yargılama ve yazılı veya yazılı olmayan yasalarda öngörülen hüküm verme"* düşüncesinden uzak durmasını sağlamıştır.

Doğa Bilgisinin Erken Dönem Romantik Kuramı veya "Bir Malzeme, Konulaştırılmak İçin, Kendisini Konulaştırmalıdır"

Benjamin'in anılan yapıtındaki bu ara-başlık altında yer alan açımlaması uyarınca, eleştiri, *"konusuna ilişkin bilimsel bilgiyi"* de kapsar. Bundan ötürü, romantik sanat eleştirisi kavramı, temel aldığı *"konu bilgisi kuramının öz-yapısının açıklanmasını"* gerektirir. Bu bilgiyi veya bulguyu, *"dizgenin ve saltık olanın bilgisinden ayırmak gerekir."* Bununla birlikte, dizgenin ve saltık olanın bilgisinden türetilmesi gereken bu bilgi, *"doğa nesneleri ve sanat yapıtlarıyla"* ilgilidir ve bu sanat yapıtlarına ilişkin *"bilgi kuramsal*

sorun", romantikleri diğer oluşturulardan veya yapıtlardan daha fazla uğraştırmıştır.

Benjamin'in değerlendirmesine göre, romantikler arasında Friedrich Schlegel sanatsal bilgi kuramı bağlamında "eleştiri" kavramını, Novalis ise "doğa bilgisi"ni her yönüyle geliştirmiştir. Sanat eleştirisi kavramını açımlamak için, doğa bilgisi kuramı "kaçınılmaz" önemdedir. "*Düşünüm kavramının açımlaması*", nesne/konu bilgisi kuramını belirler. Nesne veya konu, "*her gerçek öğe gibi, düşünüm dolayımındadır.*" Düşünüm dolayımı ise, "*yöntemsel ve bilgi kuramsal bakımdan düşünmenin dolayımıdır*"; çünkü düşünmenin dolayımı "*düşünümün koşunsal/kanonik şemasına göre oluşturulmuştur.*" Düşünmenin bu dolayım, her türlü düşünümün iki temel öğesi olan "öz-etkenlik ve bilmeyi" içinde taşır; çünkü söz konusu düşünümde "*tek başına düşünülmeyebilen şey düşünülür ve düşünümlenir.*" Bu da düşünmedir.

Dolayısıyla, düşünme "*öz-etken olarak düşünülür.*" Düşünme, öz-düşünümsel olarak düşünüldüğü için de "*kendisini dolaysız olarak tanıyan*" düşünme olarak düşünülür. Sonuç olarak, kendisi sayesinde olanaklı olan düşünmenin bu bilgisi "*her türlü bilgiyi*" kapsar. Fakat düşünmenin düşünmesi olan söz konusu "*salt düşünüm*" önsel olarak romantiklerce "*düşünmenin bilmesi*" olarak kavrandığı için, romantikler "*ilk kökensel ve malzemesel düşünme olan anlamın*" karşılandığını varsaymıştır. Bu önerme veya varsayım uyarınca, "*düşünüm dolayımı dizgeye, yöntemsel saltıklık da ontolojik saltıklığa*" dönüşür. Düşünme, "*çok çeşitli tarzlarda*", örneğin, "*sanat olarak, din olarak*" düşünülebilir; ancak nasıl düşünülürse düşünülsün, "*asla düşünme dolayımının öz-yapısını, düşünen ilişkilenmenin bağıntısını*" yitirmez. Saltık olan, "*her türlü belirleniminde düşünen olarak kalır.*" Düşünmenin "*yerine getirdiği şey ise, düşünen bir özdür.*"

Böylece, nesne/konu bilgisi kuramının "*romantik ilkesi*" ortaya çıkar: "*Saltıkta olan her şey, her türlü gerçek şey, düşünür.*" Bu düşünme, "*düşünümün düşünmesi*" olduğu için, salt özüyle sınırlıdır. Bir başka anlatımla, "*yalnızca kendisini, yalnızca kendi düşünmesini düşünebilir.*" Ayrıca, bu öz düşünme, "*gerçekleştirilmiş tözsel*

düşünme olduğu için, düşünmek suretiyle aynı zamanda kendisini tanır." Ben olarak saltık öğe ve *"onun içinde bulunan şeyler, çok tikel bir bakış açısıyla"* nitelenebilir. *"Her türlü bilgi, ben olmayı gereksinmeyen düşünen bir özün/varlığın öz-bilgisidir."* Romantiklere, özellikle de Novalis'e* göre, *"özlük, her türlü bilginin temelidir."* Dolayısıyla, her türlü bilginin *"çekirdek hücresi, düşünen bir özde gerçekleşen düşünüm oluşu/sürecidir."* Öz, bu süreç sayesinde *"kendisini tanır."* Düşünen bir özün her türlü *"tanınması/bilinmesi, öz-bilgiyi"* gerektirir.

Benjamin'in aktarımına göre, Friedrich Schlegel'in *"insanın düşünebildiği her şey, kendini düşünür; bir düşünme sorunudur."* Düşünümün temel özelliği, düşünmenin ve bilmenin dışında, *"algılamadır ve son çözümlemede de etkenliğin algılamasıdır."* Bu ilke, Schlegel'in *"bir malzeme, konulaştırılmak için, kendisini konulaştırmalıdır"* sözünde somutlaşır. Bu bağlamda bilme ve algılama, *"adeta düşünümün bütün boyutlarıyla ilişkilendirilmiş ve bunlarla temellendirilmiş olmalıdır."* Her türlü bilgi özden çıktığı gibi, *"öze doğru genişler."* Schlegel bu ilkeyi şöyle anlatmıştır: *"Nasıl ki yüzler göz ve ışık işlevleriyle doluysa, düşünceler de sadece düşüncelerle, sadece düşünme işlevleriyle doludur... Nasıl ki gözler sadece gözleri görürse; kavrayış sadece kavrayışı; ruh ruhları; akıl aklı; tin tinleri; imgelem gücü sadece imgelem gücünü; duyular duyuları tanır; Tanrı, bir Tanrı sayesinde bilinir."* Görüleceği gibi, her öz veya her varlık *"sadece kendisini bilir."* Bir başka anlatımla, her öz veya her varlık, *"kendisi gibi olanı tanır/bilir ve kendisine benzeyen öz veya varlık tarafından bilinir."* Bu anlatım uyarınca, özne-nesne ilişkisi, *"romantik anlayışa göre öz-bilgi açısından hiçbir önemi olmayan bilgide"* ortaya çıkar.

Benjamin'in çözümlemesi uyarınca, *"öz-bilgi dışında bilgi nasıl olasıdır?"*; bir başka deyişle, *"nesne bilgisi nasıl olasıdır?"* Romantiklerin anlayışına göre, bu olanaklı değildir. Öz-bilginin olmadığı

---

* Asıl adı Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg olan Novalis (1772-1801) erken dönem Alman romantizminin en önemli temsilcilerinden ve şairlerinden biridir. edebiyatın hemen bütün türlerinde yapıt veren Novalis, Schlegel ve Hegel ile birlikte romantik kuramın belirginleştirilmesine katkı yapmıştır.

yerde *"asla bilme olmaz"*; öz-bilginin olduğu yerde *"özne-nesne bağıntısı"* ortadan kalkar. Soruna böyle yaklaşınca, *"saltık/mutlak olanın dışında, gerçek olanın içinde yer alan bütün birimler sadece görecedir."* Söz konusu birimler *"kendi içinde o denli az bütünlüklü ve ilişkisizdir ki, ancak düşünümlerinin yükseltilmesiyle"*, romantiklerin deyişiyle, *"güçlendirilmesi veya romantikleştirilmesi ile başka varlıkları/özleri düşünüm merkezlerini giderek artan ölçüde kendi öz-bilgilerinin bir parçası durumuna getirirler."*

Ayrıca, romantik tasavvur tarzı, *"salt bireysel insansal düşünüm merkezleri değildir."* Yalnızca insanlar *"yükseltilmiş/güçlendirilmiş öz-bilgiyle düşünümde genişletemez; doğa nesneleri de bunu yapabilir."* Doğa nesnelerinde söz konusu oluş, *"özsel bakımdan onların bilinmesi olarak adlandırılan şeyle ilişkilidir."* Bir başka anlatımla, nesne veya şey, *"kendi içinde düşünümü yükselttiği ve diğer canlıları/özleri kendi öz-bilgisine kattığı ölçüde kendi öz-bilgisini"* söz konusu ilişkilere yansıtır. Bu yolla da insan *"başka özlerin söz konusu öz-bilgisinden pay alır."* Bu yol, ilki ile *"birbirini bilen iki varlığın örtüşmesidir."* Bu bilgi, *"aslında onların düşünümsel olarak üretilen bireşimidir."* Bir başka anlatımla, insana *"kendisini bir başka varlığın/özün bilgisi olarak açımlayan"* her şey, *"o şeyin içindeki düşünmenin öz-bilgisinin insandaki yansımasıdır."*

Dolayısıyla, bir şeyin/nesnenin "salt tanınması" diye bir şey yoktur. Aynı şekilde şey veya öz/varlık da *"salt kendisi aracılığıyla tanınmak ile sınırlı değildir."* O şeydeki veya özdeki düşünümün "yükseltilmesi", romantik anlatımla, güçlendirilmesi veya romantikleştirilmesi, *"şeydeki kendisi aracılığıyla tanınma ve başkası aracılığıyla tanınma arasındaki sınırı"* ortadan kaldırır ve düşünümün dolayımında *"şey ve bilen öz birbirine dönüşür."* Bunların her ikisi de *"sadece göreli düşünüm birimleridir."* Dolayısıyla, gerçekte *"bir nesnenin bir özne tarafından bilinmesi"* söz konusu değildir.

Her bilgi "saltık olandaki" veya *"öznedeki içkin bağıntıdır."* Nesne kavramı, *"bilgideki bir ilişkiyi değil, ilişkisizliği"* niteler ve *"bir bilgi bağıntısının ortaya çıktığı yerde anlamını yitirir."* Novalis'in imlediği gibi, *"bilgi bütün yönlerden düşünümde yerleşiktir."* Bir varlığın bir başka varlık veya öz tarafından bilinmesi, *"biline-*

nin öz-bilgisiyle", bilenin bildiği nesne yoluyla bilinmesi ile örtüşür. Bu romantik nesne bilgisi kuramının "kesin biçimidir." Bu kesin biçimin doğa bilgisi kuramı açısından geçerlilik alanı, *"algılama ve gözlemleme hakkındaki ona bağımlı tümcelerde"* yatmaktadır.

Benjamin'in çıkarımı uyarınca, bunlardan birincisinin *"eleştiri kuramı üzerine hiçbir etkisi"* yoktur; bu nedenle geçilebilir. Ayrıca, bilgi kuramı, algı ile bilgi ayrımını sağlayamaz. Algının dolaysızlığı, *"algılayanın ve algılananın ortak dolayımından"* yola çıkar. Örneğin Demokrit felsefesi, algıyı, *"özne ile nesnenin malzeme bakımından kısmi iç içe geçmesinden"* çıkarımlar. Novalis'e göre de bilgi ve algı dolayımı öğretisi ile *"eleştiri kavramı için dolaysız önem taşıyan gözlemleme öğretisi"* örtüşür. Bir şeyi gözlemlemek demek, o şeyi *"öz-bilgiye doğru devindirmek"* demektir. Bu bağlamda deneyin başarılması, *"deneyi yapanın, büyüsel gözlemle nesneye yaklaşma ve onu kendi içine alma yeteneğine"* bağlıdır.

Romantiklerde düşünümün, bilmenin ve algılamanın dolayımı aynıdır. Gözlem kavramı, *"dolayımların yoğunluğuna"* gönderme yapar. Yukarıda sözü edilen "büyüsel gözlem" romantikler açısından aynı zamanda "ironik" bir gözlemdir; çünkü bu *"nesnesinde tekil bir şeyi, belirli bir şeyi"* gözlemez. Ayrıca, bu deneyin temelinde *"doğaya ilişkin bir soru"* yoktur. Gözlem daha çok "nesnedeki gelişmekte olan öz-bilgiyi" hedefler, dahası gözlemin kendisi *"gelişmekte olan nesne bilgisidir."* Bu nedenle, gözlem, *"bilmemede nesne ile özdeş olduğu içi ironiktir"* de denilebilir. Bu bağlamda Novalis *"gözlem süreci öznel ve nesnel bir süreçtir; aynı zamanda ülküsel ve gerçek deneydir. Tümce ve ürün aynı zamanda tamam olmalıdır. Gözlemlenen nesne, bir tümce ve süreç düşüncelerdeyse eğer, böyle durumda sonuç... daha yüksek düzeyde aynı tümce olacaktır"* demiştir. Novalis bu belirlemeyle, Benjamin'in anlatımıyla, doğa gözlemi kuramından *"tinsel oluşturular kuramına geçmiştir."* Novalis'in kavrayışı uyarınca, tümce *"bir sanat yapıtı olabilir."*

Sanat Eleştirisi

Erken Romantik Sanat Bilgisi Kuramı
Şiir Kendisini Oluşturan Özdür

Benjamin'in tanımıyla, "*sanat, düşünüm dolayımının bir belirlenimdir; belki de onun kazandığı en verimli belirlenimdir.*" Sanat eleştirisi ise, bu düşünüm dolayımındaki "*konu/nesne bilgisidir.*" Peki, düşünüm dolayımının bir kavrayışı olarak sanat kavrayışının "*sanatın idesine ve oluşturularına ve bu bilginin kuramına ilişkin önemi*" veya etkisi nedir? Benjamin'in açımlaması uyarınca, romantiklerin "*tikel bir nedenden yola çıkarak sanatı bir düşünüm dolayımı*" olarak değerlendirdiklerini öne sürmek tutarlı olmaz. Onlar için sanat da dahil, "*her türlü gerçek olanın bu yorumu, meta-fiziksel bir inanmadır.*" Düşünürün Windischmann'a* dayanan aktarımı uyarınca, "*düşüncenin bir şeyler üreten bir türü vardır*"; bu düşünme türü söz konusu nedenle "*doğa-ben'ine, dünya-beni-ne atfedilen yaratıcı yeterlilik ile büyük biçimsel benzerlik taşır.*" Bu yaratıcı yeterlilik, "*belli ölçülerde kendi malzemesini yaratan şiir/edebiyat üretmedir.*" Burada düşüncenin pek önemi yoktur.

---

* Karl Joseph Hieronymus Windischmann (1775-1839) hekim, antropolog ve filozoftur. Yakın arkadaşı olduğu Friedrich Schlegel'in "Felsefe Dersleri"ni yayımlamıştır.

Düşünüm olarak sanat, "*salt yaratıcı, içerik bakımından gerçekleşmiş* " düşünmedir.

Schlegel bu bağlamda "*düşünümün göreli özerk bir sınırlanımını*" öne çıkarmıştır. Bu belirleme, sanat kuramı açısından "önemli bir rol" oynar. Düşünümün sanatta açıkça kendisini gösteren "*yaratıcı mutlak gücü, daha sonraki yapıtın zayıflığı ve belirlenmişliğini*" belirleyen kaynaktır. Anılan romantik düşünür, Benjamin'in aktarımı uyarınca, romantik şiir hakkında şunları söylemiştir: Romantik şiir, "*anlatan ile anlatılan arasında her türlü ilgiden arınmış olarak şiirsel düşünümün kanatlarında orta noktada dolaşır; bu, düşünümü sürekli olarak yeniden güçlendirebilir ve sonsuz bir ayna dizisinde olduğu gibi çoğaltabilir.*" Bu belirlemeleri yapan Schlegel, sanatın üretken ve alımlayıcı ilişkisi hakkında şu görüşlere yer vermiştir: "*Şiirsel duygu belki de insanın tümüyle kendi özünden çıkarak etki edebilmesinde yatar.*" Bir başka anlatımla, düşünümün "*ayrımsızlık noktasında yoktan kaynaklanan*" düşünüm, "*şiirsel duygudur.*" Bu belirlemede Kant'ın "*gönül yeterliliğinin özgür oyunu*" düşüncesi de etkili olmuş olabilir. Kant'a göre, bu yeterliliğin özgür oyununda nesne, "*tinin özerk, içsel havasını oluşturmaya ortam hazırlamak için, hiçbir şey olarak geri çekilir.*"

Kant ve Schlegel'in yanı sıra, Novalis de "*sanatın temel yapısının, düşünümün de temel yapısı olduğunu*" anlatmaya çalışmıştır. Novalis bu bağlamda "*şiir/edebiyat sanatı, organlarımızın elbette sadece istençsel, etkin ve üretken kullanımıdır; düşünme ve şiir yazma aynı şeydir*" belirlemesini yapmıştır.

Burada bir başlam açıp, bu belirlemenin Hegel'in "sanat yapıtında tin sanatsallaşır; sanat tinselleşir" sözüyle büyük benzerlik taşıdığının altını çizelim. Bu belirleme, ayrıca Novalis'in sanatı "düşünüm dolayımı" olarak kavradığını açık olarak ortaya koymaktadır. Bu romantik şair ve düşünürün "*ben'in başlangıcı salt ülküseldir. Başlangıç, benden daha sonra oluşur. Dolayısıyla ben başlamış olamaz. Burada sanatın alanında olduğumuzu görebiliriz*" sözleri, sanat sözcüğünü, "*terminus technicus (teknik kavram) olarak düşünüm yerine kullandığını*" göstermektedir. "*Verileri olmayan saltık bir keşfetme (bulgulama) sanatı var mıdır?*"

diye soran Novalis'e göre, *"verileri olmayan tek saltık bulgulama sanatı, şiir sanatıdır."* Sanat, adeta *"kendisini seyreden, kendisini taklit eden ve kendisini oluşturan doğadır."* Doğa "türetir"; tin "yapar." Dolayısıyla, düşünüm, *"her türlü tinselde olduğu gibi, sanatta kökensel olan ve inşa edendir."* Şiir/edebiyat *"kendisini oluşturan bir özdür."*

Sanat Eleştirisi Nedir?
Eleştiri, Sanat yapıtı Üzerinde Yapılan Denemedir

Sanat eleştirisine gelince: Benjamin'in belirlemesi uyarınca, *"sanat eleştirisinin görevi, sanatın düşünüm dolayımındaki bilgisidir."* Genel anlamda düşünüm dolayımının konu/nesne bilgisi için *"geçerli olan bütün yasalar"*, sanat eleştirisi için de geçerlidir. Dolayısıyla, *"doğa nesnesi karşısında gözlem neyse, sanat yapıtına karşı eleştiri de odur."* Çeşitli nesnelerde *"biçimlenen yasalar"* aynı yasalardır. Novalis'in deyişiyle, *"düşünce ve gözlem olan şey, aynı zamanda eleştirel bir çekirdektir."* Bu belirleme, eleştiri ile gözlem arasındaki düşünsel *"akrabalık bağını"* ortaya koyar. Bütün bu açıklamalar temelinde şu belirleme yapılabilir: Eleştiri, *"aynı zamanda sanat yapıtı üzerinde yapılan denemedir"*; bu deneme sayesinde sanat yapıtının düşünümü *"uyandırılır."* Sanatı yapıtı bu uyandırma veya canlandırma ile *"kendi özünün bilincine ve bilgisine"* ulaştırılır.

Benjamin'in anlatımı uyarınca, sanat eleştirisinin bir parçası olan *"hakiki eleştirel tanıtım yazısı, filolojik bir deneyin ve yazınsal bir incelemenin sonucu ve anlatımı"* olmalıdır. Schlegel başta olmak üzere, bazı romantiklere göre, inceleme, *"tarihsel bir deneydir."* Schlegel bu nedenle, *"şiir ve felsefe sanatının yapıtları üzerinde şimdiden sonra da kendisi ve bilim için deney yapmayı"* sürdüreceğini vurgulamıştır. Benjamin'e göre, düşünüm öznesi aslında *"sanat oluşturusunun kendisidir"*; deney ise romantik sanat eleştirisi anlamında yapıtı/oluşturuyu *"köklü şekilde dönüştüren (oluşturu üzerine) bir düşünüm değil, düşünümün açılımıdır."* Bir başka anlatımla, deney, romantikler için *"tinin bir oluşumdaki açılımıdır."*

Benjamin'in belirlemesiyle, eleştiri "*sanat yapıtı hakkında bilgi*" olduğu ölçüde "*sanat yapıtının öz-bilgisidir.*" Eleştiri, "*sanat yapıtını yargıladığı ölçüde sanat yapıtının öz-yargılayımında*" gerçekleşir. Eleştiri, bu son belirlenimi içinde "*gözlemin ötesine gider.*" Eleştiride, sanat nesnesinin "*hiçbir yargılamaya (veya değerlendirmeye) olanak vermeyen*" doğa nesnesinden farklılığı açığa çıkar. Sanattaki öz-yargılayım (veya öz-değerlendirim) kapsamında Schlegel'in eleştiri kuramı açısından belirleyici olan bir eleştirel tanıtım yazısında yer alan şu görüşler önem taşır: "*Bu kitap, kendi kendisini yargılayan/değerlendiren kitaplardan biridir.*" Novalis de bazı kitapların "*kendi eleştirisini de içerdiğini*" vurgular.

Öte yandan bu değerlendirimi/yargılamayı "*düşünümdeki öz-değerlendirim*" olarak adlandırmak zordur; çünkü burada "*her türlü yargılayımın gerekli öğesi olan olumsuz öğe*" körelmiştir. Gerçi tin her türlü düşünümde "*daha önceki düşünümlerin düzeyinin üzerine çıkar ve böylece daha öncekileri yadsır -düşünüme eleştirel bir renk kazandıran da budur-; ama bu bilinç yükselmesinin olumlu öğesi olumsuzu büyük ölçüde bastırır.*" Novalis'in şu sözleri düşünüm sürecinin bu yönünü dile getirmiştir: "*kendisinin üzerine sıçrama eylemi her yerde en yüksek noktadır*"; bu nokta, "*yaşamın oluşum tarihinin ilk noktasıdır. Bu yüzden, her türlü felsefe, felsefe yapanın kendisini felsefileştirdiği yerde, diyesi, tükettiği ve tekrar yenilediği yerde başlar. Bu yüzden, her türlü canlı ahlak(sallık), benim erdemden yola çıkarak erdeme karşı etkenleşmem ile başlar. Böylece erdemin yaşamı başlar; erdemin yaşamıyla belki de sonsuza giden kapasite büyür.*"

Romantikler "*sanat yapıtındaki öz-düşünümü de aynı şekilde olumlu*" değerlendirir. Benjamin'in anlatımıyla, Schlegel eleştiri sayesinde yapıtın bilinç yükselmesini anlatmak için Goethe'nin "Meister'ini (Usta'sını)" "üstün usta" ifadesiyle nitelemiştir. Bu, "*eleştirinin ereğini anlatan muhteşem*" bir anlatımdır. Öz-yok-edimin öğesi, diyesi, "*düşünümdeki olası olumsuzlama, düşünümleyendeki bilincin yükselmesinin tümüyle olumlu öğesi karşısında*" pek önemli görülemez. Romantik sanat/edebiyat eleştirisi kavramının çözümlemesi, bu eleştirinin "*tümüyle olumluluğunu*"

sergiler. Romantik eleştiri bu olumluluğu içinde *"olumsuz bir görünüm"* olduğunu öne süren kendi modern kavramından *"radikal olarak ayrılır."*

Eleştirel Bilgi Bitimsizdir; Çünkü Düşünüm Dolayımı Olarak Sanat Sonsuzdur

Benjamin'in anlatımı uyarınca, bir oluşturuya veya yapıta ilişkin her eleştirel bilgi, söz konusu yapıtın *"daha yüksek ve kendiliğinden ortaya çıkan bilinç düzeyini"* anlatır. Eleştirideki bu bilinç yüksel(t)imi *"ilke olarak bitimsizdir."* Bundan ötürü, eleştiri, *"sanatın bitimsizliği ile ilişkilendiren ve nihayet tekil sanat yapıtının sınırlanmışlığını yöntemsel olarak aktaran"* dolayımdır; çünkü *"düşünüm dolayımı olarak sanat sonsuzdur."* Novalis, dolayımsal düşünümü, genel olarak "romantikleştirme" diye nitelemiştir ve bunu yaparken elbette *"yalnızca sanatı düşünmemiştir."* Bununla birlikte, Novalis'in yaptığı şey, *"tam da sanat eleştirisinin yöntemidir."* Romantikleştirmenin asıl özü, *"saltlaştırma, evrenselleştirme, bireysel öğenin sınıflandırılmasıdır."* Novalis'in deyişiyle, *"sonlu olana sonsuz bir görüntü vermek suretiyle, sonlu olan romantikleştirilebilir."*

Aşağıdaki açıklamaların *"hakiki okuru"* olan eleştirmen açısından da *"eleştirel görev"* şudur: *"Hakiki okur, genişletilmiş yazar olmak zorundadır. Okur, daha aşağı bir merci tarafından hazırlanmış olanı alımlayan daha yüksek mevkidir. Duygu... okuma sırasında kitabın ham ve işlenmiş yönlerini ayırır ve okur kitabı kendi fikrine göre işleyecek olursa, ikinci bir okur (kitabı) daha da arındıracaktır ve böylece kitle sonunda... etkin tinin bir parçasına"* dönüşecektir. Novalis'in bu belirlemelerini Benjamin şöyle açımlar: *"Tekil sanat yapıtı, sanatın dolayımında çözünümlenmelidir (veya ortadan kaldırılmalıdır)"*; ancak bu süreç, birbirini izleyen ve *"kişileştirilmiş düşünüm aşamaları"* olan çok sayıda eleştirmen tarafından "anlamlı" bir şekilde açıklanabilir.

Şu açıktır: *"Yapıttaki düşünümün güçlendirilmesi"*, *"sonsuz sayıda aşamaları olan"* yapıtın eleştirisinin de güçlendirilmesi an-

lamı taşır. Bu bağlamda Schlegel *"her felsefi eleştiri yazısı, aynı zamanda eleştiri yazılarının da felsefesi olmalıdır."* Ayrıca, *"bu eleştirel davranış, yapıtın kökensel ve saf duygusal alımlaması ile asla uzlaşmazlığa"* düşemez; çünkü o *"aynı yapıtın yükseltilmesi gibi, kavranılmasının ve alımlanmasının da yükseltilmesidir."* Schlegel, "Wilhelm Meister"in eleştirisinde şu görüşlere yer vermiştir: *"İnsanın kendini tümüyle bir şiirin etkisine bırakması ve... sadece tekilde duyguyu düşünüm ile olumlamak ve düşünce düzeyine yükseltmek ve ... tümlemek güzel ve gereklidir; ancak her tekilden soyutlama yapabilmek ve geneli belirsiz şekilde kavramak da o denli gereklidir."*

Geneli kavramak, Benjamin'in Schlegel'e dayanan anlatımıyla, "belirsiz şekilde" diye adlandırılır; çünkü o *"sonsuz olarak yükselen düşünümün konusudur."* Görüleceği gibi, düşünüm, yapıtın "özellikle merkezi", diyesi, "genel öğelerini" kavrar ve onları *"sanatın dolayımına indirir."* Schlegel "Wilhelm Meister" eleştirisinde *"çeşitli sanat türlerinin kahramanın oluşumunda oynadıkları rolde bir dizgeliliğin örtük olarak ima edildiğini"* görmüştür. Söz konusu dizgeselliğin *"belirgin olarak açımlanması ve sanatın bütününe yerleştirilmesi, yapıtın eleştirisinin görevidir."* Eleştirinin yapması gereken, öncelikle *"yapıtın gizli yeterliliklerini açığa çıkarmak ve saklı niyetlerini gerçekleştirmektir."*

Eleştiri, yapıt anlamında, düşünümünde *"yapıtın ötesine gitmeli, yapıtı mutlak kılmalıdır."* Şu açıktır: Romantikler için eleştiri, *"yapıtın değerlendiriminden çok, onun tümlenmesinin yöntemidir."* Bu bakımdan romantikler *"yazınsal/şiirsel eleştiri talep etmiş, eleştiri ile şiir arasındaki farkı ortadan kaldırmış"* ve şunu savlamıştır: *"Şiir (sanatı), sadece şiir (sanatı) ile eleştirilebilir. Kendisi bir sanat yapıtı olmayan bir sanat yargısı, sanat yapıtındaki gerekli izlenimin anlatımı olarak... sanatın imparatorluğunda hiçbir yurttaşlık hakkına sahip değildir."* Romantiklerin eleştiriye ilişkin bir başka öne-sürümü şöyledir: *"Söz konusu şiirsel eleştiri... yeninin serimleyimini serimleyecektir; daha önce oluşturulmuş olanı bir kez daha oluşturmak istemek... yapıtı tümleyecek, gençleştirecek, yeniden biçimleyecektir"*; çünkü yapıt tümlenmemiştir, eksiktir ve

Benjamin'in aktarımı uyarınca, *"yalnızca tümlenmemiş olan/eksik olan, kavranabilir, bizi ileri götürebilir. Sadece tümlenmiş olanın tadına varılır. Doğayı kavramak istiyorsak, onu tümlenmemiş olarak belirlemek zorundayız."*

Bu sanat yapıtı için de geçerlidir; ancak o *"kurgu olarak değil, hakikat olarak geçerlidir."* Her sanat yapıtı, *"sanatın saltıklığı karşısında"* doğası gereği *"tümlenmemiştir"* veya *"kendi mutlak idesi karşısında"* tümlenmemiştir. Bundan ötürü, *"yazarları sanata uygun olarak tıp ve cerrahi bakımdan tedavi eden ve salt hastalığı ortaya çıkarmayan ve başkasının zararından sevinç duyarak ilan etmeyen eleştirel dergiler olmalıdır."*

Novalis "mitsel" diye adlandırdığı çevirileri değerlendirirken, böyle *"tümlenmiş ve olumlu"* şeyler düşler. Mitsel çeviriler, Benjamin'in Novalis'e dayanan aktarımına göre, *"bireysel (tikel) sanat yapıtının saf, tümlenmiş karakterini serimler. Bize gerçek sanat yapıtını değil, onun ülküsünü/idealini verirler."* Bu tür çevirilerin *"henüz bütünlüklü örneği"* yoktur; ancak sanat yapıtlarının *"bazı eleştirilerinin ve betimlemelerinin tininde parlak izlerine rastlanmaktadır."* Bunun için *"şiirsel tin ile felsefi tinin bütün doluluğuyla iç içe geçtiği bir kafa"* gerekmektedir. Benjamin'in anlatımıyla, *"eleştiri ve çeviriyi"* birbirine yakınlaştıran Novalis belki de *"bir yapıtın bir dilden öbürüne sürekli ve dolayımsal aktarımını"* düşünmüştür. Çeviriye ilişkin bu görüş, *"çevirinin sonsuz gizemli doğası"* göz önünde tutulduğunda diğer görüşler denli geçerlidir.

Romantiklerin Kazanımı, Yapıtların İçkin Ölçütlere Göre Değerlendirimidir

Benjamin'in belirlemesiyle, *"estetik dogmatizmin ilksel olarak aşılmasını, modern eleştirel tini uyandıran"* Schlegel'e borçluyuz. Schlegel'in bir başka kazanımı, *"eleştirel toleransa karşı yaratıcı öznenin salt anlatım gücü olarak yaratıcı gücün sınırsız kutsamasından doğan sanat eleştirisinin güvence altına alınmasıdır."* Schlegel bu açıdan *"akımcılar ve zorlamacıların (Alm. Stürmer und Draenger) kuramlarının içerdiği rasyonalizm eğilimlerini ve tahrip*

edici öğelerini" aşmayı bilmiştir. Anılan düşünür, *"sanat yapıtını öznelliğin yan ürünü yapmak yerine, tinin yasalarını sanat yapıtına"* içkinleştirmiştir.

Bütün bu açımlamalar, sanat yapıtının *"temel kavramını"* belirginleştirmiştir; çünkü Schlegel'in *"eleştiri kavramı, heterojen estetik doktrinlerin özgürlüğünü"* sağlamakla kalmamış, *"yapıtın içkin inşasının ölçütünü"* kural olarak sanat yapıtının *"başka bir ölçütünü"* oluşturmakla, söz konusu özgürlüğü *"olanaklılaştırmıştır."* O bunu, *"Herder ve Moritz'te bir sanat eleştirisi"* geliştirmeye yetmeyen *"harmoni ve düzenleme gibi genel kavramlar"* ile yapmamış, *"düşünüm kuramı"* ve *"düşünümün merkezi olarak sanat yapıtının kuramı"* anlamında *"özgün bir sanat kuramı"* ile yapmıştır. Böylece, Kant'ın "Yargı Gücünün Eleştirisi"nde dizgeleştirdiği sanat yapıtının *"nesne veya oluşturu yönünü"* temel alarak *"sanatın özerkliği/bağımsızlığı"* kavramını güvence altına almıştır. Romantiklerin temel ilkesi ve kazanımı, *"yapıtların kendi içkin ölçütlerine göre değerlendirimidir."* Schlegel, bu temel ilke bağlamında Goethe'nin "Wilhelm Meister" adlı yapıtını *"kendisinden yola çıkılarak anlamayı"* öğreten bir kitap olarak nitelemiştir. Bu noktada *"sanat bireylerinin en asıl anlamda anlaşılmasını sağlayacak formüller bulmak, çalışmaları sanat tarihini hazırlayan sanatsal/artistik eleştirmenlerin işini oluşturur"* diyen Novalis de Schlegel gibi düşünmüştür. Novalis'e göre, *"beğeni, bir başına beğeni sadece olumsuz yargı üretir."* Benjamin'in çıkarımı uyarınca, *"kesin belirlenmiş"* bir sanat yapıtı kavramı, romantik kuram tarafından *"eleştirinin kavramının bağlaşık kavramı"* durumuna getirilmiştir.

Sanat Yapıtı

Sanat Kuramı, Asıl Olarak Sanat Yapıtının Biçiminin Kuramıdır

Benjamin'in belirlemesiyle, sanat yapıtına ilişkin romantik kuram, sanat yapıtının *"biçiminin kuramıdır."* Erken romantikler, *"biçimin sınırlayıcı doğasını, her türlü düşünümün biçiminin sınırlılığı ile özdeşleştirmişler"* ve sadece bu düşünceyle *"kendi dünya görüşleri içerisinde sanat yapıtının kavramını"* belirlemişlerdir. Fichte'nin "Bilim Öğretisi" uyarınca, düşünümü *"bilginin salt biçimi"* ile açıklayan yaklaşım temel alınarak, *"düşünümün katıksız özü, sanat yapıtının saf biçimsel görüngüsünde"* aranmıştır.

Dolayısıyla, biçim, *"yapıta özgü düşünümün nesnel anlatımıdır."* Bu bağlamda düşünüm, *"sanat yapıtının özünü"* oluşturur. Biçim, *"sanat yapıtındaki düşünümün olanağıdır."* Bundan ötürü, *"önsel olarak sanat yapıtının varlık ilkesidir."* Sanat yapıtı, *"ancak biçimi sayesinde düşünümün canlı bir merkezidir."* Düşünümün dolayımda, diyesi, sanatta *"sürekli yeni düşünüm merkezleri oluşur."* Bu merkezler, *"tinsel çekirdeklerine göre büyük veya küçük bağıntıları düşünümleyerek kapsarlar."* Sanatın sonsuzluğu veya bitimsizliği, *"bir sınır değeri olarak ilkin yalnızca böyle bir merkezde düşünüme, diyesi, kavramaya ve öz-kavramaya"* ulaşır.

Söz konusu sınır değeri, *"tekil bir yapıtın serimleme (veya betimleme) biçimidir."* Yapıtın, *"sanat dolayımındaki görece birliğinin ve tümlenmişliğinin olanağı"*, bu serimleme veya betimleme biçimine dayanır. Ancak bu dolayımdaki *"her tekil düşünüm, tekleştirilmiş ve rastlantısal olabileceği için"*, yapıtın birliği/tekliği de sanatın birliği karşısında "*görece bir tekliktir.*" Yapıt, her zaman *"rastlantısallık öğesi"*ni veya eksikliğini içinde taşır. Benjamin'in deyişiyle, bu *"tikel rastlantısallık, ilkesel olarak gerekli bir rastlantısallık"*, bir başka deyişle, *"kaçınılmaz"* bir rastlantısallık olarak kabul edilmelidir.

Söz konusu ilksel, gerekli ve tikel rastlantısallığı, düşünümün sıkı bir öz-sınırlayımı ile dışa-vurmak, *"tam da biçimin işlevidir."* Edimsel, diyesi, belirli düşünüm ve öz-sınırlayım, *"sanat yapıtının bireyselliğini (veya tikelliğini) oluşturur"*; çünkü eleştirinin, *"her türlü sınırlamanın ortadan kaldırılması olabilmesi için"*, sanat yapıtı sınırlamaya, dolayısıyla da tikelliğe dayanmak zorundadır. Eleştiri, *"düşünümün tümlenmişliği ve sanat yapıtının biçiminin kesinliği ölçüsünde ve bunu daha çok-katmanlı ve daha yoğun şekilde kendi özünden dışarı çıkardığı ölçüde, ilk düşünümü daha yüksek bir düşünümde ortadan kaldırmak ve sürdürmek suretiyle"* görevini yerine getirir. Eleştiri bu çalışmada düşünümün *"çekirdek hücrelerine"*, diyesi, yapıtın *"olumlu biçimsel öğelerine"* dayanır ve bu öğeleri çözünümleyerek veya ortadan kaldırarak, evrensel biçimsel öğelere dönüştürür. Böylece, *"tekil yapıtın, sanatın idesi ile ilişkisini, bununla da tekil yapıtın idesinin kendisini"* serimler veya anlatır.

Tinsel Öz-Sınırlayım, İnsan ve Sanat İçin En Değerli Şeydir

Schlegel'in "mutlak dolayım" olarak sanatı değil, dini gördüğünü dile getiren Benjamin'in açımlaması uyarınca, Schlegel'in sözünü ettiği yüksek, daha yüksek sanat ve özellikle daha yüksek biçim, düşünümün *"öz-sınırlayımıdır."* Schlegel'in şu belirlemesi bu kapsamda değerlendirilebilir: *"Sanatçı ve insan için en gerekli, en yüksek şey olan öz-sınırlayımın değeri ve saygınlığı"* belirleyici

önemdedir. Öz-sınırlayım en gerekli şeydir; çünkü *"insanın kendisini sınırlamadığı her yerde, dünya insanı sınırlar; bu da insanı köleleştirir."* En yüksek şeydir; çünkü *"insan kendini bitimli güce sahip olduğu öz-yaratım, öz-yok edim gibi 'noktalarda' ve 'yanlarda' sınırlar. Kendisini temize çıkarmak isteyen ve çıkarabilen bir yazar çok acınacak bir durumdadır. Sadece hatalardan kaçınmak gerekir. Mutlak keyfilik olarak görünen veya görünmesi gereken şey, yine de özünde gerekli olmalıdır; aksi takdirde özgürsüzlük ortaya çıkar ve öz-sınırlayım, öz-yok edime dönüşür."*

Benjamin'in Carl Enders'in "Friedrich Schlegel'in Özünün ve Oluşumunun Kaynakları" adlı yapıtından aktarımı uyarınca, özgür öz-sınırlayım, *"romantik eleştirinin en kesin talebidir"* ve yapıtın *"serimleme biçimini"* verir. Düşünümün oluşturucu gücü, yapıtın biçimini belirler. Bu nedenle, Benjamin'in anlatımına göre, Schlegel'in *"belirli oluşturuları"* arasında özellikle "yapıt" kavramı vurgulanmıştır. Schlegel, *"Şiir Sanatına İlişkin Konuşmalar"*ın kahramanı için, *"özerk olan"*, *"kendi içinde tümlenmiş olan"* için, *"yapıt sözcüğünden daha uygun bir sözcük bulunamaz; bu sözcük anılan kullanım için korunmalıdır"* şeklinde konuşturmuştur. Anılan kahraman Lothario aynı yerde sözlerini şöyle sürdürür: *"Bir yapıt yalnızca bir ve her şey olduğu için, yapıt olur. Yapıt sadece bu yüzden öğrenimden/araştırmadan ayrılır."* Aynı kahraman yapıtın "ikili karakteri" hakkında şunları söyler: Yapıt *"görece bir bütünlüktür; içinde bir şeyin ve her şeyin bulunduğu bir deneme olarak kalır."*

Benjamin'in özetlemesiyle Schlegel'in düşünümün yapıt ve biçim açısından önemine ilişkin görüşlerinin ana hatları şöyledir: *"Her yerde sınırlarını kesin belirleyen, ancak sınırları içinde sınırsız olan, her yerde kendisine tümüyle sadık olan ve hem eşit, hem de kendi üzerine yükselmiş olan bir yapıt, oluşmuş/yetkinleşmiş"* demektir. Novalis, *"her sanat yapıtının önsel olarak bir ülküsü, kendisinde var olma gerekirliği vardır"* sözleriyle, sanat yapıtının biçimi sayesinde *"düşünümün mutlak dolayımı"* durumuna gelişini anlatır. Bu sözler aynı zamanda sanat yapıtının hiçbir zaman "kurallara" göre değerlendirilemeyeceğini ve *"dâhiyane bir kafanın ürünü olamayacağını"* da göstermektedir.

Benjamin'in belirlemesiyle, romantiklerin *"kalıcı yazınsal başarısı, romantik sanat biçimlerinin Alman edebiyatında"* başatlaşmasıdır. Onların başlıca çabası, *"bilinçli olarak biçimlerin fethedilmesi, her yönüyle geliştirilmesi ve arındırılmasına yönelik olmuştur."* Romantikler, Aydınlanmacılar gibi, *"biçimi, sanatın bir güzellik kuralı, bu kurala uyulmasını da yapıtın sevinç verici ve yükseltici etkisinin gerekli önkoşulu"* olarak kavramamıştır. Onlara göre, biçim *"ne tek başına kuraldır, ne de kurallardan bağımsızdır."* Bu görüş felsefi olarak temellendirilmiştir.

Her Biçim, Öz-Sınırlayımın Özgün Bir Tarzlaştırılmasıdır

Her biçim, *"öz-sınırlayımın özgün bir tarzlaştırılmasıdır"* ve *"bir içeriğin serimleniminin/betimleniminin aracı olmadığı için, başkaca bir gerekçelendirmeye gerek duymaz."* Biçimlerin kullanımındaki *"saflığı ve evrenselliği"* korumaya yönelik romantik uğraş, *"vecizliğinin ve çok-katmanlılığının dolayımdaki öğeler olarak bağıntısı açısından eleştirel çözünümü"* öne çıkarır. Bundan ötürü, bir dolayımın idesi olarak sanatın idesi, *"ilk defa dogmatik olmayan ve özgür bir biçimciliğin olanağını"*, romantiklerin kendi deyişiyle, *"liberal bir biçimciliğin olanağını veya olabilirliğini"* ortaya koymuştur. Romantik kuram, *"biçimlerin geçerliliğini, oluşturuların/yapıtların ülküsünden bağımsız olarak gerekçelendirmiştir."*

Bu bağlamda Schlegel'in sanatın nesnelerine ilişkin düşünme tarzı, *"mutlak liberalliği/özgürlükçülüğü, mutlak katılığı bütünleştirmelidir"* sözü, *"biçimi açısından sanat yapıtına da"* uyarlanabilir. Bu bütünleştirim, *"yapıttaki en içsel öğelerin bütünselin tini uyarınca erekli iç içe geçmesi, sanatçının edimsel düşünümü"* anlamı taşır. Bu ise, romantikler açısından *"içkin eleştiri gerektiren yapıtın yapısıdır."* Söz konusu belirleme, bir yapıtın içerdiği "eğilimler" üzerinden eleştirilebilirliği açısından bir "çelişkisellik" içermektedir. Eğer yapıtın içerdiği öz eğilimleri belirlenemiyorsa, bu durumda *"içkin bir eleştiri"* olanaksızlaşır.

Romantik sanat eleştirisi kavramı, Benjamin'in belirlemesiyle, "bu çelişkiselliği" ortadan kaldırmaktadır. *"Yapıtın içkin eleşti-*

risinin ölçütü" olan içkin eğilimi, bu sanat eleştirisi kavramının temelini, "*biçiminde belirginleşen düşünümün*" temelini oluşturur. Öte yandan, biçimde belirginleşen düşünüm, "*hem yargılayımın, hem de yargılamayan eleştirinin ölçütü*" değildir. Eleştirinin ağırlık noktası, "*tekil yapıtın değerlendiriminde değil, onun bütün diğer yapıtlarla ilişkilerinde ve son olarak da sanatın idesinde*" bulunur. Schlegel bu durumu, "*çoğu zaman tekildeki büyük emeğe karşın, hem her şeyi bütünüyle yargılamaksızın değerlemek, hem de anlamak ve açıklamak*" sözleriyle, kendi eleştirel yapıtının eğilimi olarak nitelemiştir.

Eleştirinin Merkezi Amacı, Yargılama Değil, Yapıtı Yetkinleştirmedir

Bu belirlemeye göre, eleştirinin, özüne ilişkin bugünkü anlayışın tam tersine, eleştirinin merkezi amacı, "*yargılama değil, bir yandan yapıtı yetkinleştirme, tümleme ve dizgeleştirme*", öbür yandan da yapıtı "*mutlak içinde ortadan kaldırmadır.*" Bu iki süreç, son çözümlemede örtüşür. İçkin eleştiri sorunu, "*çelişkiselliğini, kavramın romantik tanımında yitirir.*" Anlaşılacağı üzere, romantik eleştiri kavramı, yapıtın "yargılayımını" içermez. Yapıtın eleştirisi daha çok "*onun düşünümüdür.*" Bu düşünüm, doğal olarak "*yapıta içkin olan çekirdeği*" açımlar.

Öte yandan, diye yazar Benjamin, bu eleştiri kuramı, "*çıkarımlarını, yapıtın yargılayımına ilişkin kuramı da kapsayacak şekilde genişletir.*" Yapıtı yargılamaya yönelik söz konusu çıkarımlar "*üç temel ilkede*" toparlanabilir: Bu üç temel ilke, "*yargılamanın dolaysızlığı*", "*olumlu bir değerler skalasının olanaksızlığı*" ve "*kötünün eleştirilemezliği*" olarak belirlenebilir.

Yargılayımın dolaysızlığı ilkesi uyarınca, "*bir yapıta ilişkin yargılayım asla dışkın değil, kendi romantik olgusunda içkin bir eleştiri olmak zorundadır*"; çünkü yapıtın "değeri" sadece ve sadece "*kendi içkin eleştirisini olanaklı kılıp kılmadığına bağlıdır.*" Eğer bu olanaklıysa, yapıtın "*kendisini açımlayan, saltlaştıran ve sanatın dolayımında ortadan kaldıran bir düşünüm*" içerdiği söylene-

bilir. Bu özellikleri taşıyan bir yapıt, "*sanat yapıtıdır.*" Benjamin'e göre, yapıtın "*salt eleştirilebilirliği, o yapıta ilişkin olumlu değer yargısını*" serimler ve yargı herhangi bir "*özel inceleme ile değil, salt eleştiri olgusu ile verilebilir*"; çünkü "*düşünümün üretken açılımı dışında, ki bunun adı eleştiridir, var-oluşunun başkaca bir ölçütü yoktur.*"

Eleştirilebilen Yapıt, Sanat Yapıtıdır

Benjamin'in çözümlemesi uyarınca, ikinci ilke olan olumlu bir değerler skalasının olanaksızlığı hakkında şu belirlemeler yapılabilir: Sanat yapıtının içkin eleştirisinin temelinde yatan bir değerler skalası yoktur. Bir yapıt "*eleştirilebiliyorsa, o yapıt bir sanat yapıtıdır*"; eleştirilemeyen bir yapıt, sanat yapıtı değildir. Bu iki yargının "*ortasında duran bir şey*" düşünülemez. Ayrıca, "*sanat yapıtları arasında değer ayrımı ölçütü*" bulmak da olanaksızdır. Novalis bu durumu, "*şiir eleştirisi, saçma bir şeydir. Bir şeyin şiir olup olmadığına ilişkin tek olası kararı bulmak da zordur*" sözleriyle dile getirmiştir. Friedrich Schlegel de "*eleştirinin malzemesi, yalnızca klasik olabilendir, mutlaka ebedi olabilendir*" belirlemesiyle aynı düşünceyi paylaşmıştır.

Üçüncü ilke olan "kötünün eleştirilemezliği" ilkesinde "*romantik sanat konseptinin ve eleştirisinin en karakteristik biçimlenimleri*" ortaya çıkar. Schlegel bu ilkeyi şöyle açıklamıştır: "*Hakiki eleştiri, sanatın gelişmesine hiçbir katkı yapmayan yapıtları önemsemez. Ayrıca, buna göre oluşumun ve dehanın canlılığıyla ilişki içinde bulunmayan ve aslında bütün için ve bütünde mevcut olmayan şeyin hakiki eleştirisi olanaklı bile değildir.*" Schlegel'in şu belirlemesi de aynı kapsamda değerlendirilebilir: "*Her bir filozofun değerlendirilebilir olduğunu varsaymamak, özgürlük dışı olur; ancak şaire de böyle davranmak, kibirlilik olur; fakat bunun için şairin tümüyle şiir ve adeta canlı ve eylemli sanat yapıtı*" olması gerekir. Benjamin'in deyişiyle, romantiğin kötünün eleştirilemezliği ilkesine "*salt sanatta değil, tinsel yaşamın bütün alanlarında*" denk düşen bir davranış için teknik kavramı, "*yok hükmünde ol-*

duğunu duyurmaktır." Bu kavram, "*önemsiz (veya hiç değerinde) olanın susma ile, ironik övgü düzme ile ve iyi olanı övgüyle yükseltme ile dolaysız olarak çürütülmesini*" anlatır. Schlegel'in anladığı anlamda "*ironinin dolaysızlığı, eleştirinin hiç değerinde olanın karşısına çıkabileceği tek tarzdır.*"

Benjamin'in anlatımıyla, romantikler, sanat eleştirisine ilişkin "*konuyla ilgili bu belirlemeleri*" dizgeleştirmemiş ve yukarıda açıklanan üç ilkeyi kendi "edimlerinde" izlememiş veya bağlı kalmamıştır. Bugünkü anlayış uyarınca, "en öznel şey" olan eleştiri, romantikler açısından "*yapıtın oluşumunda her türlü öznelliğin, rastlantısallığın ve keyfiliğin düzenleyicisidir.*" Eleştiri, güncel anlayışa göre, "*konuya ilişkin bilgiyi ve yapıtın değerlendirimini*" kapsamasına karşın, romantiklerin eleştiri kavramının belirleyici yönü, "*beğeni yargısında yapıtın tikel ve öznel değerlendirimini*" görmemesidir.

Değerlendirme, "*konuya ilişkin incelemeye ve yapıtın bilgisine içkindir.*" Buna ilişkin yargıyı eleştirmen değil, "*ya eleştirinin dolayımında yapıtı alımlamak ya da onu kendisinden uzaklaştırmak ve böylece her türlü eleştiri altında takdir etmek suretiyle sanatın kendisi*" verir. Eleştiri, "*ele aldığı şeylerle sanat yapıtları arasında bir seçki*" yapmalıdır. Ayrıca, eleştirinin "nesnel ereği", salt eleştirinin kuramında dile gelmez; estetik konularda "*tarihsel geçerlilik süresi*" nesnellik hakkında bir fikir verebilir. Öte yandan, romantikler çoğunlukla "*nesnel ereklerin gücünü*" küçümsemiştir.

Örneğin, Benjamin'in saptaması uyarınca, Schlegel döneminin "*devrimci nesnellik çılgınlığından*" ve "*Yunan sanat tininin mutlak kutsaması*" tavrından uzak durmuştur. Bu filozofun konumunda "*ironi kuramı*" belirleyici olmuştur. İroni kuramında hem "*nesnel öğelerin vurgulanmasına ilkesel karşı çıkışlar*", hem de "*sıkı bağlantılar*" belirlenebilir. Sanat kuramı açısından ironi kavramı "*çift anlamlıdır.*" Bu anlamlardan biri "*saf öznelcilik*" anlatımıdır. İroni, sadece bu anlamıyla romantik üzerine yapılan yayımlarda alımlanmış ve "*tek-yanlı anlayış*" söz konusu öznelciliğin "göstergesi" olarak abartılmıştır.

Romantik Edebiyat Öğretisi Uyarınca, Yazıncının Keyfiliği Mutlaktır

Benjamin'in Schlegel'den yaptığı alıntıya göre, romantik edebiyatın/şiirin *"ilk yasası, yazıncının/şairin keyfiliği üzerinde herhangi bir yasaya katlanmamasıdır."* Aynı filozofun bir başka yerde pek de inanmaksızın *"çelişkili ülkü"* olarak nitelediği romantik yazarın/şairin tümüyle şiir olduğu savına gelince: *"Sanatçı bizzat şiirin kendisiyse, onun keyfiliği kendi üzerinde hiçbir yasaya göz yummaz"*; çünkü söz konusu keyfilik, *"sanatın özerkliği üzerine eksik bir metafordur."* Bu tümce, içerik bakımdan "boştur"; ancak sanatçının keyfiliği hakkındaki tümce, *"sanatçının erk alanı üzerine bir yargı olarak kavranıldığı"* takdirde, şairi, *"şiirde kendisini adlandıran bir şey yapan bir varlık"* olarak görmek gerekir. Bu durumda şair denilince, *"hakiki şairi, şairin ilk/kökensel imgesini"* ve böylece de dolaysız olarak *"hakiki şairin keyfiliğinin sınırlı keyfiliğini"* anlamak zorunludur. Saf sanat yapıtlarının yazarı, eğer yazar, *"sanatın kişileşmesi"* olarak anlaşılmak isteniyorsa, *"sanat yapıtının, sanatın nesnel yasallığına bağlı olduğu ilişkilerle sınırlandırılmıştır."* Sanat yapıtının sanat yoluyla bağlı olduğu *"nesnel yasallık, bu biçimde var olur."* Dolayısıyla, hakiki şairin keyfiliği *"sadece malzemededir"* ve şairin keyfiliği *"bilinçli ve oyun oynar gibi başatlaşması durumunda"* ironiye dönüşür. Bu ise öznelci ironidir. Bu ironinin tini ise, *"yapıtın malzemeselliğini görmezden gelmek suretiyle, onun üzerine yükselen yazarın"* tinidir. Schlegel böyle bir yöntemde *"malzemenin de şiirselleştirilebileceğini, soylulaştırılabileceğini"*, bunun için *"malzemede anlatılan/serimlenen yaşam sanatı ideleri"*, bir başka anlatımla, *"olumlu öğeler"* gereklidir. Bu nedenle, Eders'in ironiyi *"bulgulamada serimlenen şeyden dolaysız olarak serimleyici merkeze doğru devinmek ve orada birincisine bakmak"* yeteneği olarak nitelemesi doğrudur.

Öte yandan, Benjamin'in belirlemesiyle, *"sadece malzemeye saldırmakla kalmayan, şiirsel/yazınsal biçimin birliğini önemsemeyen"* bir ironi de vardır. Romantik öznelciliğin "sans phare" görüşüne ortam hazırlayan da bu ironidir; çünkü *"sanat biçiminin,*

malzemenin biçiminden tümüyle farklı olan bu ironileştirilmesi" yeterince açık olarak görülmemiştir. Bu tutum, söz konusu ironileştirme tarzının farklılığının, *"yapıttaki nesnel öğe"* olduğu anlayışına dayanır. Tieck'in komedilerinde *"en uç şekilde görülen"* biçimin ironileştirilmesi, *"bunun isteğe başlı olarak tahrip edilmesine dayanır."* Yazınsal türler arasında özellikle dramatik tür "en yüksek ve en etkileyici şekilde" ironileştirilebilir; çünkü dramatik tür, *"en yüksek ölçüde yanılsama gücü içerir"* ve böylece ironiyi *"tümüyle kendisini ortadan kaldırmadan en yüksek düzeyde içine alabilir."*

İroni ile eleştiri arasındaki *"göze çarpan benzerlik"* bu noktada belirginleşir. Eleştiri, *"tekil yapıtı, mutlak sanat yapıtına dönüştürmek, romantikleştirmek için"*, biçimi *"geri getirilemez ve şekilde ve ciddi olarak ortadan kaldırır (veya çözünümler)"* Eleştiri, "yok edici", sanat biçimini "yıkıcı" bir özellik taşır. Biçimin bu yıkımı, *"sanattaki, eleştirideki nesnel merciin görevidir."* Benjamin'in aktarımı uyarınca, Schlegel *"her şeyi görmezden gelen ve kendisini koşullu olan/belirlenmiş olan her şeyin üzerine, kendi öz sanatı, erdemi ve dâhiliği üzerine sonsuz olarak yükselten"* ruh durumunu, yazarın *"ironik anlatımının özü"* olarak nitelemiştir.

Görüleceği gibi, "koşulsuz/mutlak olandan" doğan bu ironi türünde öznelcilik ve oyun söz konusu değildir; söz konusu olan *"sınırlı yapıtın mutlaka olana benzemesidir; çökümü pahasına tümüyle nesnelleştirilmesidir."* Bu ironi türü, Benjamin'in deyişiyle, *"sanatçının istencinde değil, sanatın tininden"* türer. Malzemenin ironileştirilmesi de *"yazarın öznel, oyunsal düşünümüne"* dayanır. Malzemenin ironisi, *"malzemeyi yok eder"*; bu ironi, *"olumsuz ve özneldir."* Buna karşın, biçimin ironisi *"olumlu ve nesneldir."* Biçimin ironisinin *"asıl olumluluğu, aynı zamanda nesnel yönelimli eleştiriden ayırıcı belirtisidir."*

Peki, *"ironi yoluyla sanat biçimindeki yanılsamanın yıkımı ile eleştiri yoluyla yapıtın yıkımı"* arasında nasıl bir ilişki vardır? Eleştiri, Benjamin'in saptamasıyla, *"tek bir bağıntı yüzünden yapıtı tümüyle kurban eder."* Buna karşın, *"yapıtın korunması koşuluyla onun sanatın idesiyle tüm ilişkilenmişliğini açıklayabilecek yöntem, biçimsel ironidir."* Biçimsel ironi *"saldırdığı yapıtı tahrip*

etmediği gibi, onu tahrip edilemezliğe yaklaştırır." İronide yapıtın "*belli serimleme biçiminin tahrip edilmesi yoluyla tekil yapıtın birliği, evrensel yapıt olarak sanatın birliği içine derinlemesine itilir*"; tekil yapıtın birliği, "*yitip gitmeksizin, tümüyle sanatın birliği ile ilişkilendirilir*"; çünkü tekil yapıtın birliği, "*sanatın birliğinden ayrıdır.*" Tekil yapıtın birliği, "*her zaman eleştiri ve ironi ile sanatın birliğinin içine yerleşir.*" Eğer romantikler ironide "*yapıtın mutlak bozumunu görmemiş olsalardı*", ironiyi sanatsal olarak algılayamazlardı. Schlegel'in "*yapıtın tahrip edilemezliğini*" vurgulamasının nedeni budur.

Benjamin'in çözümlemesine göre, bu ilişkiyi "*sonal olarak açıklayabilmek için ikili bir biçim kavramından*" söz etmek gerekir. Serimleme biçimi olarak nitelendirilebilen "*tekil yapıtın belirli biçimi, ironik yıkımın kurbanı olur.*" Fakat ironi tekil yapıtın biçimi üzerine ebedi biçimin, diyesi, "*mutlak biçim olarak adlandırılması olanaklı olan biçimlerin idesinin gökyüzünü açar.*" İroni, "*tekil yapıtın soyutlanmış düşünümünün anlatımı*" olan görgün biçimi "*tükettikten sonra*", bu alandan "*yıkılmaz var-oluşunu türeten tekil yapıtın yaşamını sürdürmesini*" kanıtlar. Betimleme biçiminin ironileştirilmesi, adeta "*sanatın aşkın düzeninin önündeki perdeyi açan/ortadan kaldıran*", bunu ve onda "*yapıtın dolaysız varlığını, bir gizemin dolaysız varlığı olarak açığa çıkaran*" fırtınadır.

Yapıt, Sanatın İdesindeki Yıkılamaz Saklanmışlığını Ortaya Çıkarmadır

Yapıt, Benjamin'in açımlamasına göre, Herder'in sandığı gibi, "*asıl olarak bir ortaya çıkarma ve yaratıcı dâhiliğin gizemi*" değil, "*sanatın idesine mutlak bağımlılığını, sanatın idesinde kendi ebedi yıkılamaz saklanmışlığını ortaya çıkarmadır.*" Bu anlamda Schlegel, "*görünmez yapıtın alanının ötesine*", diyesi, "*sanatın idesinin ötesine açılan görünür yapıtın sınırlarını*" belirler. Tieck'in "*ironik dramlarında, Jean Paul'un parçalanmış romanlarında*" kendini açığa vuran "*yapıtın tahrip edilemezliği inancı*", erken romantiklerin "mistik" temel kanılarından biridir. Sadece bu kanıdan yola

çıkılarak, neden "*sanatçının zihniyetinin istemi olarak ironinin istemiyle yetinmeyip*", bu ironinin yapıtta "serimlenmesini" talep ettikleri anlaşılabilir.

Söz konusu mistik temel kanı, "*ne denli arzulanır olurlarsa olsunlar, sadece sanatçılar açısından talep edilmesi, ancak özerk olarak yapıtta açığa çıkmaması gereken*" zihniyetlerden daha başka işlev taşır. Biçimsel ironi, "*çalışkanlık ve doğruluk gibi, yazarın ereksel davranışı değildir.*" O, "*yapıtın öznel sınır-tanımazlığının dizini*" olarak anlaşılmamalı, "*yapıttaki nesnel öğe olarak*" değer görmelidir. O, "*yapıtta kopma/kopuş ile inşa edilen*", diyesi, "*bizzat yapıtta kendi idesi ile ilişkilenimini gösteren*" çelişkisel denemedir.

Sanatın İdesi

Romantik Sanat Kuramının Temeli, Sanatın İdesidir

Benjamin'in saptaması uyarınca, romantik sanat kuramı, *"sanatın idesi kavramında doruklaşır."* Bu kavramın çözümlemesinde *"bütün diğer öğretilerin olumlaması ve bunların son ereği hakkındaki bilgi"* aranmalıdır. Ayrıca, bu kavram, "içsel sezgi" olarak romantikleri, sanatın özü üzerine düşünmelerinde yönlendiren temel etmendir. Bütün romantik sanat kuramı, yöntemsel bakımdan *"mutlak düşünüm dolayımının"* sanat olarak, daha kesin söyleyişle, *"sanatın idesi olarak"* belirlenmesine dayanır.

Sanatsal düşünümün "organı" biçim olduğu için, sanatın idesi, *"biçimlerin düşünüm dolayımı"* olarak tanımlanır. Biçimlerin düşünüm dolayımında *"her türlü serimleme/betimleme biçimleri her zaman birbiriyle bağlantılıdır; iç içe geçerler ve bütünleşerek"* sanatın idesiyle özdeş olan *"mutlak sanat biçimine"* dönüşürler. Dolayısıyla, sanatın birliğinin romantik idesi, *"biçimlerin sürekliliğinin idesindedir."* Örneğin, trajedi/ağlatı, izleyenler açısından *"sürekli olarak sone ile bağlantılıdır."* Bu bağlamda Kant'ın "yargı gücü" kavramı ile romantiklerin "düşünüm" kavramı arasında benzerlik görülür. Düşünüm, yargı gücü gibi, *"öznel düşünümleyen davranış"* değildir; düşünüm, *"yapıtın betimleme biçimine*

içkindir; biçimlerin kurallara uygun sürekliliği içinde kendini gerçekleştirmek için, eleştiride kendini açımlar."

Benjamin'in şiir sanatının belirlenimine ilişkin alıntılaması uyarınca, edebiyat/şiir (sanatı) "*edebiyatın/şiirin bütün ayrılmış türlerini*" yeniden birleştirmelidir. Edebiyat/Şiir, "*sadece şiirsel olan her şeyi, diğer dizgeleri içeren sanatın dizgesini*" kapsar; Romantik sanat tarzı "*tarzdan daha fazlasını kapsayan*" tek sanat tarzıdır; "*adeta şiir sanatının kendisidir.*" Benjamin'in deyişiyle, "*sanat biçimlerinin sürekliliği bundan daha açık şekilde*" anlatılamazdı. Dolayısıyla, romantik edebiyat/şiir (sanatı), "*edebiyat/şiir sanatının idesinin kendisidir; sanat biçimlerinin sürekliliğidir.*" Schlegel'in anlatımıyla, "*şiir sanatını, bir birey olarak gören kişi*", şiirsel bir duyarlık ve yeterlik taşır. "*Bireylerin bütün dizgesini içlerinde barındıran bireyler yok mudur?*" Biçimlerin düşünüm dolayımı olan şiir (sanatı) en azından "*böyle bir birey olmak zorundadır*"; bir başka deyişle, şiir, bireylerin veya tikelliklerin bütün dizgesini içinde taşımalıdır.

Benjamin'in aktarımı uyarınca, Novalis "*felsefe ve sanat için idelerin sürekliliği*" anlatımının gerekliliğini savunmuştur. Edebiyat/Şiir sanatının ideleri, romantik anlayış uyarınca, "*serimleme/betimleme biçimleridir.*" Novalis'e göre, "*felsefesinde bütün tekil felsefi bulguları, tek bir felsefi bulguya dönüştürebilen, felsefenin bütün bireylerinden tek bir birey yapabilen filozof, kendi felsefesi içinde en üst noktaya ulaşır. Bu filozof, bütün felsefeleri tek bir felsefede birleştirdiği takdirde, bir filozofun ulaşabileceği en üst noktaya ulaşır... Filozof ve sanatçı organik davranırlar... Bunların ilkesi, birleştirme ideleri, özgürce belirsiz bireyleri içeren, sonsuz bireysel, her şeyi oluşturan biçime doğru gelişen ve her yönüyle yetkinleşen organik bir çekirdektir.*" Bu, "*ide bakımından zengin bir idedir.*" Sanat ve bilim, "*her şeyi kapsar*"; buna "*tinsel tarz sanatı, sezi sanatı*" da denilebilir. Sezi/kehanet sanatı, Schlegel'e göre, elbette "sezgisel sanat" olarak da adlandırılan eleştiridir.

Benjamin'in açımlaması uyarınca, sanat biriminin veya tekil sanat yapıtının tikelliğini anlatmak için, Schlegel "*kavramlarını zorlayarak, çelişkiselliğe*" düşmüştür. Başka türlü, "*en yüksek geneli,*

bireylik olarak açıklama" düşüncesi anlaşılamazdı. Anılan filozof, Benjamin'e göre, bu düşünceyi *"değerli ve geçerli bir motif"* olarak görmüş, ancak "yanlış" tanımlamıştır. Söz konusu motif, sanat idesi kavramını, *"görgün olarak bulunan sanat yapıtlarının bir soyutlaması şeklindeki yanlış anlamadan koruma"* çabasıdır. O, bu kavramı Platon'a dayanarak *"bütün görgün yapıtların gerçek temeli"* olarak belirlemiştir ve sadece bu anlayışla *"sanatın birliğini, bizzat biçimlerin sürekliliğini"* yapıt olarak nitelemiştir. Bu görünmeyen yapıt, "görünen yapıtı" içine alan yapıttır.

Winckelmann'ın Antik Çağ şiirine ilişkin bulguları bu kapsamda değerlendirilebilir. Winckelmann* *"bütün Antik Çağ şairlerini tek bir şair gibi okumuş ve Antik Çağ ile modern çağ arasındaki mutlak farklılığı"* dizgeleştirmiştir. Winckelmann'ın anlatımıyla, *"eski çağın bütün şiirleri, giderek daha büyük miktarlardan ve halkalardan bir bütün oluşana değin, birbiriyle ilişkilenir."* Bu nedenle, eski edebiyat/şiir sanatı (veya şiirlerin toplamı), *"bölünmez ve tümlenmiş tek bir şiirdir"* denilebilir. Eskilerin *"bütün klasik şiirleri, bölünmez bir şekilde birbiriyle bağlantılıdır; organik bir bütün"* oluştururlar. Şiir sanatı, bu tekil ve organik şiir bütününde "eksiksiz olarak" ortaya çıkar. Aynı şekilde *"yetkin edebiyatta bütün kitaplar, tek kitap olmalıdır."* Böylece, sanatın tekil yapıtları, *"ölçülemez bütüne"* götürmelidir.

Aşkın Edebiyat/Şiir, Sanatın İdesinin Bir Belirlenimidir

Benjamin'in saptamasıyla, *"görünmez yapıtın birliği"* olarak şiir sanatının "oluşmakta olan" birliği açısından, *"biçimlerin denkleşmesi, uzlaşması görünen ölçü koyucu oluştur."* İde ve yapıt, sanatta "mutlak karşıtlıklar" değildir; ide, "sanattır"; yapıtta "anlatım biçiminin sınırlılığını aştığı zaman, idedir." Schlegel, *"tümel sanat yapıtındaki sanatın idesinin anlatımını, oluşumsal*

---

* Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) Alman arkeolog, erken Aydınlanma dönemi sanat yazarıdır. Arkeolojinin ve sanat tarihinin kurucusu ve klasisizmin tinsel önderi olarak görülür. Öncelikle "Antik Dönem Sanat Tarihi" adlı yapıtıyla, Helen kültür-sanat birikiminin yeniden güncelleştirilmesine öncülük etmiştir.

evrensel şiir (sanatının) görevi" olarak açıklamıştır: "*Romantik edebiyat/şiir, oluşumsal bir evrensel şiirdir... Romantik şiir yazma tarzı, henüz oluşma aşamasındadır; hatta bu şiirin ebedi olarak oluşabilmesi, hiçbir zaman tümlenememesi, onun asıl özüdür.*" *Oluşumsal evren şiir kavramının bağıntısı ile düşünüm dolayımının bağıntısı gözden uzak tutulduğu zaman, bu şiir kavramına modernleştirici bir yanlış anlama*" eklemlenebilir. Söz konusu yanlış anlama, "*bitimsiz oluşumu/ilerlemeyi, görevin belirsiz bitimsizliğinin işlevi*" ve "*zamanın boş bitimsizliği*" şeklinde ortaya çıkabilir. Burada şunu vurgulamak gerekir: Benjamin'in söyleyişiyle, Schlegel "*evrensel oluşumsal şiire görev yükleyen idenin belirliliği, bireyliği*" için uğraş vermiştir. Dolayısıyla, ilerlemenin veya oluşumun "bitimsizliği", onun görevinin "belirliliğine" bakışı yanıltmamalıdır. Burada önemli olan belirliliğin "sınırlar" içermemesidir. İlerlemenin, değişimin sürmesi, "oluşmakta olan" bu şiire sınır koymaz.

Öte yandan, Benjamin'in alıntılamasıyla, güzellik, "*yaratılması gereken şeye ilişkin salt boş bir düşünce değil, ebedi ve aşkın bir olgudur.*" Güzellik, "*biçimlerin sürekliliği, bir dolayım, bu dolayımın kaos yoluyla duyusallaştırılması, düzenleyici başatlaşmanın yeri*" olduğu takdirde ebedi ve aşkın bir olgu olabilir. Schlegel de şu belirlemesinde kaosu "*mutlak dolayımın duyusal imgesi*" olarak kavramıştır: "*Öte yandan en yüksek güzellik, en yüksek düzen, sadece kaosun düzenidir; hatta kendisini uyumlu bir dünya olarak açımlamak için, aşkın dokunumunu bekleyen*" kaosun düzenidir. Dolayısıyla, asıl söz konusu olan şey, "*boşluğa doğru ilerleme, belirsiz şekilde sürekli-daha iyi-şiir yazma değil, şiirsel biçimlerin hep daha kapsayıcı açılımı ve yükselimidir.*" Bu sürecin gerçekleştiği "*zamansal bitimsizlik/sonsuzluk da aynı şekilde dolayımsal ve niteliksel*" bir bitimsizliktir. Burada söz konusu olan oluşumsallık ve "modern" anlatımdan anlaşılan ilerleme, "*insanlığın bütün yaşamı gibi*", salt bir oluşma süreci değil, "*bitimsiz bir gerçekleşim*" olarak anlaşılmalıdır. Ayrıca, Benjamin'in anlatımıyla, bu düşüncelerde "*romantik mesiyanizm (kutsal kurtarıcı bekleme) tavrının*" tümüyle etkin olamaması da yadsınamaz.

Benjamin'e göre, *"tartışmalı bir kavram olan aşkın edebiyat/şiir"* de bu kapsamda açıklanabilir. Aynı oluşumsal evrensel şiir kavramı gibi, aşkın şiir kavramı da *"sanatın idesinin bir belirlenimidir."* Bu kavram, söz konusu belirlenimin *"zaman ile ilişkisini"* açıkladığı takdirde, aşkın şiir anlatımı *"romantik sanat felsefesini doğuran dizgesel merkeze"* gönderme yapar. Aşkın şiir kavramı uyarınca, romantik şiir, *"mutlak şiirsel düşünümdür."* Romantik edebiyat anlayışının başlıca kavramı olan düşünüm, her türlü aşkınlık ve aşkın olan ile bağlantılıdır. Dolayısıyla, aşkın ben veya aşkın şair, düşünümleyen ben veya şairdir; çünkü düşünüm, *"daha yüksek aşamaya geçmek için, söz konusu aşamayı aşkınlaştırır."*

Daha yüksek edebiyatın/şiirin kökeni şu alıntıda görülebilir: *"İçimizde diğerlerinden tümüyle farklı bir öz-yapı taşıyor gibi görünen şiirler vardır"*; çünkü bu şiirlere "gereklilik duygusu" eşlik etmiştir ve bunlarda *"herhangi bir dışsal temel"* yoktur. İnsan bazen *"bilinmez tinsel bir varlığın mucizevî bir şekilde içinde bazı aydınlık düşüncelerin gelişimine"* yol açtığı duygusuna kapılabilir. Söz konusu varlık, *"daha yüksek bir varlık"* olmak zorundadır; çünkü bu tinsel varlık, insan ile *"görüngülere bağlı hiçbir varlık için olanaklı olmayan"* ilişkiler geliştirebilir. Bu varlık, *"türdeş/homojen bir varlık olmak zorundadır"*; çünkü insana *"tinsel bir varlık"* olarak davranır ve onu *"en seyrek görülen özerkliğe"* çağırır. *"Daha yüksek türden olan bu ben"*, *"insan doğaya veya bilge çocuğa nasıl davranırsa"*, bu yüksek ben de insana karşı öyle davranır.

Benjamin'in anlatımıyla, bu yüksek benin *"etkinliklerinden doğan şiirsel yapıtlar, aşkın edebiyatın/şiirin parçalarıdır."* Söz konusu aşkın şiirin öz-yapısal özelliği, *"sanatın mutlak yapıtta her yönüyle belirginleşen idesi"* ile örtüşür. Schlegel'in belirlemesiyle, *"şimdiye kadar olan şiirler genellikle dinamik bir etki bırakırlar; geleceğin aşkın şiiri (veya şiir sanatı) organik olarak adlandırılabilir. Bu şiir sanatı bulunduğunda şimdiye kadarki bütün hakiki şairlerin, bilgileri olmaksızın, organik olarak şiir yazdıkları görülecektir."* Bu *"bilinç eksikliğinin"*, söz konusu şairlerin *"yapıtlarının tümü üzerine önemli bir etkisi olmuştur."* Bunun sonucu olarak da bu şairlerin şiirleri büyük ölçüde şiirsellikten yoksun kalmıştır.

Tümel yapıtın şiir sanatı, Novalis'in deyişiyle, "*mutlak sanat birliğinin özüne ilişkin bilgiye*" bağımlıdır. Bu tümcede geçen "mutlak sanat birliği" anlatımı, tekil sanat yapıtıdır.

İroni ve Düşünüm, Romantik Edebiyatın Simgesel Biçiminin Temel Özellikleridir

Novalis'in kavrayışı uyarınca, "*aşkın edebiyat/şiir (sanatı), şiir sanatına ilişkin mutlak düşünümdür.*" Schlegel, aşkın şiir sanatına ilişkin bu mutlak düşünümü, "*şiirin şiiri (veya şiir sanatının şiir sanatı)*" diye nitelemiştir. Schlegel'in saptaması uyarınca, "*biri ve tümü ülküsel olan ile gerçek olanın ilişkisi olan bir şiir (sanatı) vardır.*" Bu şiir (sanatı), felsefi sanat dili örneksenerek, "*aşkın şiir (sanatı) olarak adlandırılmalıdır.*" Nasıl ki "*eleştirel olmayan ve üretilende üreteni de anlatmayan*" aşkın felsefeye değer verilmez ise, sözü edilen şiire de "*modern şairlerdeki malzemeleri ve ön çalışmaları yazınsal yeterliliğe ilişkin şiirsel bir kurama dönüştürerek, sanatı, düşünüm ve güzel öz-yansıtım ile birleştirmeyen ve betimlemelerinin her birinde kendisini betimlemeyen ve her yerde şiir ve şiirin şiiri olmayan*" şiiri de (şiir sanatına da) değer verilmez.

Bu açıklamalardan da görüleceği gibi, Novalis'in "aşkın şiir" diye adlandırdığı şey ile Schlegel'in "şiirin şiiri" dediği şey aynıdır; çünkü Benjamin'in belirlemesiyle, her iki adlandırmada da dile getirilen "düşünüm", aşkın estetik çıkmazın çözümü ile ilgili "yöntemdir." Sanat yapıtındaki düşünüm sayesinde bir yandan sanat yapıtının "*kesin ancak görece kalan biçimsel bütünlüğü (Yunan tipi)*" oluşturulur; öte yandan da bu bütünlük "*göreceliliğinden kurtarılır*" ve eleştiri ve ironi sayesinde "*sanatın mutlağına (modern tip)*" yükseltilir. Bu nedenle, şiirin şiiri (veya şiir sanatının şiir sanatı), en kısa anlatımla, "*mutlak olanın düşünümsel doğasının*" anlatımıdır. Şiirin şiiri, ayrıca "*kendinin bilincinde olan*" şiirdir, diyesi, öz-bilinçli şiirdir; Böylece, şiirin bilinci, "*bizzat şiirin kendisidir.*" Bu bilinç, şiirin şiiridir. Schlegel'in yazdığı gibi, daha yüksek şiirin bizzat kendisi "*doğa ve yaşamdır.*" Öte yandan, şiirin şiiri, "*doğanın doğasıdır; yaşamın yaşamıdır; insandaki insandır.*"

Bu anlatımlar, "retorik yükseltimler" değil, "*aşkın şiirin düşünümsel doğasını*" anlatan nitelemelerdir. Schlegel'in kardeşine yönelik "*Shakespeare üzerinden sana sanat içinde sanat yansıyacaktır*" sözleri bu anlamda değerlendirilebilir.

Benjamin'in açımlamasına göre, Schlegel "*aşkın şiirin organını dünyasal biçimlerin çöküşünden sonra da saltık/mutlak olanda varlığını sürdüren*" simgesel biçim olarak nitelemiştir. Mistizm sözcüğünü "*sanatın ve bilimin gizemler olmaksızın, bu adı hak etmeyen gizemlerinin bildirimi*" olarak nitelemiştir. Bu kapsamda özellikle de simgesel biçimlerin gerekirliğinin "*dünyasal anlam karşısında güçlü savunumunu*" öne çıkarmıştır. Simgesel biçim anlatımı, iki-anlamlıdır: Birincisi, bu anlatım, "*mitoloji gibi, şiirsel mutlakı örten çeşitli ilişkilenimleri*" anlatır. Örneğin, "*arabesk, mitolojik bir içeriği duyumsatan*" simgesel bir biçimdir. Bu açıdan simgesel biçim, "*bu bağlama/bağıntıya ait değildir.*" İkincisi, simgesel biçim, "*saf şiirsel mutlakın biçimde her yönüyle şekillenmesidir.*"

Benjamin'in aktarımı uyarınca, Schlegel, simgesel biçimi kullanan 18. yüzyıl Alman edebiyatında çoğulculuk, insancılık ve tolerans idesini yazınsallaştıran Lessing'i yüceltmiştir. Schlegel'in nitelemesiyle, Lessing'in yapıtları "*yüksek sanatın biricik belirleyici belirtisi oldukları için*", yüksek sanata aittirler. Simge kavramını en genel anlamda anlayan Schlegel'in belirlemesi uyarınca, şiir "*en yüksek görevini*" simge ile yerine getirebilir. Simge sayesinde her yerde "*bitimli olanın görünüşü ile ebedi olanın hakikati ile ilişkilendirilir ve böylece ebedi olanda ortadan kaldırılır/çözünümlenir.*"

Aynı düşünürün anlatımıyla, "*simgeler sayesinde yapıttaki biricik gerçek olan anlam, yanılsamanın yerini alır.*" Söz konusu anlam, diyesi, "*sanatın idesiyle ilişkilenme, düşünüm ile aşkınlaşan şiirsel yapıtlara simgesel biçim*" kazandırır. Simgesel biçim, "*sanat yapıtına ilişkin düşünümün etkinlik alanının özetlendiği*" formüldür. Benjamin'in Schlegel'den aktarımı uyarınca, "*ironi ve düşünüm, romantik edebiyatın simgesel biçiminin temel özellikleridir.*" Öte yandan, "*ironinin temelinde de düşünüm yattığı için ve sanat yapıtında simgesel biçim ile tümüyle özdeş olduğu için*" şöyle demek daha yerinde olur: Simgesel biçimin temel özellikleri, "*düşü-*

nümün öz-sınırlayımının anlatımı arındırılan ve dünyasal anlatım biçimlerinden ayrılan serimleme/betimleme biçiminin arılığında ve düşünümün mutlaka yükseldiği (biçimsel) ironidedir."

Benjamin'in açımlaması uyarınca, sanat eleştirisi bu simgesel biçimi, *"kendi arılığı içinde"* serimler. Sanat eleştirisi, simgesel biçimi *"yapıtta bağlı olabileceği özüne yabancı her türlü öğeden"* arındırır ve *"yapıtın ortadan kaldırılması"* veya çözünümü ile sonlandırır. Bu bağlamda şu gerçeği dile getirmek gerekir: Romantik sanat kuramında *"dünyasal ve simgesel biçim"*, *"simgesel biçim ve eleştiri"* kavramları ve bu kavramlar arasındaki ilişkiler hiçbir zaman açıklığa kavuşturulmamıştır.

Romantikler ve Roman: En Yüksek Simgesel Biçim, Romandır

Benjamin'in anlatımıyla, romantikler, *"her türlü serimleme biçimi arasında"* özellikle tek serimle biçiminde hem *"düşünümsel öz-sınırlayımı"*, hem de *"öz-genişleyimi"* en belirgin şekilde belirginleştirmiş ve her iki öğenin bu *"dorukta iç içe geçtiğini"* dizgeleştirmiştir. Her türlü yazınsal türün iç içe geçmesi veya bireşimi olan bu en yüksek simgesel biçim, *"romandır."* Roman biçiminde veya türünde dikkat çeken şey, bu yazınsal türün *"dışsal bağsızlığı ve kuralsızlığıdır."* Benjamin'in deyişiyle, roman *"gerçekten de sınırsız bir şekilde kendisini düşünümler"* ve her zaman yeni bakışlarla *"her verili bilinç aşamasını daha yüksek bir konumdan yansıtır."*

Roman, bu yeterliliğini, *"biçiminin doğasından"* alır. İroni, diğer yazınsal türlerde "zorla" yaptığı şeyi, romanda "yansızlaştırır." Öte yandan, roman *"hiçbir zaman biçimini aşmadığı için"*, romanın her bir düşünümü, *"kendisiyle sınırlı olarak görülebilir"*; çünkü romanın düşünümünü "sınırlayan" herhangi bir *"kurallı serimleme/betimleme biçimi"* yoktur. Bu durum, romanda *"sertliği içinde değil, sadece arılığı içinde hüküm süren"* betimleme biçimini "yansızlaştırır." Söz konusu "dışsal serbestlik" apaçık olduğu için, *"hiçbir vurgulamayı"* gereksinmezken, roman biçimindeki *"belirlenmişlik ve toplanma"* romantiklerce vurgulanmıştır.

Tinselliği her türlü *"tinsel şiirin ortak özelliği"* olarak gören Schlegel'e göre, *"tinsel şiir, romandır"*; romanın "geciktirici" öz-yapısı, romana özgü düşünümün anlatımıdır. Bu geciktirici öz-yapı, tiyatro oyunu ile romanın ortak yönü olarak görülür. Benjamin'in Novalis'ten yaptığı alıntı uyarınca, *"romanın geciktirici doğası, öncelikle biçemde kendisini gösterir."* Kendi içinde bütünlüklü karmaşık yapıların romanı oluşturduğunu düşünen Novalis, *"roman yazım tarzı süreklilik olmamalı, her aşamada bölümlenmiş yapı olmalıdır. Her küçük parça, koparılmış bir şey, sınırlanmış bir şey, özgün bir bütünlük olmalıdır"* diye yazmıştır.

Schlegel, Benjamin'in değerlendirimiyle, Goethe'nin "Wilhelm Meister" adlı yapıtında somutlaşan "bu yazım tarzını" övgüyle karşılamıştır: *"Tekil kitlelerin farklılığı ile tek ve bölünmez romanın her gerekli parçası, kendisi için bir dizge"* durumuna gelir. Goethe'nin, bu romanında düşünümün serimleyimi, *"ustalığının en üst meşruiyetidir."* Schlegel'in deyişiyle, *"sürekli kendine bakan doğanın bitimsize giden serimleyimi, bir sanatçının yeterliliğinin ölçülemez derinliğinden verebileceği en güzel kanıttır."* Roman, Benjamin'in söyleyişiyle, *"bütün simgesel biçimler arasında en yüksek olanıdır"*; roman, *"şiirin idesi olan romantik şiirdir."*

Schlegel, "romantik" anlatımının içerdiği "iki-anlamlılığı" bilerek sineye çekmiştir. Romantik sözcüğü, bilindiği gibi, o dönemde *"şövalyece/şövalyelere özgü"*, *"Orta Çağ'a özgü"* özgü gibi anlamlar taşımıştır. Romantik sözcüğünü, Haym gibi, Schlegel de asıl anlamı olan "romana özgü" olarak anlamıştır. Schlegel'in anlatımıyla, *"hakiki romanı, Non plus ultra, her türlü şiirsel olanın toplamı"* olarak anlamış ve *"bu şiirsel ülküyü"* romantik edebiyat anlatımıyla dile getirmiştir. Schlegel'in sanat kuramında anlaşıldığı üzere, *"her türlü şiirsel olanın"* bu toplamı olarak roman, şiirsel mutlakın nitelemesidir: Romanın felsefesi, *"(yapının) bitim taşı olur."* Sıkça, romanın *"diğer türlerin yanında bir tür ve romantik şiir/edebiyat tarzının, diğer tarzlar arasında bir tarz değil, bunların ideler olduğunun"* vurgulandığını belirten Benjamin'in Schlegel'den yaptığı alıntı uyarınca, Goethe'nin "Wilhelm Meister" adlı yapıtını *"alışkanlık ve inançtan, rastlantısal deneyimler-*

den ve istençsel istemlerden oluşan bir tür kavramını yargılamak, bir çocuğun ayı yıldızları elle tutması ve küçük kutusuna koyması gibi bir şeydir."

Benjamin'e göre, erken romantik dönem, romanı *"salt kendi sanat kuramının şiir sanatındaki düşünümünün en yüksek biçimi"* olarak sınıflandırmakla kalmamış, romanı *"sanatın idesinin temel tasarımıyla bir başka dolaysız ilişkiye sokmak suretiyle"*, romanda şiir sanatının *"olağanüstü aşkın olumlamasını"* da bulmuştur. Bu temel tasarım uyarınca, sanat *"biçimlerin sürekliliğidir"* ve roman erken romantiklerin kavrayışına göre *"bu sürekliliğin elle tutulabilir görüngüsüdür."* Romana bu özelliği kazandıran etmen "düz-yazıdır." Schlegel'in aradığı şiirin idesi *"bireyliğini/tikelliğini düz-yazının biçiminde bulmuştur."* Düz-yazı, romantiklerin tanıdığı *"en doğru, en derin belirlenimdir."* Romantikler, *"görünüşe göre çelişkisel, gerçekte ise çok derin anlamlı olan bu görüşte sanat felsefesinin tümüyle yeni bir temelini"* bulmuştur. Erken romantiklerin hem sanat felsefesi, hem de özellikle "eleştiri kavramı", bu temele dayanır.

Benjamin'in açımlaması uyarınca, *"şiirin (şiir sanatının) idesi, düz-yazıdır."* Bu, "sanat idesinin" ve romantiklerin *"daha derin bir erekle"* anladıkları roman kuramının da "sonlandırıcı" tanımıdır. Romantiklerin *"şiir sanatının idesi olarak düz-yazıdan ne anladıklarını"* Novalis 12 Ocak 1798 tarihli mektubunda şöyle açıklamıştır: *"Eğer şiir (sanatı) genişlemek istiyorsa, bunu sadece kendini sınırlamakla, kendini yoğunlaştırmakla, barutunu bırakmakla ve kıvamlılaşmakla yapabilir."* Şiir (sanatı) *"düz-yazısal bir görüntü"* kazanır; temel öğeleri *"hiçbir içsel ortaklık"* içinde bulunmaz; *"sınırlı olanın serimlenimi/betimlenimi açısından daha yetenekli"* duruma gelir; ancak *"şiir (sanatı) olarak kalır"*; adeta *"organik bir varlığa/öze"* dönüşür. Bu organik varlığın *"akışkandan oluşan tüm yapısı, kendi esas elastik doğasını, sınırlanmışlığını ve her şeye yetenekli oluşunu"* açığa vurur. Sadece onun *"parçalarının karışımı"* kuralsızdır; bu parçaların *"düzeni, bütünle olan ilişkileri aynı kalır."* Ondaki her türlü *"uyarıcı her yana doğru genişler."*

Burada *"parçalar hep dingin olan bütünün etrafında devinir."* Burada da tümcelerin devinimleri *"ne denli yalın, eş-biçimli, din-*

gin ve bütünü oluşturan karışımları ne denli örtüşürse, bağıntı ne denli gevşek, anlatım ne denli saydam ve renksiz ise, şiir, süslenmiş düz-yazının tersine o denli yetkindir." Şiir, burada "*istemlerinin sertliğini gevşetmiş, daha istekli, daha uysal olmak ister gibi görünür.*" Fakat "bu biçim içinde" şiirle deneme yapmaya kalkışanlar, şiiri "*eksiksiz olarak gerçekleştirmenin*" ne denli zor olduğunu görürler. Bu "*genişletilmiş şiir, şiirsel şairin en büyük sorunudur*"; *ancak* bu "*yaklaşmakla çözülebilecek bir sorundur; daha yüksek şiire (şiir sanatına) ait olan bir sorundur.*" Burası, "*ölçülemez bir alan, gerçek anlamda sonsuz bir bölgedir.*" Bu daha yüksek şiir (sanatı), "*bitimsizin/sonsuzun şiiri*" olarak adlandırılabilir.

Düz-yazı, Yazınsal Biçimlerin Yaratıcı Zeminidir

Benjamin'in açımlamasıyla, şiirsel biçimlerin dolayımı, "*düz-yazıda görünür*"; düz-yazı bu nedenle "şiirin idesi" olarak adlandırılabilir. Düz-yazı, "*yazınsal biçimlerin yaratıcı zeminidir*", bütün bunlar, düz-yazıda "*aktarılmıştır ve kanonik (veya koşunsal) temeli olarak ortadan kaldırılmıştır.*" Düz-yazıda bütün "*bağlı ritimler iç içe geçer, birbirine bağlanarak yeni bir birliğe, düz-yazısal birliğe dönüşürler.*" Novalis bunu "*romantik ritim*" olarak nitelemiştir. "*Şiir (sanatı), sanatlar arasındaki düz-yazıdır.*" Roman kuramı, ancak bu açıdan "*en derin erek içinde*" anlaşılabilir. Tüm şiir sanatının birliği, "*bir yapıtın birliği olarak düz-yazıda yazılmış bir şiiri anlattığı için, roman en yüksek şiirsel biçimdir.*" Schlegel kendi roman kuramını "*malzemenin şiirselleştirilmesi*" öne-sürümüyle karmaşıklaştırmıştır.

Benjamin'in özetleyici belirlemesiyle, "*düz-yazının idesinin tasarımı*" olarak şiir sanatının idesinin tasarımı, "*tüm romantik sanat felsefesini belirler.*" Bu belirlenmişlik nedeniyle, romantik sanat felsefesi, "*tarihsel bakımdan zengin sonuçlara*" yol açmıştır. Koşulları ve özü içinde tanınmaksızın, "*modern eleştiri tini ile yaygınlaşmıştır.*"

Romantik akım içinde öne çıkamayan şairler veya tinler arasında Hölderlin de vardır. Hölderlin'in romantikler ile olan "felsefi

ilişkisini" oluşturan sav, *"sanatın ayıklığı"* anlatımıdır. Bu anlatım, *"Batı sanat felsefesinde en büyük döneme dönüşen"* romantik sanat felsefesinin "temel düşüncesini" sürdürmüştür. Sanatın ayıklığı anlatımı, romantik felsefenin ve düşünümün yöntemi ile bağlantılıdır. Şöyle ki: *"İçinde sanatın ilkesi olan düşünümün en yüksek şekilde yetkinleştiği/belirginleştiği düz-yazısal olan, ayıklığın (veya ayık olanın) metaforik nitelemesidir."* Düşünen ve sağ-duyulu bir davranış olan düşünüm, Platon'un *"esrime kavramının karşıtıdır."* Dolayısıyla, düşünüm, etken ve üretkendir; kalıcı sonuçlara yol açar. Erken romantikler, *"ışığı düşünüm dolayımının simgesi, sonsuz düşünsel yetkinleşme simgesi"* olarak görmüştür. Bu anlayış, Hölderlin'in

"Neredesin sen, düşünceli şey! Her zaman
Kenara çekilmek zorunda kalan,
Işık şu sıralar, neredesin?"

Dizelerinde de açıkça görülür. Benjamin'in Wilhelm Schlegel'den aktarımı uyarınca, oturaklılık, *"yetişim için uğraşan insanın ilk esin perisidir."* Novalis doğru bir nitelemeyle bunu *"ilk şiir sanatına vuran ışık parlaması"* olarak adlandırarak, güzel bir imgeyle düşünümün "ayık doğasını" şöyle anlatmıştır: *"Düşünüm, özüyle ilişkilenen, uyumla ünleyen doğa değil midir?... İçe yönelmiş şarkı; iç dünya. Konuşma-düzyazı-eleştiri."* Bu anlatım, Benjamin'in deyişiyle, *"romantik sanat felsefesinin tüm bağıntısını"* duyumsatır.

Hölderlin, Benjamin'in deyişiyle, *"kutsal-ayık şiir sanatını"* daha sonraki yazılarında da aramıştır. Onun, düşünsel olarak Friedrich Schlegel ve Novalis'e ortam hazırlayan şu belirlemesi önemlidir: *"Şairlere, bizde de burjuva yaşamı sağlamak için, şiir sanatının zamanlar ve yapılanmalar arasındaki farkı görmeksizin, eskilerin düzeyine yükseltilmesi, iyi olacaktır."* Aynı yerde diğer sanat yapıtlarında da "güvenirlik" özelliğinin eksikliğine dikkat çeken şair, o zamana değin sanat yapıtlarının *"güzelin ortaya çıkarıldığı"* yapılandırma tarzına göre değil, bıraktıkları "izlenimlere" göre yargılandıklarından yakınarak şu saptamayı yapmıştır: Modern şiirin (şiir sanatının) *"okulu ve zanaatsal yönleri"* eksiktir;

bu nedenle bu şiiri yapılandırma tarzı *"hesaplanamaz ve öğretilemez"*; öğrenildiği takdirde de *"gerçekleştiriminde güvenilir şekilde yinelenebilir."*

Bir şeyin, *"görüngüsünün dolayımında tanınabilir, belirlenebilir ve öğretilebilir olmasının tarzının"* önem taşıdığını vurgulayan Novalis'e göre, söz konusu nedenlerle *"şiir (sanatı), özellikle daha kesin ve öz-yapısal ilkeleri ve sınırları"* gereksinir. Novalis'in *"hakiki şiir, satın alınabilir." "Sanat mekaniktir"; "asıl sanatın yeri sadece kavrayıştadır"; "doğa üretir, tin yapar"; "yapmanın tarzı, düşünümdür", "bu tinsel etkinliğin sanat yapıtındaki kanıtı, öncelikle dehada pek öngöremeyeceğimiz 'gizli erekler'dir"* sözlerini aktaran Benjamin'e göre, *"bilerek en küçük ayrıntıların yan oluşturu olarak belirginleştirilmesini"* yazınsal ustalık gücünün kanıtı olarak gören Schlegel de benzer savlar geliştirmiştir. Schlegel'in şu saptaması ilgi çekicidir: *"Sıkça fabrika işleyişi ile karşılaştırmak suretiyle yazarların aşağılanacağı sanılmaktadır. Peki, hakiki yazarın fabrikatör olması gerekmez mi? Hakiki yazarın bütün ömrünü, yazınsal malzemeyi, büyük ölçüde amaca uygun ve yararlı olan biçimler geliştirmeye adaması gerekmez mi?"*

Bu tümcede yer alan yazınsal malzemelerden biçimler geliştirmenin, söz konusu malzemeyi yetkin bir şekilde yazınsallaştırma anlamı taşıdığı açıktır. Yazınsal malzeme dildir; dilde saklıdır. Dilsel malzemeyi estetikleştirerek, yeni biçimler geliştirme ise, yeni sanat yapıtları yaratmadır.

Romantik Edebiyat, Eleştiriyle Dâhiliği Kaynaştırmalıdır

Benjamin'in açımlaması uyarınca, romantikler *"hakiki/özgün sanat oluşturularının"* veya yapıtlarının yok-edilemezliği savını, *"yapılmış, düz-yazısal tin ile doldurulmuş yapıt"* anlayışına dayandırmıştır. Onlara göre, *"ironinin ışığında dağılıp giden şey, yalnızca yanılsamadır"*; yapıtın çekirdeği yok edilemez; çünkü yapıt *"parçalanabilen esrimeye değil, dokunulmaz ayık düz-yazısal biçime"* dayanır. Mekanik akıl sayesinde *"bitimsizdeki ayık öğe"* yapıtı oluşturur.

Roman, *"sınırlanmış ve görünüşte güzel biçimlerin"* ötesinde bu mistik oluşturum açısından "proto-tiptir." Sanatın özüne ilişkin bu yaklaşım, *"güzelliğe atfettiği güzel biçimler"* ile geleneksel anlayışlardan kopmuştur. Yeterince açıklandığı gibi, biçim, *"artık güzelliğin anlatımı"* değil, *"ide olarak sanatın anlatımıdır."* Son çözümlemede güzellik, *"haz duymanın, hoşlanmanın, beğeninin konusu olduğu için"*, romantiklerce sanatın özünü oluşturduğu öne sürülen "ayıklık" kavramı ile bağdaşmaz. Bağdaşmadığı için de romantik sanat felsefesinin dışında kalmıştır. Bu nedenle, *"şiirin asıl sanat öğretisi, mutlak çeşitlilik ve sanatın ham güzellikten hiçbir zaman ortadan kaldırılamaz ayrımı ile işe başlamalıdır"* belirlemesi yapılmıştır. Böyle bir şiir sanatı, *"coşkusu geçici olan ve okuma birikimi olmayan biri için"* pek anlam taşımaz.

Benjamin'in Schlegel'den aktarımına göre, *"en yüksek sanat yapıtları genellikle sevimsizdir; onlar yaklaşık olarak hoşlanılan veya hoşlanılması gereken ülkülerdir, estetik buyrumlardır."* Dünürün anlatımıyla, sanat ve sanat yapıtları, *"ne güzelliğin görünüşleri, ne de dolaysız/aktarımsız coşkunun dışa-vurumlarıdır"*; sanat yapıtları, *"biçimlerin kendi içinde dinginleşen biçimleridir."* Bu görüş, romantikten bu yana varlığını korumaktadır. Novalis, 1799'da Caroline Schlegel'e *"ayık olanı, ancak hakiki anlamda ilerleyeni, ileriye götüreni sevmeye başlıyorum"* diye yazmıştır.

Eleştiriye gelince, bir kez daha anımsayalım: Romantikler açısından eleştirinin görevi, "yapıtın tümlenmesidir." Eleştiri, bilgilendirici veya eğitici bir işlev taşımaz. Benjamin'in aktarımı uyarınca, F. Schlegel'in *"eleştirinin amacı, okuyucu geliştirmektir, denilmektedir. Yetişmiş/gelişmiş olmak isteyen, kendini yetiştirebilir"* sözleri, bu anlayışı yansıtır. Eleştiri, *"özsel bir yargılama veya bir yapıta ilişkin bir görüş bildirimi de değildir."* Eleştiri, *"oluşumuna yapıtın neden olduğu, ancak varlığı yapıttan bağımsız olan bir oluşturudur."* Bu nitelikleriyle yapıttan pek *"ayırt edilemez."* F. Schlegel'e göre, *"romantik şiir (sanatı), dâhilik ile eleştiriyi kaynaştırmak ister ve kaynaştırmalıdır."*

Anılan filozof, eleştiri ve yapıt sözcükleriyle birlikte "olgu" kavramını da kullanmıştır: *"Hakiki sanat yargısı, bir yapıta iliş-*

kin yetkin ve tamamlanmış bir görüş, her zaman için eleştirel bir olgudur. Tam da bu nedenle, bu olguyu motive etmek istemek, boş bir uğraştır; motifin kendisi yeni bir olgu veya daha yakın bir belirlenimini içermek zorundadır." Olgu, eleştiriyi "*en kesin biçimde yargılamadan ayırmalıdır.*" Eleştiri, "*düşünümünü açımlamak suretiyle*", aynı yapıtta uyguladığı "deney" veya deneme gibi, "*motive edilmeyi*" gereksinmez. Motivasyondan yoksun bir yargılama, "*elbette saçmalık*" olur. Her türlü eleştirinin "*en yüksek olumluluğuna*" ilişkin kuramsal düşüncenin taşıyıcı gücü, "*romantik eleştirmenlerin olumlu başarımları*" olmuştur.

Eleştirmenler "*kötü olana karşı iyi olanın tümlenmesi anlamında bir çete savaşı*" ve bu sayede "*değersizin geçersizleşmesini*" sağlayan bir savaşım yürütmek istemiştir. Ayrıca, eleştirinin bu değerlendirimi, "*kendi dolayımı olan düz-yazının olumlu değerlendirimine*" dayanır. Eleştirinin her türlü şiirsel üretimin karşısına çıkardığı bu meşruiyetin kaynağı, onun "*düz-yazısal doğasıdır.*" Bu kapsamda "serimleme" kavramı, kimyada olduğu gibi, "*bir malzemenin diğer süreçlerin bağımlı olduğu belli bir süreç sayesinde üretimi*" anlamında anlaşılmaktadır. Schlegel'in "Wilhelm Meister"e ilişkin olarak "*bu yapıt salt kendisini yargılamakla kalmamakta, aynı zamanda kendisini serimlemektedir*" diye yazmıştır. Eleştiri, "*düz-yazısal olanın her iki anlamını*" da kapsar. Birincisi, eleştirinin "anlatım biçimi" sayesinde "*asıl olan serbest konuşmada kendisini dile getiren*" anlamdır. İkincisiyse, "*asıl olmayan konuşmada yapıtın her zaman ayık öğesi olan*" konusu sayesinde ortaya çıkan anlamıdır. Bu eleştiri, "*hem süreç olarak, hem de oluşturu/yapıt olarak klasik yapıtın gerekli işlevidir.*"

Yukarıdaki açıklama ve açımlamalardan da görüleceği üzere, Walter Benjamin, hem romantik akım üzerine yapılan çalışmaları bir değerlemeye tabi tutmuş, hem de öncelikle Friedrich Schlegel ve Novalis'in romantik kuram oluşumuna yaptıkları temel alarak, Almanya'da romantizmin edebiyat ediminin ve kuramının her yönüyle yetkinleşmesine ve kalıcılaşmasına yaptığı estetik/yazınsal katkıyı ortaya koymuştur.

Aydınlanmanın sanata/edebiyata görev yükleyici anlayışına karşı bir tepki olarak gelişen romantik akım, sanatsal/yazınsal ürünü, her türlü düşünümün çıkış noktası ve dolayımı durumuna getirmiştir. Böylece, edebiyatın veya tekil yazınsal yapıtın öz-düşünümüne ortam hazırlamıştır. Bu öz-düşünüm etkinliği, edebiyatın sanatlar arasındaki konumunu yükseltmiştir. Örneğin, Hegel, romantik sanatı en üst sanat biçimi olarak felsefileştirmiş, bu felsefi dizge içinde edebiyatı en tinsel sanat dalı olarak ulamlamıştır.

Walter Benjamin: Büyük Kitap Başarıları Nasıl Açıklanır?

Benjamin "Büyük Kitap Başarıları Nasıl Açıklanır?"* adlı denemesinde de eleştiriyi konulaştırmıştır. Johann Künzle adlı bir papazın yazdığı "Chrut und Unchrut-Ot ve Zararlı Ot" alt-başlığını taşıyan İsviçre bitki kitabını irdeleyen Benjamin'in anlatımıyla, *"kitap eleştirisi, yeni çıkanlara bağlıdır."* Kitap eleştirisinin bu olgu ile bağlantılı olmayan *"hiçbir belirtisi"* yoktur. Her gün, hatta her saat *"bir bilgi yerini diğerine bırakmaktadır."* Bilimsel bilgiler, bunlarla *"hız yarışı"* yapacak durumda değildir. Kitap tanıtım yazıları yazanların kişiliğinde yeni çıkanların *"yazınsal çekiciliğini"* kitapların birbirini izlediği hızla yanıtlayan "tepkiler" söz konusudur. Kitap tanıtım işlerinin *"vurucu gücü, bilgi ve tepkinin etkileşimine"* dayanmaktadır. Orada "yargı" veya "değerlendirme" denilen şey, *"birbirinin yerine geçmede"* kullandıkları süstür. *"Kitapları öyle değerlendirme yönteminin karşısına, onlardan bilgiye uygun olarak değer üretme yöntemi"* koyulabilir. Burada *"birden saf estetik bakış açısı yetersizleşmekte, okuyucu topluluğunun ilgisi ve kitap eleştirmeninin yargısı"* önemsizleşmektedir.

---

* Walter Benjamin: "Wie erklaeren sich grosse Bucherfolge?"; içinde: "Kritiken und Rezensionen-Eleştirler ve Kitap Eleştirileri"; gesammelte Schriften, Band III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, s. 294-300.

Benjamin'in anlatımıyla, buna karşın *"birçok yeni soru"* ortaya çıkmaktadır: *"Yapıt, başarıyı veya başarısızlığı hangi duruma borçludur?" "Eleştirinin oyunu belirleyen nedir?"* Eleştirinin veya eleştirmenin oyu *"hangi uzlaşıma"* dayanmaktadır? Bu, *"okurunu hangi çevrelerde aramaktadır?"* Eleştirinin güvenilir ve sağlıklı olmasının başlıca "belirtileri",

1. *"Yeni çıkanlardan bağımsız olmak"*;
2. *"Bilimsel yapıtları da yazınsal yapıtlar gibi tutarlı ele almak"*;
3. *"Temel alınan yapıta karşı ayrımsız kalabilmek"*

olarak sıralanabilir.

Eleştiri, *"gazetecilikte yitirdiği düzey ve tavrı, bu tür görevlerde daha çabuk geri kazanabilir"*; ancak bunun için *"bugün dayanak olarak kullandığı tepkilerin şaşmazlığı savını anlamsız ve itici görüp bırakmalıdır."* Çevirinin üst noktası olan *"kitaplardan bilgiye uygun değer üretme ve onların yazınsal değerlendirimi, yetkin eleştirmen gerektirir"*; yetkin eleştirmen de *"büyük kitaplar söz konusu olduğu takdirde, bu amaca ulaşabilir."*

Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, her kitap ayrı bir eleştirel değerlendirim gerektirir. Örneğin, yukarıda sözü edilen İsviçreli yazarın "Otlar Kitabı", içerdiği yeni konu bilgisinden ötürü *"yeni bir kitap tanıtım yazısı tipi"* gerektirir. Söz konusu kitap, *"eleştiri, gazete ilanı ve kütüphane"* gibi kavramlar açısından "geçerliliğini" yitirmiştir ve *"kaleler, kentler, kiliseler ve saraylar hakkındaki usta yapıtları arasında küçücük bir yer tutmaktadır."*

Papaz Künzle'nin hitap ettiği kümeleri oluşturan *"doğal ve geleneksel yaşamı yeğleyenler topluluğunu ve köylülüğü"* çok iyi tanıdığını, onların duyumsama ve davranma tarzlarını temel aldığın belirten Benjamin'e göre, kitap dayandığı *"baba-erkil zihniyeti"* açığa vurmak için, hastalıklar ile değil, *"sağlıklı otlar"* ile başlamıştır. *"Betimleyici doğa bilimleri"*nden soluklanan, ancak *"köylü gururunu"* ve *"tıp düşmanlığını"* öne çıkaran bu küçük usta yapıtı "oluşturmaktan" daha umutsuz bir şey olamaz.

Walter Benjamin: “Teknik Bakımdan Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı”

Walter Benjamin’in yine edebiyat açısından değerlendirmek istediğim bir başka yapıtı, “Teknik Bakımdan Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat yapıtı”* adını taşımaktadır. Düşünürün bu yapıtında geliştirdiği ve numaralandırdığı görüşleri, edebiyat açısından şöyle açımlanabilir:

I. Önemli Olan, Sanatın Gelişim Eğilimi Üzerine Savlar Geliştirmektir

Marx, “*kapitalist üretim tarzını çözümlemeye giriştiğinde, bu üretim tarzı henüz başlangıç aşamasındaydı.*” Bu nedenle Marx, incelemelerini “*öngörüsel bir değer kazanacak şekilde düzenledi.*”

---

* Walter Benjamin: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit”; zweite Fassung, aynı yazar: “Nachtraege-Ekler”; Gesammelte Schriften, Band VII-1, yayıma hazırlayanlar: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhaueser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno, Gershom Scholem, s. 351-384, Suhrkamp 1991. Sanat Yapıtının Teknik Bakımdan Yeniden Üretilebilirliğinin farklı yazımları vardır. Ben, ikinci yazımını kullanmayı yeğledim.
Aynı yapıt, “Fotoğrafın Kısa Tarihi-Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri”, adıyla ve Osman Akınay’ın İngilizceden çevirisiyle Agora Kitaplığı (İstanbul 2011) tarafından yayımlanmıştır.

Söz konusu öngörüler arasında *"proletaryanın sömürülmesinin şiddetlenmesi"* ve *"burjuvazinin kendi kendini yok edeceği koşulların yaratılması"* başta gelir.

Benjamin'in belirlemesiyle, *"alt-yapının değişiminden çok daha yavaş gerçekleşen üst-yapının değişimi, bütün kültür alanlarında üretim koşullarının köklü değişimini geçerlileştirmek için, yarım yüzyıldan fazla zamana gerek duymuştur."* Bu bağlamda *"erki ele geçirdikten sonra proletaryanın sanatı"* üzerine savlardan çok, güncel üretim koşullarında *"sanatın gelişim eğilimleri üzerine savlar"* önem taşır. Söz konusu üretim koşullarının *"diyalektiği, salt üst-yapıda değil, ekonomide de aynı şekilde"* kendini göstermektedir. Bu nedenle, söz konusu savların *"savaşım değerini"* küçümsememek gerekir. Anılan savlar, *"yaratıcılık, dâhilik, ebedilik değeri, gizem"* gibi ömrünü tamamlamış kavramları bir yana itmiştir. Bu kavramların *"denetimsiz kullanımı, gerçeklik malzemesinin işlenimini faşist anlamlara"* büründürmektedir.

Benjamin'in belirlemesiyle, bu yapıtta *"sanat kuramına yeni katılan kavramlar, faşizmin amaçları için hiçbir biçimde kullanılamaz olmalarından ötürü, alışılmış kavramlardan ayrılmaktadır. Buna karşın, bu kavramlar, sanat politikasında devrimci istemlerin formüle edilmesi için kullanılabilir"* (bu son bölüme ilişkin vurgu, Benjamin'indir).

II. Sanat Yapıtı, Her Zaman Yeniden-Üretilebilir

Benjamin'in saptamasıyla, *"sanat yapıtı ilkesel olarak her zaman yeniden üretilebilir olmuştur. İnsanların yaptığı şey, her zaman yine insanlar tarafından taklit edilebilmiştir."* Söz konusu öykünme veya taklit etme, *"sanatta alıştırma yapma amacıyla öğrenciler tarafından, yapıtları yaygınlaştırma amacıyla ustalar tarafından"* ve son olarak da *"kazanç düşkünü üçüncü kişiler"* tarafından yapılmıştır. Buna karşın, *"sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretimi yeni bir şeydir."* Bu yeni şey, tarihte *"aralarında uzun zaman farkı bulunan aralıklarla, ancak artan yoğunlukla"* gerçekleşmektedir.

Örneğin, *"ağaç oymacılığı sayesinde özgün baskı (resim) sanatı"*, diyesi, grafik, teknik olarak yeniden-üretilebilir olmuştur. *"Yazının teknik yeniden-üretimi"* olan kitap basımı, *"edebiyatta inanılmaz köklü değişimlere"* yol açmıştır. Taş basması (litografya) ile yeniden-üretim tekniği *"ilkesel olarak yeni bir aşamaya"* ulaşmıştır. Taş baskı, özgün baskı resim sanatına, *"çizimsel olarak günlük yaşama eşlik etme"* yeteneği kazandırmıştır. Bu sanat dalı, kitap basımına ayak uydurmaya başlamıştır; ancak bu başlamada *"taş baskının keşfedilmesi"* sayesinde fotoğraf sanatı, özgün baskı resim sanatını geride bırakmıştır.

Benjamin'in "sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olmuştur; çünkü bir insanın ürettiği şeyi bir başka insan yeniden üretebilir" belirlemesi, özü gereği ve ilkesel olarak doğrudur. Antropolojinin ve felsefenin temel bulgusu, insanın tözünün tüm insan türü için aynı ve geçerli olduğu şeklindedir. Burada sorulması gereken soru şudur: İnsanlar tözleri gereği bir ve benzer olmalarına karşın, niçin veya hangi koşullarda ayrımlaşırlar? İnsan türünün tözsel benzerliği, bedensel ve tinsel ürünlerin anlaşılmasının, edinilmesinin ve yeniden üretilmesinin başlıca kaynağıdır.

Bu genelleştirici veya tümelleştirici özelliğin yanı sıra, tekil insanın salt kendine özgü olma, bir başka deyişle, bireyleşme/tikelleşme etkinliği söz konusudur. Tikel sanat yapıtları bu tikelleşme etkinliğinin bir türevidir. Özellikle yazınsal yapıtların "biricikliği", bu bireysel tikelleşme ve dilsel malzemeyi estetik olarak biçimleme yeterliliğinin gelişim düzeyine bağlıdır. Elbette yazınsal yapıtlar da yeniden üretilebilir; ancak yeniden üretilen ürün, yapıt olarak nitelendirilemez.

Benjamin'in açımlamasıyla, fotoğraf sanatıyla birlikte "el" resimsel yeniden üretim sürecinde "göze" yenik düşmüştür. Göz, *"elin çizdiğinden daha çabuk kavradığı için"*, resimsel yeniden-üretim, *"konuşmaya ayak uyduracak denli"* hızlanmıştır. Taş baskı sanatı, *"resimli gazetenin"*, fotoğraf sanatı ise, "sesli filmin" öncüsü olmuştur.

Benjamin bu açıklamalardan şu çıkarımı yapmıştır: *"Yirminci yüzyılın başlarında teknik yeniden-üretim, hem zamanı geçmiş sa-*

nat yapıtlarının tümünü kendi nesnesi yapmaya ve onların etkisini en köklü değişimlere tabi tutmaya başladığı, hem de sanatsal yöntemler/tarzlar arasında kendisine özgün bir yer edinmeye başladığı bir standarda ulaşmıştır. Bu standardın araştırılması için, kendi farklı dışa-vurumlarından -sanat yapıtının ve filmin yeniden-üretimi-zamanı geçmiş biçim içinde sanatın üzerine etki yapmasından daha öğretici başka bir şey yoktur."

III. En Yetkin Yeniden-Üretimde Bile "Bir Şey" Eksik Kalır

Benjamin'in anlatımıyla, *"en yetkin yeniden-üretimde bile Geriye 'bir şey' eksik kalır"*: Eksik kalan şey, "sanat yapıtının buradası/buradalığı ve şimdisi/şimdiliğidir." Bir başka deyişle, eksik kalan şey, sanat yapıtının *"bulunduğu yerdeki tekil (bir kezlik) var-oluşu"*dur; çünkü sanat yapıtının varlığı boyunca "tabi olduğu" tarih, söz konusu *"tekil (bir defalık) var-oluşta"* gerçekleşir. Sanat yapıtının "fiziksel yapısında" zaman içinde uğradığı köklü değişimler ve mülkiyet ilişkileri bu alana girer.

Orijinalin/özgünün *"buradası ve şimdisi, kavramın hakikiliğini"* oluşturur. Kavramın hakikiliği ise, söz konusu özgün yapıtı, *"kendi başına olan"* ve *"özdeş olan"* olarak bugüne değin aktaran geleneğin kökenidir. Benjamin'in çıkarımı uyarınca, *"hakikiliğin bütün alanı, kendini teknik bakımdan yeniden-üretilebilirlikten uzak tutar."* Öte yandan, "hakiki olan" genellikle "sahte" diye damgalanan elle yapılan yeniden-üretime karşı *"tüm yetkesini/otoritesini"* korur. Bu durum, yeniden-üretim için söz konusu değildir.

Bu iki nedene bağlanabilir: Birincisi, teknik yeniden-üretim, "özgüne" karşı, elle yapılan yeniden-üretimden daha "özerktir." Teknik yeniden-üretim, örneğin, *"fotoğraf sanatında ayarlanabilen ve bakış açısını isteğine göre seçebilen merceğin algıladığı, ancak insan gözünün algılamadığı orijinalin görünüşlerini"* öne çıkarabilir veya *"büyütme ve ralantisör gibi bazı yöntemlerin yardımıyla doğal görüşün algılayamadığı resimleri belirleyebilir."* İkincisi, orijinalin *"kopyasını, orijinalin ulaşamadığı durumlara/ortamlara"* taşıyabilir. Orijinale, *"alımlayıcıya yardımcı olma olanağı"* verir;

bu fotoğraf sanatı biçiminde veya plak biçiminde olabilir. Örneğin, bir katedral *"yerini terk ederek, bir sanat dostunun stüdyosuna"* taşınabilir; *"bir salonda veya açık havada icra edilen"* bir koro yapıtı, bir odada dinlenebilir.

Benjamin'in açımlamasına göre, *"değişen koşullar/durumlar, sanat yapıtının varlığını/sürekliliğini dokunmadan bırakabilir"*; ancak koşullar her durumda *"sanat yapıtının buradalığını ve şimdiliğini değersizleştirirler."* Bu, salt sanat yapıtı için geçerli olmasa da, örneğin, *"izleyicinin gözünün önünden geçen bir manzara için"* geçerlidir; böylece sanatın *"nesnesi üzerinde (gerçekleşen) oluş sayesinde hiçbir doğal çekirdeğin o ölçüde zedelenebilir olmadığı en duyarlı çekirdeğe dokunulmuş olur."* Bu en duyarlı çekirdek, sanat yapıtının "hakikiliğidir." Bir şeyin hakikiliği ise, *"o şeyin kökeninden beri, o şeyin özdeksel süresinden tarihsel tanıklığına değin, o şeyde gelenekselleşebilen öğelerin timsalidir."*

Yeniden-üretim, bir sanat yapıtının hem gelenekselleştirilebilir yönlerini (öğelerini), hem de tarihsel tanıklığını olumsuz etkiler. Dolayısıyla, burada olumsuz etkilenen, aslında yapıtın veya şeyin *"otoritesidir, tarihsel ağırlığıdır."*

Benjamin'in belirlemesiyle, bu belirtiler "aura" kavramıyla özetlenebilir ve sanat yapıtının teknik yeniden-üretilebilirlik çağında çölleşen şey, sanat yapıtının "aura"sıdır denilebilir. Bu oluş, "belirtiseldir", anlamı ise sanatın *"çok ötesindedir."* Yeniden-üretim tekniği, *"yeniden-üretileni gelenek alanından koparır. Yeniden-üretimi çoğaltmak suretiyle, yeniden üretilen şeyin tekil ve bir kezlik var-oluşunun yerine, onun kitlesel bulunuşunu/var-oluşunu koyar. Ve yeniden-üretime alımlayıcının bulunduğu durum içinde işini kolaylaştırmaya izin vermek suretiyle, yeniden-üretileni güncelleştirir."*

Bu iki süreç, *"gelenekselleştirilen öğeleri güçlü bir biçimde sarsıntıya uğratır."* Geleneğin geçirdiği bu sarsıntı, insanlığın *"güncel bunalımının ve yenilenmesinin"* sarsıntısıdır. Günümüz *"kitle hareketleriyle çok sıkı bir bağıntı"* içindedir. Bu sarsıntının "en güçlü" ajanı "filmdir." Filmin toplumsal anlamı da *"onun olumlu biçimi içindedir"* ve biçim içinde onun *"indirgemeci, arınmacı*

yönü düşünülebilir." Söz konusu durum, "*kültür mirasının gelenek değerinin*" etkisizleştirilmesidir. Bu görüntü, "*büyük filmlerde somut olarak*" ortaya çıkar.

IV. Algılama Tarzı ve Dolayımı Sürekli Değişir

Benjamin'in saptamasıyla, "*büyük tarihsel zaman dilimleri içinde insan topluluklarının bütün var-oluş tarzlarının köklü değişimiyle birlikte, bunların algılama türü ve tarzı da köklü değişimler geçirir.*" İnsani algılamanın "*kendisini düzenlediği/organize ettiği tür ve tarz –algılamanın gerçekleştiği dolayım–*" salt doğa değil, tarih tarafından da belirlenir. Örneğin, "*geç Roma sanat endüstrisinin ve Viyana yaratımcılığının ortaya çıktığı Kavimler Göçü dönemi, salt Antik dönemden daha başka bir sanatı değil, ayrı bir algılamayı*" da yaratmıştır.

Bugün tanık olunan "*algılamanın dolayımındaki köklü değişimler*", auranın çöküşü olarak kavranıldığı takdirde, söz konusu çöküşün "*toplumsal koşulları*" açığa çıkarılabilir. Peki, "*aura nedir?*" "*Uzam ve zamanın tikel ikilisi/koşumu mudur?*" Aura, Benjamin'in tanımlamasıyla, "*ne denli yakın olursa olsun, bir uzaklığın bir defalık görünüşüdür.*" Bir yaz öğleden sonrası "*dinlenirken ufuktaki sıra-dağları veya gölgesi izleyenin üzerine düşen bir ağaç dalını izlemektir.*" Bu, "*bu dağların, bu dalın aurası*" demektir. Bu betimleme yardımıyla, "*auranın güncel çöküşünün toplumsal koşullanmışlığını*" görmek kolaydır.

Çöküş, "*kitlelerin giderek artan büyümesi ve devinimlerinin artan yoğunluğu ile bağlantılı*" durumlara dayanır. Bir başka deyişle: "*şeyleri daha yakınına getirmek*", şimdiki kitlelerin tutkulu bir arzusudur; aynı şekilde bu arzu, kitlelerin "*her olgunun bir kezlik olanının yeniden-üretimi sayesinde bu bir kezlik olanı aşma eğilimini simgeler.*" Her gün "*en yakında olan resimdeki nesneyi, daha çok da kopyasını ve yeniden-üretimini edinme gereksinmesi*" yadsınamaz bir hal almaktadır ve aynı şekilde yadsınamaz bir şekilde "*yeniden-üretim, resimden*" ayrılmaktadır. Nasıl ki yeniden-üretimde "*geçicilik ve yinelenebilirlik*" iç içe geçmiş ise, resim-

de de *"bir kezlik oluş (veya tikellik)ve süre"* iç içe geçmiştir. Nesnenin *"soyularak kabuğundan çıkarılması"* ve auranın *"darmadağın edilmesi, algılamanın damgasıdır."* Söz konusu algılamanın *"dünyadaki yaştaşlara ilişkin duyarlılığı, bunu yeniden-üretim ve bir-kezlik olandan"* kazanacak ölçüde artmıştır. Benjamin'e göre, gerçekliğin kitlelere, kitlelerin de gerçekliğe *"yönelimi, hem düşünme hem de görü için sınırsız etkinliği olan"* bir oluştur.

V. Yapıtının Tikelliği, Geleneğin Bağıntısına Sokulmasıyla Özdeştir

Benjamin'in belirlemesiyle, *"sanat yapıtının tikelliği, onun geleneğin bağıntısına sokulmuş olması ile özdeştir."* Bu gelenek ise *"elbette tümüyle canlı bir şey, olağanüstü boyutlarda değişen bir şeydir."* Örneğin, bir Venüs heykeli, onu bir *"tapınma nesnesi yapan"* Yunanlarda bir başka gelenek bağıntısı içindedir; onu *"uğursuz bir put olarak gören"* Orta Çağ din adamlarında başka bir gelenek bağıntısı içindedir. Her ikisine de *"aynı tarzda"* görünen şey ise, onun "tikelliği", bir başka deyişle, *"aurasıdır."*

Sanat yapıtının gelenek bağıntısı içine sokulmasının *"kökeni, kendi anlamını kutsamada"* bulmuştur. En eski sanat yapıtları, bildiğimiz gibi, *"bir ritüelin hizmetinde"* ortaya çıkmıştır; ilkin "büyüsel", daha sonra da *"bir dinsel ritüelin"* hizmetinde ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtının bu *"auratik var-oluş tarzının hiçbir zaman bu ritüel işlevinden"* kopmamış olması, *"belirleyici önem"* taşır. Bir başka anlatımla: *"Hakiki sanat yapıtının biricik değeri, temellendirimini ritüelde bulur."* Bu çeşitli biçimlerde aktarılmış "olabilir"; ancak o *"sekülarist ritüel anlamında güzellik hizmetinin dünyasal biçimlerinde"* görülebilir.

Rönesans ile birlikte belirginleşen ve *"üç yüzyıl geçerliliğini koruyan dünyasal güzellik hizmeti"*, Benjamin'in belirlemesiyle, bu sürenin bitiminden sonra *"uğradığı ilk ağır sarsıntıda"* hâlâ söz konusu "temelleri" açıkça gösterir. *"İlk gerçek anlamda devrimci yeniden-üretim aracı olan"* fotoğraf sanatının ortaya çıkması ile birlikte sanat, izleyen yüzyılda belirginleşen *"bunalımın yaklaştığı-*

nı" duyumsamış ve bu bunalıma *"sanat, sanat içindir"* tümcesiyle tepki göstermiştir. Sanatın "teolojisi" olan bu tümceden daha sonra *"saf sanat idesi biçimindeki olumsuz teoloji"* doğmuştur. Bu öğreti, *"her türlü sosyal işlevi"* yadsımakla kalmamış, *"nesnesel bir suçlama/eleştiri ile yapılan her türlü belirlemeyi"* de yadsımıştır. Mallarme, *"edebiyatta bu konuma ulaşan"* ilk yazardır.

Benjamin'in açımlaması uyarınca, sanat yapıtının teknik bakımdan yeniden üretilebilirliği çağı üzerine bir bakışa ilişkin bağıntılar iyi açıklanmalıdır; çünkü bu bağıntılar, burada *"belirleyici olan bilgiyi"* hazırlamaktadır: *"Sanat yapıtının teknik yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez sanat yapıtını ritüeldeki parazit var-oluşundan kurtarmaktadır."* Yeniden-üretilen sanat yapıtı, *"her zaman artan ölçüde yeniden-üretilebilirlik üzerine kurulu olan bir sanat yapıtının yeniden-üretimine"* dönüşmektedir.

Benjamin buraya şu dipnotu düşmüştür: *"Film yapıtlarında ürünün teknik yeniden-üretilebilirliği, edebiyat ve resim sanatında olduğu gibi, kitlesel yaygınlaşmasının dışardan kanıtlanan bir koşulu değildir."* Film yapıtlarının teknik yeniden-üretilebilirliği, bu ürünlerin *"dolaysız olarak üretimlerinin tekniğine"* dayanır. Söz konusu üretim tekniği, film yapıtlarının *"en dolaysız bir biçimde kitlesel yaygınlaşmasını olanaklılaştırmanın ötesinde"*, bu yaygınlaşmayı "dayatır." Yaygınlaşmayı zorunlulaştırma, film üretiminin, tekil tablo veya yazınsal yapıttan *"pahalı olmasından"* kaynaklanır.

Benjamin'in belirlemesiyle, *"ancak hakikilik ölçütü, sanat yapıtında başarısızlığa uğradığı anda, sanatın bütün sosyal işlevi dönüşüm geçirmiştir. Sanat üretiminin ritüele dayandırılmasının yerini, başka bir edime, diyesi, politikaya dayandırılması almak zorundadır."*

VI. Sanat Tarihi, Sanat Yapıtının Tapınma Değeri ile Sergileme Değerinin Çekişmesinden İbarettir

Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, sanat tarihini *"sanat yapıtındaki iki kutbun çekişmesi"* olarak serimlemek ve bu tarihin

akışını *"ağırlık noktasının sanat yapıtının bir kutbundan öbürüne kayması"* olarak görmek olanaklıdır. Söz konusu iki kutuptan biri *"tapınma/kutsama değeri"*, diğeriyse *"sergileme değeri"* olarak adlandırılabilir. Sanatsal üretim, *"büyünün hizmetinde olan"* oluşturularla başlar. Bu tür oluşturular için önemli olan, *"mevcut olmalarıdır"*, *"görülmeleri"* değildir.

Tapınma/kutsama değeri, sanat yapıtının *"saklı tutulmasını"* gerektirir. Örneğin, bazı tarihsel dönemlerde *"bazı tanrı heykellerini"* sadece üst düzeyli din adamları görebilmiştir. Benjamin'in savlamasıyla, *"tekil sanat çalışmalarının ritüelin bağrından kurtulmasıyla birlikte, bunların ürünlerinin sergilenimine yönelik fırsatlar artmaktadır."* Bu kapsamda istenilen yere "gönderilebilen" bir portre büstün "sergilenebilirliği", tapınaktaki yeri değiştirilmesi söz konusu olmayan bir "tanrı heykelinin" sergilenebilirliğinden daha yüksektir.

Sanat yapıtının teknik yeniden-üretiminin çeşitli yöntemleriyle birlikte, onun *"sergilenebilirliği"* de çok güçlü bir şekilde artmıştır. Zaman, sanat yapıtının sergileme değerini, kutsama/tapınma değerine göre sürekli öne çıkarmakta ve artırmaktadır. Sergileme tekniği, insanın doğadan uzaklaşma ve ona egemen olma yeterliliğine koşut olarak yetkinleşmektedir. Dolayısıyla, burada da insan işin, oyunun içindedir.

Her sanat yapıtında, Benjamin'in deyişiyle, *"ciddiyet ve oyun, sertlik ve gevşeklik"*, dereceleri farklı olsa da, iç içe geçmiş olarak ortaya çıkar. Bu belirleme, sanatın her iki teknikte de "bağlı" olduğunu dile getirmektedir. Ayrıca, *"doğaya egemen olma-yı"* amaçlayan ikinci teknik, kutsamada/tapınmada belirginleşen birinci tekniğin "konumu" üzerine yükselmiştir. Birinci teknik de doğaya egemenleşmeyi ereklemiştir; ikinci teknikte daha çok *"doğa ile insan arasındaki etkileşim"* öne çıkmaktadır. Güncel sanatın *"toplumsal bakımdan belirleyici işlevi"*, bu etkileşime girme çalışmasıdır. Bu, özellikle "film" için geçerlidir. Film, Benjamin'in açımlaması uyarınca, *"insanın bilinçli/etken duyusal algılamalara ve tepkilere alışmasına (ve onları öğrenmesine) hizmet eder. İnsan yaşamındaki rolleri her gün artan bu etken algılamaları ve tepkile-*

ri, bir cihazın kullanımı koşullar." Bu cihaz ile ilişki, insana "*bu cihazın hizmetindeki köleleşmenin yerini, ancak insanlığın yapısının ikinci tekniği ortaya çıkaran yeni üretici güçlere kendisini uyarladığı zaman*" kurtuluşa veya özgürleşmeye bırakacağını öğretir.

Benjamin'in yukarıdaki belirlemenin sonuna eklediği dipnota göre, söz konusu uyarlanmayı "*hızlandırmak, devrimin ereğidir.*" Devrimler, "kolektifin inervasyonu"dur. Daha kesin deyişle, "*ikinci teknikte organları olan yeni, tarihsel bakımdan tikel bir kolektifin inervasyon denemesidir.*"

Bu belirlemede kullanılan ve bir biyoloji kavramı olan inervasyon, insan bedeninin bir organının sinirle donatılması demektir.

İkinci teknik, "*toplumsal temel güçlerin aşılmasının doğal güçlerle oyununun önkoşulunu serimleyen bir dizgedir.*" Tutmayı öğrenen bir çocuğun, bir top gibi tutmak için elini aya uzatması gibi, insanlık "*inervasyon denemelerinde elle tutulabilen*" ereklerin yanı sıra, "*önceleri ütopik olan*" erekler de güder. Özellikle ikinci teknik, insanın "*giderek artan ölçüde iş bağımlılığından kurtuluşunu*" erekler ve bireyin "devinim alanını" genişletir. Aynı zamanda bireye "istemlerini" de iletir. Birinci tekniğin etkisizleştirilmesiyle bağımsızlaşan veya özgürleşen tekil insan da kendi istemlerini dile getirir.

VII. Sanat Yapıtının Sergileme Değeri, Tapınma Değerini Sürekli Geriletmektedir

Benjamin'in belirlemesiyle, "*fotoğraf sanatında sergileme değeri, tapınma/kutsama değerini bütün cephelerde geriletmeye başlar*"; ancak tapınma/kutsama değeri buna direnç gösterir; bu direniş insan görünümüne bürünür. Erken fotoğraf sanatında "*portrenin odak noktasında olmasının*" nedeni budur. Resmin tapınma değerinin son sığınağı, "*anımsama tapıncıdır.*" Fotoğraf sanatının bu döneminde aura, "*son kez insan görünümünün belirsiz anlatımında*" etkinleşir. Auranın "*hüzünlü ve hiçbir şeyle karşılaştırılamaz güzelliğini oluşturan*" da budur. İnsan, fotoğraf sanatından geri durduğu ölçüde kutsama değerine karşı sergileme değeri artar.

VIII. Yunanlar Tekniklerinden Ötürü, Sanatta Ebediyet Değeri Üretmiştir

Yunanlar, sanat yapıtlarının teknik yeniden-üretiminin iki yöntemini, diyesi, *"döküm ve kalıba sokma"*yı tanımıştır. Onların kitlesel olarak üretebildikleri sanat yapıtları, *"bronzlar, terakotalar ve metal paralar"*dan ibarettir. Bunların dışındaki diğer sanat yapıtları, teknik olarak yeniden-üretilememiştir. Bu nedenle, söz konusu ürünler, *"ebediyet için üretilmek zorundaydı."* Yunanlar, Benjamin'in çıkarımı uyarınca, *"tekniklerinin düzeyinden ötürü sanatta ebediyet değeri yaratmaya muhtaçtılar."* Artık sanat yapıtları çok büyük ölçüde teknik bakımdan yeniden-üretilebilir durumdadır.

Örneğin, film ilk kez *"sanatsal öz-yapısı tümüyle yeniden-üretilebilirliği tarafından belirlenen"* bir sanat türü veya biçimidir. Film sanatıyla birlikte, Yunanların sanat yapıtının önemsiz bir öğesi olarak görebilecekleri "nitelik", sanat yapıtı için belirleyici olmuştur. Belirleyici olan bu "nitelik", sanat yapıtının *"iyileştirilme yeteneği"*dir. Bitirilmiş bir film, *"tek bir atıştan yapılan yaratım"* değildir; pek çok resmin veya resim dizisinin monte edilmesinden oluşur; monte eden kişi, *"iyileştirilebilir"* olan bu resimler arasından "seçme" olanağı vardır. Dolayısıyla, film *"iyileştirilme yeteneği olan sanat yapıtıdır. Onun bu iyileştirilebilirlik yeteneği, filmin ebedilik değerinden radikal olarak vazgeçmesi ile bağlantılıdır."* Sanatları "ebedilik değerine" dayanan Yunanlar için *"sanatların en uç (doruk) noktasında en az iyileştirilebilir olan ve yaratımları sözcüğün gerçek anlamıyla tek bir parçadan olan plastik/heykel sanatı"* gelir. *"Monte edilebilir sanat yapıtı çağında"* heykel sanatının çöküşü kaçınılmazdır.

IX. Sanat Yapıtları, Tapınma Temeliyle Birlikte Özerkliklerini de Yitirmiştir

Benjamin'in belirlemesiyle, 19. yüzyılda resim ve fotoğraf sanatlarının *"ürünlerinin sanat değeri"* üzerine yürüttükleri tartışma

bugün artık anlamsız gelmektedir. Fakat bu, *"dünya tarihi düzeyindeki bir dönüşümün anlatımı"* olan söz konusu tartışmanın anlamını azaltmaz, hatta güçlendirir. Sanatın teknik yeniden-üretilebilirliği çağı, *"sanatı tapınma temelinden koparmasıyla"* birlikte, sanatın *"özerkliği görüntüsü"* sönmüştür.

Öte yandan, 19. ve 20. yüzyıl *"sanatın işlev değişimini"* görememiştir. *"Boşa giden keskin duyuyla fotoğrafın bir sanat olup olmadığına ilişkin soruya ilişkin karara baş-vurulmuş olsaydı –fotoğraf sanatının keşfiyle sanatın genel öz-yapısının köklü olarak değişip değişmediği sorusunu sormadan–, bu durumda film kuramcıları hemen zaman yitirmeksizin ona denk düşen sorunu üstlenirlerdi."*

X. Film, Denemenin Başarısını Sergilenebilir Kılar

Benjamin'e göre, *"fotoğraf sanatının bir tabloya veya bir başkasının film atölyesindeki oluşa/sürece nasip ettiği"* yeniden-üretim, başka türden bir yeniden-üretimdir. Birincisinde *"yeniden-üretilen şey, bir sanat yapıtıdır"*; ancak onun "üretimi" sanat yapıtı değildir; çünkü bir senfoni orkestrasındaki yönetmen başarısı ne denli sanat yapıtı yaratır ise, *"objektifin başındaki kameramanın başarısı"* da o denli sanat yapıtı yaratır. Bir film atölyesinde durum farklıdır. Burada ne "yeniden-üretilen", sanat yapıtıdır, ne de yeniden-üretimin kendisi; sanat yapıtı ancak "montaj" temelinde ortaya çıkabilir; montajdan da sanat yapıtı doğmaz.

Benjamin'in saptamasıyla, film *"başarının sergilenebilirliğinden bir deneme türettiği için, denemenin başarısını/verimini sergilenebilir kılar."* Film çekiminin bütün öğeleri ve aşamaları başlı başına bir *"deneme başarısıdır."* Bu nedenle, söz konusu başarıları filmde oynamak veya serimlemek demek, oyuncunun *"cihazın önünde insanlığını koruması"* demektir.

XI. Oyuncu Kime Kimi Oynar?

Benjamin'e göre, filmde *"oyuncunun izleyicilere bir başkasını"*, film donanımına *"kendisini oynaması, pek önemli değildir."* Dene-

me başarısı yoluyla "*oyuncunun bu değişikliğini*" ilk duyumsayan kişi Pirandello olmuştur. Pirandello'nun "Film Çekilmektedir" adlı romanında yer alan ve "*konunun olumsuz yönleriyle sınırlanan*" açıklamaları, etkiyi azaltmaz. Sesli film de bu konuda "ilkesel yönleri" pek değiştirmemiştir.

XII. Film, Öz-Yabancılaşımın Değerini Yükseltir

Benjamin'in söyleyişiyle, "*film çekim donanımı ile temsilinde insanın öz-yabancılaşımı, çok yüksek bir üretken değer yaratımı deneyimlemiştir.*" Söz konusu değerlendirme, "*oyuncunun, Pirandello'nun betimlediği gibi, film çekim donanımı önünde şaşkınlığı, aynaya bakan insanın aynadaki görünüşünden duyduğu şaşkınlıkla aynıdır.*" Romantikler, bunun üzerinde uzun uzadıya durmayı sevmiştir.

XIII. Her Şey, Sanatsallaştırılabilir, Filmleştirilebilir

Benjamin'e göre, "*sergilenen başarıların her birinde yarım uzman vardır; bu film ve spor tekniğiyle bağlantılıdır.*" Bisikletlerine binmiş gazete dağıtıcıların "*bisiklet yarışı üzerine konuşmalarında*" bunun izleri görülebilir. Film tanıtımı amacıyla yapılan "*haftaya bakış*" herkesin "*filmleştirilebileceğini*" gösterir. Sonuç olarak "*her insan filmleştirilebilir*" veya filmleştirilme hakkına ve istemine sahiptir. Yazılı kaynakların tarihsel durumuna bakıldığında, bu hak veya istem açıkça görülür. Yüzyıllardan beri "*yazan çok az sayıda insanın karşısında onlardan binlerce kat fazla sayıda okuyucu*" bulunur. Burada da küçük "değişim" gözlemlenmektedir. Okuyucu topluluğuna "*sürekli yeni politik, dinsel, bilimsel ve mesleksel yerel organlar*" sunan basının büyüyen genişlemesiyle birlikte, "*okuyucuların daha büyük bölümleri*" yazanlar arasına katılmaktadır.

Bu gelişme, "*günlük basının okuyuculara 'posta kutusunu' açmasıyla başlamıştır.*" Özellikle Avrupa'da giderek daha fazla insan "*iş deneyimini, yakınmalarını, röportaj ve benzeri şeyleri*" yayımlamaktadır. Böylece, "*yazar-okur ayrımı, ilkesel olarak öz-yapısını*

yitirmeye" başlamıştır. Söz konusu ayrım, *"daha işlevsel, durumdan duruma farklı şekillerde"* olmaktadır. Benjamin'in çıkarımı uyarınca, *"okuyucu, her zaman yazıcı olamaya hazırdır."* Son derece *"uzmanlaşmış bir çalışma süreci"*, insanı böyle bir tavra itmektedir. Böylece *"iş/emek dile gelmektedir."* Bunun *"sözcükle anlatımı, gerçekleştirimi için gerekli olan yeterliliğin bir bölümünü oluşturmaktadır."* Yazınsal *"ehliyet, uzmanlaştırıcı eğitim yoluyla değil, poli-teknik eğitim yoluyla"* edinilmekte ve böylece "kamu malı" durumuna gelmektedir.

Benjamin'in değerlendirmesi uyarınca, filmde de yeni eğilimler ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Rus oyuncular *"geleneksel anlamda oyuncular değil, kendilerini oynayan"* oyunculardır. Ayrıca, Batı Avrupa'da *"filmin kapitalist sömürüsü, güncel insana yeniden üretilme hakkını yasaklamaktadır"*; aynı şekilde *"büyük kitleleri üretimden dışlayan işsizlik"* de bu hakkı veya istemi olanaksızlaştırmaktadır. Film endüstrisi, *"yıldızların kariyerini, aşk yaşamlarını"* yayımlayarak, *"güzellik yarışmaları"* düzenleyerek, *"hayali tasavvurlar ve iki-anlamlı spekülasyonlarla yığınların"* ilgisini ve katılımını körüklemektedir.

Bütün bunlar kitlelerin filme duydukları *"saf ve haklı ilgiyi rüşvetçi yoldan sahteleştirmektedir."* Bu nedenle, *"genel anlamda faşizm için geçerli olan, tikel anlamda film sermayesi için de geçerlidir"*: Yeni sosyal yapılanmalara duyulan gereksinme *"gizlice varlıklı bir azınlığın çıkarları için sömürülmektedir."* Sadece bu yüzden bile *"film sermayesine el koyulması, proletaryanın ivedi bir istemidir."*

XIV. Ressam, Verili Olana Mesafe Koyar, Kameraman Verili Olana Nüfuz Eder

Benjamin'e göre, özellikle *"sesli film çekimi, daha önce hiçbir zaman ve hiçbir yerde düşünülemez olan"* bir görünüm sunmaktadır. Sesli film çekimi, *"hiçbir tekil konumu"* yansıtmayan bir süreçtir. Bu konum, izleyene film çekimiyle ilgili hiçbir boyutu veya ayrıntıyı görme olanağı vermemektedir. Bu durum, *"film atölye-*

sindeki anlık kesit ile tiyatro sahnesindeki anlık kesit arasındaki benzerlikleri" yüzeyselleştirmekte ve önemsizleştirmektedir. Tiyatroda *"olayın pek fazla bir şeye gerek kalmaksızın yanılsamalı olduğunu"* görmeyi olanaklı kılan bir yer vardır; film de ise böyle bir şey yoktur. Filmin *"yanılsamalı doğası, ikinci dereceden bir doğadır"*; bu doğa, "kesimin" bir sonucudur. Bu şu demektir: *"Film atölyesinde donanım/mekanizma öyle derin bir şekilde gerçekliğe nüfuz etmiştir ki, bunun saf donanımın yabancı bedeninden bağımsız yönü, tikel bir prosedürün sonucudur"*; bir başka deyişle, *"hazırlanan fotoğrafik aparatın çekimi ve onun diğer çekimlerle monte edilmesi aynı türdendir."*

Benjamin'in deyişiyle, gerçekliğin aparattan arınmış yönü, *"gerçekliğin sanatsal yönüne ve gerçekliğin dolaysız görünüşü, tekniğin ülkesindeki mavi güle"* dönüşmüştür. Tiyatrodan ayrılan aynı konu, *"resmin konusuyla karşılaştırılabilir."* Ressam, *"çalışmasında verili olana karşı doğal bir mesafe"* gözlemler; kameraman ise, *"verili olanın dokusuna derinlemesine nüfuz eder."* Her ikisinin de *"elde ettiği resimler/görüntüler son derece farklıdır."* Ressamınki *"tümel bir görüntüdür"*; kameramanınki ise, *"parçaları yeni bir kurala göre bir araya getirilen çok-katmanlı parçalanmış"* bir görüntüdür. Söz konusu nedenle, *"günümüz insanı için gerçekliğin filmsel serimlenimi karşılaştırılamaz şekilde anlamlıdır; çünkü o mekanizmaya yoğun olarak nüfuz etmesinden ötürü gerçekliğin aparattan arınmış yönünü/öğesini sağlar."* Günümüz insanı, söz konusu yönü/öğeyi *"talep etme hakkına sahiptir."*

XV. Teknik Yeniden-Üretilebilirlik, Sanata Bakışı Değiştirmiştir

Benjamin'in belirmesiyle, sanat yapıtının teknik yeniden-üretilebilirliği, *"kitlenin sanat ile olan ilişkisini köklü olarak değiştirmektedir."* Örneğin Picasso'ya karşı söz konusu ilişki, *"gerici bir ilişkiden"*, Chaplin örneğinde olduğu gibi, *"en ilerici ilişkiye"* dönüşmektedir. İlerici ilişkinin belirleyici yönü, bu ilişkide *"bakma/izleme ve yaşantılamadan duyulan hazzın uzman yargılayıcının tutumu ile dolaysız ve içsel bir bağlantı"* ile gerçekleşmesidir. Böy-

le bir bağlantı *"önemli bir toplumsal göstergedir"*; çünkü sanatın "toplumsal anlamı" ne kadar azalırsa, *"izleyicilerin eleştirel ve haz alıcı tutumu o ölçüde birbirinden ayrılır."* Alışılagelmiş olanın *"eleştirisiz olarak tadına varılır"*; *"gerçekten yeni olan ise isteksizce eleştirilir."*

Sinemada durum böyle değildir. Benjamin'in anlatımıyla orada *"tekil insanın, izleyici topluluğunun yoğun tepkisini oluşturan tepkilerinin toplamı, daha baştan itibaren dolaysız olarak önünde duran kitleselleşme tarafından belirlenir."* Bu tepkiler, *"kendini açığa vurmak suretiyle, kendini denetler."* Burada resim sanatı ile "karşılaştırma" yararlı olabilir. Tablo *"bir kişi veya çok kişi tarafından izlenme konusunda belirgin bir önceliğe"* sahiptir. On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan *"tabloların büyük izleyici kitlelerince anında izlenimi, resim sanatının bunalımının erken belirtisidir."* Bu bunalıma yol açan şey, asla tek başına fotoğraf sanatı değil, *"sanat yapıtının kitleye yönelik talebidir."* Mimarinin, "destanın" ve "filmin" yaptığı gibi, resim sanatının *"anında kolektif algılama konusu"* oluşturamaması bilinen bir şeydir.

XVI. Film, İnsan ile Mekanizma Arasında Denge Kurar

Benjamin'e göre, filmin toplumsal işlevleri arasında en önemli olanı, *"insan ile mekanizma arasında denge kurmasıdır."* Bilinen mekân sınırlamalarını ve anlayışını yıkan film bu görevi, insanın *"çekim cihazlarının yardımıyla kendisini serimlemesi"* ile yerine getirir. Film, görsel açıdan *"bilinç-dışı olan öğelerin deneyimlenmesini"* sağlar.

Benjamin'in belirlemesiyle, teknikleşmenin *"kendi sonuçları içinde büyük kitleler açısından hangi tehlikeli gerilimleri ürettiği"* konusunda hesap verilse, şu "bulguya" ulaşılır: Aynı teknikleşme *"bu tür kitle psikozlarına karşı belli filmler sayesinde psikolojik aşı olanağını"* yaratmıştır. Bu filmlerde *"öne çıkarılan sadist fantezilerin ve mazoşist çılgın tasavvurların"*, söz konusu kitle psikozlarının *"kitleler içinde doğal ve tehlikeli olgunlaşması"* önlenebilir.

XVII. Sanat, Doyurulamayan Gereksinme Yaratır

Benjamin'in önemli saptaması uyarınca, *"öteden beri sanatın en önemli görevlerinden biri, tümüyle doyurulmasının anı/saati henüz gelmemiş olan istem/gereksinme"* yaratmak olmuştur. Benjamin'in Andre Breton'dan aktarımına göre, sanat yapıtı *"ancak geleceğin refleksleri tarafından tümüyle titretildiği zaman"* bir değer taşır. Benjamin'e göre, "gelişkin" her sanat türü/biçimi *"üçlü bir gelişim çizgisinin kesişim çizgisinde"* yer alır. Teknik, her zaman *"yeni bir sanat biçimine yönelik olarak çalışır."* Örneğin, film ortaya çıkmadan önce bir düğmeye basınca, *"bir boks karşılaşmasını veya tenis maçını"* anlatan resimleri *"izleyicinin gözünün önünden hızla geçiren"* cihazlar vardı.

Her sanat türünün tarihinde *"bu sanat biçiminin/türünün zorlamasız olarak, köklü olarak değişmiş teknik bir standartta"* bir başka deyişle, *"yeni bir sanat biçiminde/türünde"* ortaya çıkabileceği "kritik zamanlar" vardır. Özellikle *"çöküş anlarında ortaya çıkan sanatın sıra-dışılıkları ve kabalıkları"*, gerçekte sanatın *"zengin tarihsel güç merkezinden"* doğar.

En son Dadaizm, bu tür *"barbarlıklardan sevinç duymuştur."* Bu sanat akımının *"itkisi ancak şimdi"* görülür duruma gelmiştir: Benjamin'in vurgulamasıyla, *"Dadaizm, kitlelerin bugün filmde aradıkları efektleri resim veya edebiyat sanatının araçlarıyla üretmeyi"* denemiştir. Tümüyle yeni, "çığır açıcı" bir istemin/gereksinmenin üretimi, genellikle *"kendi ereğinin ötesine geçer."* Dadaizm, *"filme özgü olan yüksek Pazar/piyasa değerlerini, önemli erekleri uğruna feda eder."* Dadaistler, kendi *sanat yapıtlarının "ticari değerlendirilebilirliğine"* değil, onların *"izlemede dalıp gitme nesnesi olarak değerlendirilemezliğine"* önem vermiştir ve bu değerlendirilemezliği, sanat yapıtının *"malzemesinin saygınlığını yok ederek"* sağlamıştır.

Dadaistlerin şiirleri, Benjamin'in nitelemesiyle, *"söz(cük) salatasıdır."* O şiirler, "edep dışı" anlatımları ve her şeyden önce de *"dilin çöpünü"* içerir. *"Üzerlerine düğme veya bilet iliştirdikleri"* tabloları öyledir. Bu tür "araçlar" ile ulaştıkları şey, *"yaratımlarının aurasının kaba yok edimidir."* Yaratımlarını *"üretimin araçları*

ile yeniden-üretimin" belirtisiyle damgalarlar. Örneğin, Arp'ın bir resminin önünde Derain'ın bir *"resminin önünde gibi koleksiyon oluşturma"*, August Stramm'ın bir şiirinin önünde *"Rilke'nin şiiri gibi fikir bildirme amacıyla zaman ayırmak"* olanaksızdır. Burjuvazinin *"soysuzlaşması ile asosyal davranışların okulu"* haline gelen zihnen derinlere dalmaya karşı *"sosyal davranışın bir türü olan dikkatleri başka yöne yöneltme"* ortaya çıkmıştır.

Dadaistler *"sanat yapıtını bir skandalın odak noktası yapmak suretiyle"* bu sınır davranış türünü yaygınlaştırmıştır. Sanat yapıtı, onlara göre, *"kamusal öfke uyandırmak zorundadır."* Sanat yapıtı, Dadaistlerde *"çekici bir dış görünüş veya inandırıcı bir tınısal oluşturu olmaktan çıkıp, bir mermiye"* dönüşmüştür. İzleyiciye atılan bu mermi, *"taktik bir nitelik"* kazanmıştır. Bu, *"dikkat dağıtıcı öğesi taktik bir nitelik olan filme duyulan gereksinmeyi (veya istemi)"* özendirmiştir. Film, Benjamin'in deyişiyle, *"ahlaki şok etkisi içinde paketlenmiş halde tuttukları fiziksel şok etkisini ambalajından kurtarmıştır."*

XVIII. Bazı Sanat Türleri/Biçimleri Doğar, Bazıları Ölür

Benjamin'in saptaması uyarınca, *"kitle, şimdilerde sanat yapıtı karşısında her türlü alışılmış davranışın sanki yeni doğmuş gibi ortaya çıktığı"* verimli topraktır. Nitelik, *"niceliğe dönüşmüştür: "Katılanların çok daha büyük kitleleri ve katılım köklü değişim geçirmiş bir türünü yaratmıştır."* Kitlelerin *"sanat yapıtıyla oyalandığı"*, sanat dostunun ise, sanat yapıtına "koleksiyon" oluşturma anlayışıyla yaklaştığı söylenmektedir. Benjamin'in anlatımıyla, oyalanma ile koleksiyon oluşturma, "karşıtlık" ilişkisi içerisindedir. Söz konusu karşıtlık, şöyle bir belirlemeye *"izin vermektedir"*: *"Sanat yapıtını toplayan, onun içinde dalıp gider"*; yapıtın içine girer. Sanat yapıtıyla oyalanan kitle ise, sanat yapıtının içine dalmak yerine, *"sanat yapıtını kendi içine daldırır; dalgalarıyla sanat yapıtını yıkar; yükselerek onu kapsar."*

Bu algılama tavrına en uygun olanı "yapılardır." Mimari, öteden beri *"alımlanımı, kolektifin oyalanmasında gerçekleşen sanat*

yapıtının proto-tipidir." Tarih boyunca insanlara eşlik eden yapılar "iki türlü alımlanır: "*Kullanım ve algılama*" yoluyla veya "*dokunsal ve görsel olarak.*"

Benjamin'in açımlamasına göre, "*birçok sanat biçimi/türü, ortaya çıkmış, birçoğu da yok olup gitmiştir.*" Örneğin, tragedya Yunanlar ile birlikte ortaya çıkmış, "*onlarla birlikte sönüp gitmiş, ancak sonradan yeniden canlanmıştır.*" Kökeni halkların "gençlik aşamasında" yatan destan "Rönesans ile birlikte" ortadan kalkmıştır. Son dönemlerde kitleleri en fazla devindiren sanat türü filmdir. Benjamin'in sonal belirlemesiyle: "*Kendisini sanatın bütün alanlarında artan yoğunlukta duyumsatan ve düşünsel alımlamanın derinlere işleyen değişiminin belirtisi olan oyalanmada (gerçekleşen) alımlama, filmde asıl çalışma dolayımını*" bulmuştur.

XIX. Faşizm, Politik Yaşamın Estetikleşmesine Doğru İlerler veya Savaş Güzeldir!

Benjamin'in anlatımıyla, "*günümüz insanlarının giderek artan proleterleşmesi ve kitlelerin biçimlenmesi*" aynı olayın iki yönüdür. Faşizm, "*mülkiyeti ortadan kaldırmak için uğraşan proleterleşen kitleleri, mülkiyet ilişkisine hiç dokunmaksızın örgütlemeyi*" amaçlamaktadır. Kitleler mülkiyeti ortadan kaldırmayı istemekte, ancak faşizm kitlelere mülkiyetin "konserve edilmesi" hakkında "anlatım" vermektedir. Faşizm, "*planlı olarak politik yaşamın estetikleşmesine doğru ilerlemektedir.*" D'Annunzio ile birlikte "*dekadans (gerileme, çöküş), Marinetti ile gelecekçilik (fütürizm/gelecekçilik) ve Hitler ile Suebya geleneği politikaya girmiştir.*"

Burada şu açıklama yararlı olabilir: Suebya geleneği ve Hitler, bu bağlamda her türlü savaşı, savaşın yol açtığı öldürümleri ve yıkımları simgeler.

Benjamin'e göre, "*politikanın estetikleştirilmesine yönelik bütün çabalar, bir noktada doruklaşırlar. Bu tek nokta savaştır.*" Sadece savaş "*büyük ölçekli kitlesel devinimlere, eskimiş mülkiyet ilişkilerini korumak koşuluyla, bir hedef gösterir.*" Böylece olgu, "*savaştan yola çıkarak kendini anlatır.*" Olgu, teknikten yola

çıkarak kendini "*şöyle formüle eder*": Sadece savaş, "*mülkiyet ilişkilerini korumak koşuluyla, şimdinin bütün teknik araçlarını seferber eder.*" Elbette "savaşı kutsallaştıran" faşizm, bu "gerekçeleri" kullanmaz.

Benjamin'in aktarımı uyarınca, Marinetti "Etiyopya Sömürge Savaşı" hakkındaki bildirgesinde şu görüşlere yer vermiştir: "*Yirmi yedi yıldan beri biz fütüristler, savaşın anti-estetik diye nitelendirilmesine karşı ayaklanıyoruz. Buna uygun olarak şu belirlemeleri yapıyoruz: Savaş güzeldir; çünkü gaz maskeleri, korku uyandırıcı megafon, ateş saçar ve küçük depolar sayesinde insanın boyunduruk altına alınmış olan makine üzerine egemenliğine temel oluşturmaktadır. Savaş güzeldir; çünkü insan bedeninin düşlenen metalleştirilmesini uygulamaya koymaktadır. Savaş güzeldir; çünkü serpilip gelişen çimen(liği) makineli tüfeklerin ateş kusan orkideleriyle zenginleştirmektedir. Savaş güzeldir; çünkü tüfek ateşini, top atışlarını, ateşkesleri, parfümü ve çürüme kokularını bir senfonide birleştirmektedir. Savaş güzeldir; çünkü büyük depolar türünden yeni mimarileri, yanan köylerden çıkan duman spirallerini ve daha birçok şeyi yaratmaktadır. Fütürizmin şairleri ve sanatçıları, yeni bir şiir ve yeni plastik uğraşınızı aydınlatması için savaş estetiğinin bu yeni ilkelerini anımsayın!*" Bu bildirgenin en iyi yanı, "açıklığıdır" diyen Benjamin'e göre, savaş "*yıkımlarıyla toplumun tekniği kendi organı durumuna getirme konusunda yeterince olgunlaşmadığını*", tekniğin de toplumsal temel güçleri "alt edecek" düzeyde gelişkin olmadığını kanıtlamaya uğraşır. Emperyalist savaşın "*en vahşi özellikleri muhteşem üretim araçları ile bunların üretim süresinde yetersiz değerlendirimi arasındaki uçurum*" tarafından belirlenir. Emperyalist savaş, Benjamin'in sözleriyle, "'*insan malzemesi*' *(vurgu, Benjamin'indir) üzerinde toplumun doğal malzemesini geri aldığı istemlerini toparlayan tekniğin başkaldırısıdır.*" Bu savaş, "*nükleer santraller yerine ordu görünümündeki insan gücünü*" ülkeye sokar. Hava trafiği yerine "*top atışlarının trafiğini, gaz savaşında aurayı yeni bir tarzda yok etmenin aracını*" koyar.

Faşizm, Benjamin'in deyişiyle, "*dünya batsa da sanat olsun!*" demekte ve savaştan "*tekniğin değiştirdiği duyu algılarının doyu-*

munu" beklemektedir. Bu söylem, *"sanat, sanat içindir"* anlayışının doruk noktasıdır. Homeros döneminde *"olimpik tanrıların seyirlik nesnesi"* olan insanlık, *"şimdi kendisinin seyirlik objesidir."* İnsanlığın "öz-yabancılaşması", insanlara kendi yok ediliş-lerini *"üst düzeyli estetik bir haz olarak yaşantılatan"* bir düzeye ulaşmıştır. Faşizmin yaptığı "politikanın estetikleştirilmesinin" durumu budur. Komünizm, faşizme *"sanatın politikleştirilmesiyle yanıt vermektedir."**

---

* Bu son bölüm, "Teknik Bakımdan Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı"nın üçüncü yazımında "sonsöz" olarak yer almıştır. Anılan yapıtın birinci ve üçüncü yazımı için bakınız: "Walter Benjamin: "Abhandlungen-Denemeler", gesammelte Schriften, Band I-2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

Walter Benjamin:
“Edebiyat Eleştirisi Üzerine”

Benjamin’in büyük bir bölümünü numaralandırdığı “Edebiyat Eleştirisi”* adlı denemesi yazınsal eleştiri alanında yol göstericidir. Bu yazının ilk bölümü “Yazınsal Eleştiri Programı” ara-başlığını taşımaktadır.

Yazınsal Eleştiri Programı

1. Benjamin’in belirlemesiyle, *“yok edici eleştiri kendi temiz vicdanını yeniden fethetmelidir”*; ancak bunun için *“çevirinin işlevi yeniden bilince çıkarılmalıdır.”* Zaman içinde çevirinin işlevi, “sönmüş” ve bizzat *“suya sabuna dokunmazlık”* durumuna düşmüştür. Bu koşullarda “kayırmacılık” bile “iyi yönünü”, diyesi, *“yüzünü, açık fizyonomisini”* korumaktadır.

2. Eleştiri yazısı yazanların *“kişisel dürüstlüklerine hitap etmek suretiyle kayırmacılığa karşı koyulabileceği büyük bir yanılgıdır.”* Bugünkü koşullarda “zararlı kişi”, diyesi kayırmacının yapıp etmelerinde “saf inanç” pek seyrek görülmektedir. *“Alım*

---

* Walter Benjamin: “Zur Literaturkritik-Edebiyat Eleştirisi Üzerine”; Fragmente-Autobiographische Schriften, gesammelte Schriften, Band VI, s. 161-184, Suhrkamp 1991.

fiyatı ne denli yüksek ise", kendisini o denli az "satın alınmış" olarak görmektedir.

3. Önyargısız "beğeni yargısı"ndan yola çıkan "*dürüst eleştiri, ilginç değildir*"; bu yüzden de konusuzdur ve önemsizdir. Eleştirel bir etkinlikte ilginç olan, bu etkinliğin temelinde "*kendi öz mantığını ve öz dürüstlüğünü içinde taşıyan nesnel bir açılım*" (stratejik plan) olup olmamasıdır.

4. Bugün artık "*böyle bir temele*" neredeyse hiçbir yerde rastlanılmamaktadır; çünkü "*politik strateji, eleştirel strateji ile büyük çoğunlukla örtüşmektedir.*" Böyle olmakla birlikte, bu son çözümlemede bir "erek" olarak düşünülmelidir.

5. Böyle bir bağlamda şu "*eleştirel aydınlatma çalışması*" düzenlenmelidir. Almanya'nın "*okur çevresinin çok özgün bir yapısı*" vardır: Bu okur çevresi, "*neredeyse birbirine eşit iki yarıma*" ayrılır: "Okur topluluğu ve okur çevresi." Bu iki bölüm, birbiriyle "pek az" örtüşür. Okuyucu topluluğu (publikum) edebiyatı bir "*eğlenme aracı, hoşsohbeti canlandırıcı ve derinleştirici bir araç, bir zaman geçirme*" olarak görmektedir. Çevreler ise, edebiyatı, "*yaşamın kitapları, bilgeliğin kaynakları, mutlandırıcı küçük derneklerinin statüleri*" olarak değerlendirmektedir. Eleştiri, şimdiye değin salt "*okur topluluğunun bakış açısına giren*" şeylerle uğraştı.

6. "*Çevrelerin edebiyatını izlemek, bu korkunç ve tehlikesi olmayan aydınlatma çalışması*", aynı zamanda yirminci yüzyıl Almanya'sında "*tarikatçılığın gelişim tarihinin ön aşamasıdır.*" Sekterliğin olağanüstü hızlı gelişmesinin neye dayandığı hemen görülebilir. "*Komünizm üstün gelmediği takdirde*", bu durumun Almanya'nın içine düştüğü "*barbarlığın asıl biçimi*" olduğu öngörülebilir. Kesin olan şudur: İnsanın kendisini bu "*kolektif bağıntılardan kurtarma ve yenilerine kendini ayarlama denemesi, her türlü ritüele özgü çarpıtma karmaşıklıklarının ani bulaşıcılaşmasının*" temelinde yatan şeydir ve bunları "*saçmalığın görünüş biçimleri*" durumuna getiren şey tam da bunların "*kolektif etkinlik ile ilişkisizliğidir.*"

7. Eleştiri, bugüne değin olanın tersine "*kitap pazarındaki üretim ilişkilerine yönelik doğru bir tavır almayla vurucu gücünü*" güvence

altına almak zorundadır. Bilindiği gibi, çok fazla kitap çıkmaktadır; fakat bunun sonucu olarak *"çok az iyi kitap"* yayımlanmaktadır. Ayrıca, yayımlananlardan da "çok azı" görünüşe çıkmaktadır. Eleştiri, şimdiye değin *"bir kitabı geri plana itmek için"*, asıl olarak onun yazarına tutunmuştur. Eleştirinin bu yolla pek fazla bir şey elde etmediği açıktır. Eleştiri, yargılarını "infazın" izlemesine izin veremez. Öte yandan, *"işi bitmiş kötü bir yazarın yerine dokuz yenisi"* ortaya çıkar. Eleştiri, *"belli sınırlar içinde yayımcının (ekonomik) sorumluluğuna tutunur ve kötü kitapların yayımcısını kitap üretiminin emrindeki zaten yetersiz olan sermayeyi israf eden kişi olarak teşhir ederse"*, durum başka olur. Burada söz konusu olan, yayımcıda *"kötü mallar satan ticaret erbabı gibi kötü kitaplarla ticaret yapan tüccarı"* görmek değil, tersine *"hamiliğiyle en tehlikeli şeyi destekleyen"* adı kötüye çıkarılmış idealisttir.

8. İyi bir eleştiri, *"en fazla iki bölümden, eleştirel kısa yorum ve alıntıdan oluşur."* Kısa yorumlama ve alıntılarla *"çok iyi eleştiriler"* yapılabilir. Bu bağlamda *"içerik açıklaması"*ndan mutlaka sakınılması gerekir. Buna karşın, *"saf alıntı eleştirisi"* bir bütün olarak ortaya koyulmalıdır.

9. Burada *"değeri bilinmemiş deha kuramı"* kullanılabilir.

10. Bu maddede sadece *"eleştiride şimdiye değin ki toleransın nedenleri"* ibaresi yer almaktadır. Başka bir açıklama bulunmamaktadır.

11. Üniversiteler için öndeyişler/öngörüler: Benjamin'e göre, on yıl içinde öğrenciler, *"dolandırıcılar ve sekterler"* diye iki kümeye ayrılacaktır. "Kürsülerin" George Okulu tarafından fethedilmesi, bu doğrultuda "ilk belirti" olarak görülebilir. Bununla birlikte, hâlâ *"kesin bilgiye ve kesin becerilere"* sahip öğretim üyeleri vardır; ancak bu öğretim üyelerinin bilgilerini, *"başkalarına bildirmeleri ve aktarmaları"* daha şimdiden olanaksızlaşmıştır. *"Öğrenciler bir şey öğrenmiyor; fakat öğretmenleri gibi sokaklara dökülüyorlar."* Bu bir olguyu göstermektedir: *"Bilginin gelenekselleştirilebilirliği (veya aktarılabilirliği), bilginin kesinliğine ve zenginliğine bağlı bir özellik değildir."* Gelenekselleştirilebilirlikte daha çok *"bilginin ahlaki yapısı"* önem taşımaktadır.

12. Almanya'da okur topluluğunda etkili olan *"on iki kişiden biri, diğerlerine karşı sesini yükseltmeye kalksa ne olurdu?"* Burada her şey, *"hiç kimsenin diğerlerinin oyununu bozmayacağı kesinliğine"* dayanmaktadır.

13. Tarihsel geri bakış, Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, romantik akımdan bu yana *"yazınsal eleştirinin çöküşünü"* ortaya koymaktadır. Bu kapsamda diğer şeylerin yanı sıra *"daha büyük konuların ve sloganların kolektif merciinin olmamasının"* rolü vardır. Her eleştirmen kuşağı, *"her türlü koşullanmışlığı içinde bizzat kendisini 'jenerasyon', 'sonraki dünyanın' (vurgular, Benjamin'e aittir) zavallı temsilcisi"* olarak görmüştür. Böylece, *"üretkenlerin ve sonraki dünyanın arasına sıkışanlar"* yerlerinden kıpırdama cesareti gösterememiş ve *"basit taklitçilere"* dönüşmüşlerdir.

14. Eleştirmen ne denli güçlü ise, *"karşıtının bütün kişiliğini, yüz hatlarının ayrıntılarına değin, o ölçüde daha yoğun olarak"* işleyebilir.

15. Eleştirel yöntem türleri; bunların çeşitliliğinin tehlikesi.

a)"Sadece yazardan söz etmek-sadece yapıttan söz etmek,

b)Yapıtı, yazarın diğer yapıtlarıyla ilişkilendirmek-tek başına yapıtı (ele almak),

c)Edebiyat tarihi açısından içerik ve biçeme göre yapıtı türetmek veya karşılaştırmak,

d)Polemikçi, ön-deyici, gönderme yapıcı tavırla yapıtı, okur topluluğu üzerindeki etkisine göre (irdelemek),

e)Bir savın temsilcisi olarak yapıt-bir yapıtın temsilcisi olarak sav."

16. Eleştirinin amacı, her şeyden önce *"saf sanatın maskesini havalandırmak ve sanatın yansız bir zemini/temeli olmadığını göstermektir."* Materyalist eleştiri, Benjamin'in anlatımıyla, böyle bir eleştirinin "aracı" olabilir.

17. Övmedeki tehlike: *"Eleştirmen kendi kredisini yok eder"*; stratejik bakıldığında, *"her övgü, açık bir kefilliktir."*

18. Övgüdeki büyük sanat veya *"kötüleme ile görünüşte önemsiz olanı önemlileştirmenin büyük sanatı."*

19. Eleştirmen, "*okuyucuya vurguyu beklenilen yerde vermesini bilmek zorundadır.*" Nerede ve hangi anlamda "*söz alması gerektiğini*" bilmelidir.

20. Benjamin "mekân sorunu" bağlamında "eleştirinin biçeminin" konulaştırılmasının gereğini ve Bernhard Reich ile yaptığı konuşmalardan yararlanılabileceğini vurgular.

21. Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, Hofmannstal, Thomas Mann ve Wassermann'ın birbiri hakkında ve "*genç kuşakların sözcüleri olan*" Leonard Frank, Alfred Döblin ve Arnolt Bronnen'in aralarında adları anılanların da olduğu "*eski kuşaklar hakkında ne düşündükleri*" veya bu bilginin "*pek de ilginç ve ölçü koyucu olmadığı*" bilinmemektedir. Öte yandan, ancak böyle bir bilgi, "*atmosferi temizleyebilir.*" Bu bilgi, "'*kalemiyle yaşamını kazanan' (vurgu, Benjamin'e aittir) kişilerin amorf yığını, kavranamaz ölçüde eksik olan yan tutma ve tartışma ortaya çıkacak şekilde*" dile getirebilir. Bunun tam karşıtı "*önemli bir kamusal ilgi gören*" tiyatro eleştirisidir; çünkü tiyatro eleştirisi "önemli" değildir.

22. Yazınsal eleştirinin "*bugün bile saf estetik araştırmadan ölçüler beklemesi gerektiği*" ve edebiyat eleştirisinin konusunun/sorunun, söz konusu ölçütlerin "*uygulamaya koyulması*" olduğu yolundaki savlar, "*gerçek-dışı ve tutarsız bir kurgudur.*" Eleştiri, estetik bulguları pek gözetmemiştir.

23. "*Yargı vergisi (veya yeteneği), yaratıcı vergiden daha seyrek görülür*" (Oskar Loerke).

24. Eleştirinin güncel konuları, "*Almanya'da savaş romanı (Arnold Zweig, Ernst Glaeser, Ludwig Renn, Erich Maria Remarque)*" ve "*Jakob Wassermann'ın teşhir edilmesi*"dir.

25. Almanya'yı saran "kümeleşme"; özellikle ekspresyonizm adı altında "*ortaya çıkanlar.*"

26. Savaş romanları sorunu. "*Sağ partiler, savaşın deneyimini hemen peşin gelir kaydedebilmiştir.*" Savaş, bu partilerin "*dünya görüşünü sarsmamıştır; aynı şekilde komünistlerinkini de.*" Ortada duran partilerde, "*özellikle de büyük burjuva partilerinde*" durumu farklıdır. Küçük burjuva partileri de aynı durumdadır. Soruyu yanıtlarken, şu hep göz önünde tutulmalıdır: "*Savaş romanlarının*

sevilmesi hangi çıkarlara veya kimin çıkarlarına hizmet etmektedir?" Bu edebiyatın "nesnelliği" veya "belgesel yönü" ne denli vurgulanırsa, o denli inançlı olarak "*derinlerde saklı olan hangi eğilimlere hizmet ettiği araştırılmalıdır.*" Benjamin'in deyişiyle, elbette ki bu eğilimlerin "tümü" derinlerde saklı değildir. Örneğin, "savaş karşıtı" eğilim de dikkat çekici ölçüde belirgindir. Özellikle bu savaş karşıtı eğilim, "*daha yakın çözümleme*" gerektirmektedir.

27. Savaş romanı bağlamında söz konusu savaş karşıtı eğilimin "*saklı yönü, kapitalizmin güncel durumuna nasıl hizmet ettiğidir.*" Benjamin'in anlatımıyla, "*emperyalizmin aracı olan bu pasifist ideolojinin içyüzünü görmek zordur*"; aynı şekilde bu eğilimin, "*savaşın göstermelik 'nesnel' ve 'belgesel' gerçekliği ile nasıl uyumlaştırıldığı*" hakkında hesap vermekte zordur. Bu ideoloji, "*kanepenin boşluklarına saklanmış olan paskalya yumurtası gibi, 'nesnel anlatımda/serimleyimde' gizlidir.*" Pasifist ideoloji "*bugünkü ekonominin gerekirliklerine karşı nasıl davranıyorsa*", söz konusu yeni romanlarda "*savaşın sözde gerçekliği, hakiki gerçekliğine karşı öyle davranmaktadır.*" Bu ikisi "*sadece göstermelik olarak örtüşmektedir.*"

28. Savaş romanları veya savaşa ilişkin kitaplar, "*kısmen savaştan hemen sonra ortaya çıkmıştır.*" Bu kitaplar, "*o zamanki ilgilerle bağdaşmadığı için*", pek istenmemiştir. Öte yandan, "*o zamanki yaşam koşullarının anlatımı (enflasyon) ekspresyonizmdi.*" Dolayısıyla, yeni savaş kitaplarının eleştirisi, "*ekspresyonizmden 'Yeni Nesnelciliğe' geçişin betimlemesinde içkin olarak bulunmaktadır.*" Bu bağlamda 'Yeni Nesnelciliğin' "*ekspresyonizmin yaptığı borcun sağlamlaştırması*" olduğu ortaya çıkar. Yeni Nesnelcilik, "*faiz hizmetidir.*"

29. Kitap eleştirisi, "kendisine bir programı temel almalıdır." Ölçütlerini yapıtta "doğaçlayan" bir eleştiri türü olan içkin eleştiri, "*tekil başarılı sonuçlara*" yol açabilir. Fakat bir "*program*", bu tekil başarılı sonuçlardan "*daha önemlidir.*" Bu program kendisine çıkış noktası olarak "*estetik ulamların/kategorilerin tümüyle güncelliğini yitirmiş olmasıdır.*" Söz konusu ulamlar veya ölçütler, "*eski estetiğin virtüöz 'gelişimi' sayesinde de*" kazanılamaz.

Bunlardan çok daha fazla gerekli olan şey, "*kitapları zamanın bütünlüğüne sokan materyalist eleştiri üzerinden geçen dolambaçlı bir yoldur.*" Böyle bir eleştiri, "*yeni, devingen, diyalektik bir estetiğe*" götürecektir. Eski estetik de "*zamana ilişkin eleştirel görüşler*" içermiştir; ancak "*bugünkü eleştirmen eski kavramları ve şemaları aynı anlamda yapıtlar için mutlak saymaktadır.*" Bugünün eleştirmeni, "*her an her şey olmalıdır*" kanısındadır.

29. Bugünkü eleştirinin "atomlaştırılması": Bu eğilim, "*zamanın, yazarın, akımların dışında kitap*" anlayışında somutlaşmaktadır. Bu "*doğaçlayan, içkin eleştirinin bazı başarılı durumları için hipotetik bir çalışma temelidir.*"

30. Kitap eleştirisi ile "film eleştirisi" arasındaki ilişki aslında "tersine" olmalıdır. Kitap eleştirisi, film eleştirisinden "öğrenmelidir." Böyle olması gerekirken, film eleştirisi kitap eleştirisine "öykünmektedir."

31. Şairlerin "*adlarını ve etkilerini kullanarak yaptıkları istismar*": Fransa ile karşılaştırıldığında, durum "hayret vericidir"; Almanya'da "*en tanınmış şairler, kitap eleştirisinin inşasına katkıda bulunmak için, küçük parmaklarını bile oynatmazlar.*"

32. "*Eleştirel portre sanatının ölmesi*", eleştirinin atomlaştırılmasıyla bağlantılıdır.

33. Şu ölçü olmalıdır: Eleştirilen/ele alınan kitaptan "*en az bir alıntı yapmadan*" eleştiri olmaz.

34. Eleştiri denen şeye ilişkin bir görünüm: "*Üzerlerinde görülen biçimin küçük renklenimlerine ve değişimlerine dikkat çekmek için, bitkileri sanatın bahçesinden, bilginin uzak diyarlarına aktarmak*" gibi bir işlem söz konusudur. En önemlisi, "*yapıtı bilginin imparatorluğunu ortaya seren kökleriyle birlikte çıkaran zarif tutuş, özendir.*" Diğer her şey kendiliğinden gelir; çünkü bunlar, "*en yüksek anlamda eleştiri denilen yapıttaki üstünlüklerdir.*"

35. Zamanlar nasıl da "kalıcı" olarak değişmiştir. Benjamin'in aktarımı uyarınca, yüzyıl önce Ludwig Börne şunları yazmıştır: "*Almanlar, özellikle bir kitap üzerine olan kitaba istek duyar. Onları iyiye götürmek isteyen, hiçbir şey yapmasın, yazsın; her kim ki başarısından emin olmak ister, eleştiri yazsı yazsın.*"

40. Benjamin'in anlatımına göre, bugünkü eleştiri için belirleyici olan şudur: Eleştiri, *"neredeyse hiçbir zaman, övdüğü zamandan daha çok utandırmamaktadır."* Eğer eleştiri, *"değersiz bir şeyi özellikle övüyorsa"*, buna diyecek bir şey yok. "Değerli olanın" da başına aynı şey gelmektedir.

Yeni Kuşağın Öz-yapısal Özellikleri Üzerine

1. Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, yeni kuşaktan insanlar, *"yaptıkları şeyler için bir kuramsal temel"* oluşturma konusunda "en küçük" bir etkinlikte veya girişimde bulunmamaktadır. Bunlar, *"politika ve dünya görüşü"* ile ilgili "büyük sorunlar" karşısında *"tümüyle dilsizdir."* Ayrıca, *"sanatın sorunları hakkında ilkesel düşünme"* diye bir çabaları da yoktur.

2. Bunlar aynı zamanda "eğitimsiz/birikimsizdir"; bu *"pek az şey bilmeleri"* bir yana, *"yitip gitmekte olan bilgilerini planlı olarak genişletme"* yeteneğinden de yoksundurlar. Şimdiye değin, *"hiçbir yazar kuşağı, gerekirliklerden, bilimsel çalışma tekniğinden"* bu denli, habersiz olmamıştır.

3. Bu yazarlar, *"keyifle bir yapıttan öbürüne koştururken, çalışmalarında teknik alanın dışında nerede bir gelişme, özellikle de bir süreklilik"* olduğuna bakılmaktadır. *"Çabaları ve hırsları, yeni bir malzemede, müteşekkir bir konu yaratmada tükenmektedir."*

4. Her zaman bir *"eğlencelik edebiyat"* olmuştur. Bir başka deyişle, *"kendilerini devindiren zaman ve ideler karşısında hiçbir yükümlülük"* üstlenmeyen bir edebiyat olmuştur. Bu edebiyat yalnızca *"hoş, moda bakımından konfeksiyonlaştırılmış biçimde tüketime yönlendirmeden başka"* bir yükümlülük tanımaz. Bu tür bir *"tüketici edebiyatı"* olabilir; ancak bunun *"yeri ve meşruiyeti"* burjuva toplumundadır. Öte yandan, bugüne değin *"burjuva veya başka bir toplum düzeninde"* olmayan şey ise, *"bu katıksız tüketim ve haz edebiyatının, teknik ve artistik diye öne sürülen avant-garde ile özdeş olduğudur."* Bu düzeye gelinmesini sağlayan etmen ise, *"yeni okulun/ekolün üretimidir."*

5. Ekonomik gerekirliklerin *"yazarı değersiz şeyler üretmeye zorlaması"* arzulanabilir. Bu durumda yazarın *"hangi türden olduğu ince ayrıntılarda"* görülecektir. Çok sorunlu olan *"bazı nesnel, hatta biçemsel çekincelerle insanı aşağılanmanın en derin derecesinden koruyabilecek bulvar gazetesi yazarlığı"*ndan daha kötüsü yoktur. Bir yazarın yapabildiği şey, onun *"teknik niteliğini"*, üstesinden gelemediği şey ise, onun *"ahlaki ve nesnel temelini"* oluşturur. Burada "şaşırtıcı" olan, *"tümüyle iyileştirici ve koruyucu çekincelerin, hem ahlaksal, hem de dilsel çekincelerin"* bu ekole yabancı olmasıdır. Bu tür yazarlar, *"sınırsız biçimde dallanmış, kendisine tutkun, vicdansız, kısacası tefrikacı bir ben'in sergilenmesini"* çok olağan bulmaktadır. Yazdıkları şeyi en ince ayrıntısına değin belirleyen şey "yükselmecilik"tir.

Bilim/Sanat Hamileri İçin Bilgi

Almanya'da kitap eleştirisinin içine düştüğü *"en düşük nokta"* ve bunun "nedenleri" hiç kimse için "sır" değildir. Nedenler arasında birinci sırada *"dostluk eksikliği, karşıtlık eksikliği ve yazanların kendi aralarındaki iletişimdeki açıklık eksikliği"* gelmektedir. *"Yönelimlerin ve temsilcilerin şaşırtıcı ölçüde belirsizleşmişliği"* ve *"sadece yapıldığı yerdeki boğucu darlığın anlatımı olan eleştirinin umut kırıcı saygınlığı"* buradan kaynaklanmaktadır. Mizah *"devinim özgürlüğü ve hava alabileceği mekân"* ister. Alman edebiyatının *"yükselmesine yardım etmek isteyen"* akıllı bir hami, *"yeni yetenekler keşfetmekten"* veya *"Kleist ve Schiller ödüllüleri lanse etmekten vazgeçmelidir."* Bunun yerine, *"Alman yazı ürünlerinin lunaparkını"* kurmalıdır. Alanın *"büyük olması, olanaklarının sınırlı olması"* gerekmez: *"Prag Kafka mağaralarından başlayan, sarp bir düşüşle Ludwig Wolf uçurumuna hızla giden Alman romanı arasından geçen dağ ve vadi treni."*

Yazınsal gazap odası/kulübesi: Nietzsche, Goethe, Brecht.

Benjamin'in deyişiyle, *"bu törenden sonra bir koro yöneticisi"* ortaya çıkıp, şunu söyleyecektir: *"Dile getirmeye değecek hiçbir şey yok."*

Karşıt Savlar/Anti-Tezler

Eleştirilebilir		Eleştirilemez	
Hakikat içeriğinin beğeni yargısının önceliği		İçerik verisinin-konu içeriğinin önceliği	
	Gazetecilik	Sanatsal beğenili	Beğenisiz
Örnek olarak hakikat içeriği		İlk imge olarak konu içeriği	Edebiyat tarihi
Küçük eleştiri	Tepki	Alıntı	Belge yeri
Stratejik olarak	Gazetecilik		
Toplum (platonik)	Özgünlük	Doğa	Uzlaşım
Egemen olarak	Kibirlenerek	Hizmet ederek	Bağımsız değil
Polemik (en az serimleyim	Kural	Serimleyim (en az eleştiri)	Ölçü

Bu tablonun hemen altında küçük yazımla şu açıklamalar yer almaktadır: "*Karşıt savı dile getiren eleştirinin olumsuzlaması, yapıtın konumudur. Yorum/açımlama, karşıtlıkların diyalektik olarak aşılmasını serimler. Ancak bu aşamada yapıt, hem tümüyle eleştirilebilir, hem de tümüyle eleştirilemezdir. Bu aşamada yapıt söz konusu nedenle yaşamın katıksız işlevidir veya yapıtın yaşamını sürdürmesinin işlevidir. Ancak bu aşamada alıntılar ve küçük eleştiriler eleştirinin biçim karakterine dönüşür. Goethe'nin kuramı her özlü şeyde dolayımsal eleştiri kuramıyla örtüştüğü için, platonik ve romantik eleştiri ilişkisi aydınlatılmalıdır.*"

I.

"Yargılamayı reddeden eleştiri biçimi" kapsamında okumanın ardından ilkin eleştirmenin "öznel konumu" açıklanmalıdır. Sealsfield'in* deyişiyle, "*kanepeye yatıp, bir roman okumaktan daha*

---

* Benjamin'in sözünü ettiği asıl adı Carl Anton Postl olan Avusturya asıllı Amerikalı yazar Carls Sealsfield'tir (1793-1864).

güzel bir şey yoktur." Bu *"büyük fizyonomi uzmanının dilsizliğidir."* Okuma, *"en büyük geleneksel fizyonomi bilgisidir."* Dolayısıyla, *"burada ısrar etmek"* gerekir. Sonra bunun karşısına *"öznel bakışın karşıtı olan nesnel gerçekliği"* koymak gerekir; çünkü Goethe'nin görüşü uyarınca, *"bütün klasik yapıtlar aslında asla yargılanamazlar."*

Bu tümce *"mutlaka açımlanmalıdır."* Bu konuda "farklı ipuçları": Örneğin, *"yargılarımızın temeli olan tüm klasik yapıtlar, yargılarımızın nesneleri olamazlar"*; ancak bu belirleme, *"oldukça yüzeyseldir."* Daha "derinlere işleyen" şu tümce önemlidir: *"açımlama, düşünceler, geçmiş kuşakların coşkuculuğuna hayran olunması, klasik yapıtlara içsel bakımdan malzeme olarak bağlanmamıştır."* İncelemenin bu en yüksek aşamasında *"eleştiriye ilişkin teknik incelemede sözü edilen alıntı kuramı geliştirilmelidir."* İncelemenin bu en yüksek aşamasında *"orta öğrenim düzeyindeki stratejik ve polemikçi eleştiri ile açımlayıcı yorumlayıcı eleştiri çelişkisi, biricik dolayımı yaşam, yapıtın yaşamını sürdürmesi olan eleştiride kendisini ortadan kaldırır."*

II.

Eleştiri, "edebiyat tarihinden" en alt düzeyde yararlanmalıdır. Aynı şekilde *"salt yeni olanı, güncel olanı konulaştırma, eleştiri üzerine ölümcül etki etmek zorundadır."* Benjamin burada *"yapıtların yaşamının görünüş biçimi olan eleştiri"* hakkındaki öğretide kendi geliştirdiği çeviri kuramı ile bağlantıya dikkat çekmiştir.

Eleştirmenin Görevi

Benjamin'in açımlaması uyarınca, okuma, *"kitaba ulaşmanın yüzlerce yolundan biridir."* Okuma, hem *"bir denetim önlemi"* olarak gereklidir, hem de çoğunlukla *"denetim önleminden başka bir şey"* değildir. Peki, *"kitabın aurasına karşı duyarlı olmak ne demektir?"* Belki de bu "unutabilmek" demektir. Bir kitap ilgili *"bir sözcük, bir konuşma, kitabın sayfalarına bir göz atış"* hemen unutulur;

bunlar *"yargılama/değerlendirme amacıyla bilinç-altına"* aktarılır. *"Kaçamak izlenimlerden, imgelerden öz olanı çıkarma gücüne sahip olan"* bilinç-altına özgü şeyler, çoğunlukla "rüyada" gördüğümüz şeylerdir. Bu yüzden, hakiki eleştirmen sıkça *"gündüz düşlerini, kitabı tanımadan kitaba"* dönüştürür. Ayrıca, eleştirmenin *"iyi bir yayıncıyla buranın dışında benzerlik taşıdığı"* başka bir yer yoktur.

Kişiyi eleştirmen olmaya *"yeteneklendiren şey, onun öz görüşüdür"* anlayışı, *"korkunç bir yanılgı"*dır. Kim olduğu bilinmeyen birinin "görüşünden" bir şeyler öğrenmek söz konusu olamaz. Eleştirmenin önemi arttıkça, *"görüşünü dile getirme istisnai duruma"* dönüşür; hatta *"kavrayış, görüşü emer."* Büyük eleştirmen, kendisi görüş belirtmek yerine, *"daha çok başkalarına kendi eleştirisi temelinde yapıt hakkında görüş"* oluşturma olanağı sağlar. Eleştirmenin figürünün taşıdığı bu *"belirlenmişlik, olanaklar ölçüsünde özel bir belirlenmişlik değil, tersine nesnel stratejik bir belirlenmişlik"* olmak zorundadır. Eleştirmenin *"neden yana olduğu"* bilinmelidir; eleştirmen de bunu *"açığa vurmalıdır."*

Benjamin, Kant'tan kökenlenen ve erken kapitalizm döneminin bir ürünü olan *"beğeni"* kavramının *"eskidiğini"*; eleştirmenin tekniği konusunda *"eleştirel alıntı kuramı"*, buna ilişkin *"övgü ve yergi"*, *"polemik kuramı"* hakkında geliştirici düşünceler gerekli olduğunu öne sürmüştür.

Bu düşünüre göre, eleştirmenin görevi kapsamında tanınmış *"büyüklerin eleştirisi"*, *"fizyonomik eleştiri"*, *"stratejik eleştiri"* kavramları geliştirilmelidir.

Eleştirinin diyalektiği: Bu kapsamda *"yargı ve yapıttaki oluşlar"* önem kazanır.

Benjamin'in anlatımı uyarınca, yazınsal niteliklerin dışında kalan her türlü değerlendirme, *"edebiyat tarihi üzerinde yük"* oluşturur. Bu bakımdan, düşünür kendisinin geliştirdiği *"büyük yapıtların ünü kuramının"* temel aldığı *"bilimsel değer"* anlayışının öne çıkarılmasını gerekli görür.

Her türlü sanat yapıtının tadı/lezzeti, o yapıtların "açımlanması", *"büyük veya küçük hakikat içerikleri"* ile değil, *"konu içerikleriyle iç içe geçmiş hakikat içerikleri"* ile açığa çıkar.

Benjamin'in öne-sürümüne göre, hakiki eleştirmen, "*yargıyı, girişiminin temeli*" olarak değil, başvuracağı "son" araç olarak görür.

Eleştiri, "*yapıtın içindedir*" belirlemesi hakkında şunlar söylenebilir: "*Sanat, büyük yapıtların geçiş aşamasıdır.*" Söz konusu büyük yapıtlar, "*oluşumları durumunda başka türlü olmuştur*"; eleştiri durumunda "*başka türlü olacaklardır.*"

Araştırma ve Öğretim İlişkisi Gözden Geçirilmelidir

Benjamin'in açımlamasına göre, "*ömrünü tamamlamış akademik işleyişin dayandığı*" öğretim ile araştırmanın ilişkisi yeniden ele alınmalıdır. Akademinin "*bugün bile bildirmek zorunda olduğu içerikleri*" için, söz konusu ilişki "*pek uygun bir biçim değildir.*" Bu ilişki, "*bugünkü var-oluşun merkezinde durmaktadır.*" Son zamanlarda "*araştırmanın motifleri durumuna gelen*" alanlar için "*şimdinin eğitim/yetişim alanındaki canlı bir var-oluş*" kazanılmalıdır. Buna karşın, "*çok önceleri bilimin nüfuz ettiği ve fethettiği içerikler*", "*herhangi bir değer ve fizyonomi kazanmak için*", bu tür nüfuz etmenin gerçekleştiği "biçimlerden" bağımsızlaşmalıdır. Bir başka söyleyişle, anılan içeriklerde ve biçimlerde araştırma ve öğretim ayrışmalı, "*yeni ve kesin çizgileri olan özgün biçimleri*" belirginleştirmelidir.

Yöntemlerin "*berbat tümlüğü*", "*girişimci araştırmacılara, özellikle de yalın ve her yönüyle düşünülmüş öğretim işleyişine*" yer açmalıdır. Bu bulgular, edebiyat tarihinin –Alman edebiyat tarihinin ve edebiyat bilimi felsefesinin kesitleri öğrenimi yoluyla– önünü açabilir. Bunlardan birincisi "*kibirli tümel yöntemin verimsizliğini*", ikincisiyse, "*öğretimin güncel işleyişini güncel yapılanmışlığı içinde daha verimli biçimlendirme konusundaki araştırmanın işe yaramazlığını*" gösterir. Öğretim işleyişi ilkesel olarak "*öğretim malzemesini yeni bulguları özendiren bir tarzda yeniden kümelendirilmesi, yeni öğrenici katmanlarına göre ayarlanabilir.*"

Edebiyat Tarihinin Temel Bilimi Olarak Eleştiri

Benjamin'in çözümlemesine göre, örneğin, Franz Mehring'de yazınsal yapıtlar sadece "belge" işlevi görür. Mehring'in malzemelerinin *"popülerleştirici ele alınışının zararı"*, onun söz konusu *"ele alışa kolayca uyan"* malzemeler seçmesinde etkisini gösterir. Bu yüzden, Mehring'de *"romantik akımın her türlü serimlenişi"* eksiktir.

Eleştirinin en üst derecesinde *"eleştirinin görünüş biçimi"* olarak büyüsel eleştiriyi ele alalım. Bu aşamada söz konusu eleştirinin karşısında *"bilimsel/edebiyat tarihsel deneme"* bulunur. Edebiyat tarihi ile eleştirinin ayrılması, *"ilkesel olarak reddedilmelidir."*

Benjamin'in belirlemesiyle, *"yapıtların yaşamına ilişkin öğreti"*, Wiesengrund-Wozzek'e işaret ederek yapılmalıdır. Bu öğreti, hem *"yapıtlar yargılanamaz"* olgusuyla, hem de *"eleştirinin stratejik olarak yargılayıcı tavrı"* ile bağlantılıdır. *"Aşkın eleştirinin iki türü"* vardır: *"yazarlara yönelik"* aşkın eleştiri, *"okuyucu topluluğuna"* yönelik aşkın eleştiri.

Wiesengrund'un *"büzülme/daralma kuramı"* diye adlandırdığı şeyi, *"yapıtların yaşamını sürdürmesi öğretisi"* olarak kavramlaştıran Benjamin'e göre, söz konusu büzülme ikili ilişki içine sokulmalıdır: Birincisi, Benjamin'in dizgeleştirdiği *"paketleme kuramı"*, *"zamanın yol açtığı harabeler (veya yıkımlar) öğretisi."* Bu sonuncu öğreti, *"eleştirmenin işi olan sökme yöntemi"* öğretisiyle tamamlanmalıdır. İkincisi, daralma/büzülme, düşünsel *"birliktelik çalışmaları"* ile bağlantılı olarak *"hakikat içeriklerinin konu içeriklerine geçmesi"* şeklinde tanımlanmalıdır. Bu formül ile yapıtların yaşamını sürdürmesinin *"kutsal ayıklığı"* serimlenmiştir.

Benjamin'in anlatımıyla, *"materyalist edebiyat eleştirisinin bütün eleştirisi"* şunun etrafında döner: Bu eleştiri türü, *"büyüsel, yargılamayan yönden"* yoksundur; her zaman *"sırrı ortaya çıkarır."*

Wiesengrund'un "büzülme kuramı": Yeni zamanlar.

Yapıtlarının yaşamının sürmesi öğretisindeki *"egemen düşünceye"* göre, söz konusu yaşamını sürdürme, *"sanatın alan karakterini "görüntü/görünüş olarak teşhir eder."*

Benjamin'e göre, "*burjuva yazı ürünlerinin aktarımcı karakterini*" ciddiye almak gerekirliktir. Bununla birlikte, "*politik edebiyat ile politik olmayan edebiyat arasındaki farklar*" karışır; daha da önemlisi, "*oportünist yazarlık ile radikal yazarlık arasındaki farklar*" ortaya çıkar.

Ayrıca, belirtmek gerekir ki, "*politik etkinlikten doğmayan*" her yazılı üründe olduğu gibi, "*dolaysız görüşün etkisi de dolaylıdır. İsteğe bağlı olmayan bu dolaylılığı zararı, bu dolaylılığın hangi sınıfa başvurduğuna ilişkin açık bir bilincin*" eksik olmasıdır. Buradan da "*isteğe bağlı dolaylılığın yararı*" açıklanabilir.

"*Tefrika biçimini herkese dayatan özgünlük savı.*

Yeni nesnelcilik ve savaş kitapları.

Yanlış Eleştiri

Benjamin'in deyişiyle, bu bölümün bütün açıklaması, "*nesnel rüşvetçilik*" kavramı ve "*şimdiki koşullara yönelim*" ile açıklanabilir. Kişisel ve nesnel eleştiri ayrımı, "*nesnel rüşvetçiliğin başlıca aracıdır.*" Bu ayrım yardımıyla "*polemik değersizleştirilmektedir.*" Savlarla ilgili bütün bölüm, "*polemiğin kurtarılmasında*" doruklaşmaktadır. Bu sözler, "*bu dönemin polemik gücünün ve polemik tekniğinin biricik koruyucusu olarak*" Karl Kraus'un* "imgesini" ortaya çıkarmaktadır. Kraus'un "*polemik ustalığının önkoşulu, onun kişilerin ne olduklarından çok, ne yaptıklarına; ne söylediklerinden çok, ne yazdıklarına yönelmesidir.*" Polemikçi, "*kişiliğini or-*

---

* Walter Benjamin ve Theodor Adorno'nun sıkça sözünü ettikleri, örnek gösterdikleri yazarların en başında gelen Karl Kraus (1874-1936), gazeteci, şair, yergi ve drama yazarı, dil, edebiyat ve basın eleştirmenidir Çok-yönlü tinsel-sanatsal bir kişilik olan Karl Kraus, Adorno ve Benjamin gibi Yahudi kökenlidir. 1899'da Yahudi cemaatinden ayrılarak, Hıristiyanlığa geçmiştir; fakat 1923'te Hıristiyanlıktan da çıkmıştır. Bu Avusturyalı yazar/eleştirmen/düşünür, kâğıt fabrikatörü olan çok varlıklı bir babanın oğludur. Hukuk, felsefe ve Germanistik öğrenimi görmüş, ancak öğrenimini tamamlamamıştır. Çeşitli edebiyat dergileri yayımlamıştır. Birçok kez Nobel Edebiyat Ödülü'ne aday gösterilmiştir. Kutuplaştırıcı ve köktenci eleştirelliğiyle bilinir. Başta dilin araçsallaştırılması olmak üzere, her türlü araçsallaştırmayla ödünsüz savaşmıştır. Bilinç oluşturucu veya yönlendirici bir dolayım olan basına karşı son derece eleştirel bir mesafe koymuştur. Başta Hitler faşizmi olmak üzere, her türlü baskıcı, kıyıcı ve öldürücü yönetim tarzına karşı savaşımı örnek oluşturucudur.

taya koyar." Kraus *"daha da ötelere gitmiştir."* O kendi kişiliğinin "özverisinde" bulunmaktadır. Bunun anlamı, "geliştirilmelidir."

Benjamin'in belirlemesiyle, Kraus her zaman *"nesnel rüşvetçiliğin temeli olan ekspresyonizme karşı olmuştur."* Ekspresyonizm, *"devrimci temelden yoksun olan devrimci jestlerin"* uyarlanmasıdır, koruyucu taklididir. Bu akım, Almanya'da *"sadece modadır; hiçbir zaman eleştirel olarak aşılamamıştır."* Bu yüzden, onun *"bütün sapık türleri, yerine geçen yeni nesnelcilikte değişik bir türde yerleşebilmiştir."* Bu akımlar, *"savaşın yaşantılarını burjuvazinin konumundan aşma"* denemesi olarak dayanışmalarını açığa vurmaktadır. Ekspresyonizm, bunu *"insanilik göstergesi"* olarak denemektedir; daha sonraları aynı deneme, *"nesnel olanın göstergesi"* adına yapılmıştır.

Yeni Alman yazarların üretimleri, Benjamin'e göre, *"her noktasında fikir değiştirmenin sağa ve sola doğru gerçekleştiği bir yolun kilometre taşlarıdır."* Bunlar, *"sınıflar arasındaki"* bir kümenin en yüksek hazır oluşu anlamı taşır. Ekspresyonizmden sonra Alman edebiyatına *"biçim veren tendancisme sans tendans (eğilimsiz eğilimcilik), kendini en iyi şekilde artık ekoller arasında savaşımların olmaması"* gerçeğinde ortaya koymaktadır. Herkes, tek bir şeyi, diyesi, *"en yeni tarza sahip olduğunu"* kanıtlamaya uğraşmaktadır. Bu yüzden, *"her yeni bildirgede hep eski adlar"* görülmektedir; hiçbir dönemde *"yaşlılar bu denli tarzsız bir şekilde"* gençliğe dayatılmamıştır.

Benjamin'in söyleyişiyle, *"eleştirinin önemli olduğu veya yalnızca yararlı olduğu, her durumda dolaysız olarak politik idelere yönelmek"* gerektiği dile getirilmemektedir. Politik idelere yönelmek, özellikle *"polemikçi eleştiri"* için gereklidir. *"Kişisel olan ne denli ön-plana çıkarılırsa, kişiselden kendisini ayıran zamanın imgesi/anlayışı da o denli belirgin olarak eleştirmen ile okuyucu topluluğu arasında kararlaştırılmış olmak zorundadır."* Öte yandan, her hakiki zaman anlayışı/imgesi, "politiktir." Komünizmin "uç durumunda" bile politik strateji ile edebiyatın "örtüşmemesi", Almanya'nın "eleştirel" sefaletidir. Bu, *"eleştirel, belki de politik düşünmenin/düşüncenin şanssızlığıdır."*

İyi polemikte "kişiselliğin başatlaşması", "kendi yargısını dile getirmekten başka hiçbir şey bilmeyen" salt eleştirel nesnelliğin "her zaman önemsiz olduğu" genel hakikatin "uç belirginleşmesidir." Bu yeni nesnellik, "gazeteciliğin eleştiriyi yerle bir ettiği plansızlığı ters yüzünden ve eleştiri yazıları işleyişinin ölçüsüzlüğünden" başka bir şey değildir. Bu yüzden, bu nesnelcilik, "yeni" nesnelcilikten çok, "vicdansız" nesnelcilik olarak da adlandırılabilir.

Yeni nesnelciliğin ürünlerinde en son olarak *"eleştirel bir organın çevik tepkisi"* ulaşır. Burjuva eleştirinin öne çıkardığı bu *"önyargısız öz/varlık, gerçekte tefrikacının karakterli kafalara, çeviklere, özgünlere, kişiliklere"* duyduğu gereksinmeyi gidermeye yardımcı olan "yaltakçı gayrettir." Tefrika eleştirileri yazanın *"dürüstlüğü etki yaratma gayretidir"* ve *"kanaat ne denkli derinden gelirse, nefesi o denli kötü kokar."*

Benjamin'in belirlemesiyle, ekspresyonizmin tepkisi aslında eleştirel olmaktan çok, "patolojiktir." Ekspresyonizm, *"kendisini dönemin anlatımı durumuna getirmek suretiyle"*, oluştuğu zamanı aşmak istemiştir. Bu noktada Dada'nın *"negativizmi çok daha devrimcidir."* Dada hareketine değin Alman aydınların Fransız aydınlar ile *"dayanışma tavrı"* öne çıkmıştır; ancak Fransa'da *"sürrealist gelişme"* ortaya çıkınca, genç Alman "edebiyat kuşağı" düşünmeyi bırakıp, *"yeni nesnelciliğin bayrağını"* yükseltmiştir.

Benjamin'in aktarımına göre, orfizm akımının kurucusu Polonya kökenli Fransız yazar Guillaume Apollinaire (1880-1918) *"devrimci bir harekete destek verildiğinde, kişisel eğilimler adına onun çeşitli yanlarını ayrıştırmak, onu itibarsızlaştırır"* sözleriyle *"beğeni adına görüş bildirmeyi sürdüren"* gazete eleştirisini de değerlendirmiştir; çünkü bu sanatçının değerlendirmesi, *"alışılmış kitap eleştiri işi"* ile ilgilidir. Kitap eleştirisinin en belirgin özelliği ise, *"kendini sınır tanımaz bir şekilde öz tepkilerine bırakmaktır (sonuç, ünlü 'öz görüş'tür)"* ve bu sırada *"hala bir estetik varmış gibi geçmiş durumu"* uydurma/kurgulama yoluna gitmektedir. Bugün her eleştiri, *"ölçütlerin tümünün artık yönünü yitirdiği"* gerçeğinden yola çıkmalıdır.

Ayrıca, eski estetik, yeni yetkin ölçütler geliştirme yeteneğini de yitirmiştir. Eleştiri, karşı karşıya bulunduğu "*görevlerin üstesinden gelebileceği*" bir "politik-devrimci" bir programı temel almalıdır. Apollinaire'in sözleri böyle bir program istemidir. Hegel estetiği başta olmak üzere, eski estetik kuramları da elbette ki dönemin koşullarına ilişkin eleştirel görüşler içermektedir. Sorun, güncel eleştirinin geçmişin "*kavramlarını ve şemalarını*", yapıtlar gibi "mutlak" olarak görmesidir.

Benjamin'in değerlendirmesiyle, "*devrimci yazılı ürünün gerçek dolaysız etkinliğinin öz-yapısı*", Karl Kraus'un yapıtında gösterilebilir. Böyle bir yazılı ürünündeki "*tutucu görünüş*", burjuva sınıfın yarattığı "*en değerli şeyler etrafında kümelenmek*" suretiyle, bu sınıf tarafından üretilen "*en değerli şeylerin, yine onun yaşam çevrelerinde boğulmak zorunda olduğunu ve devrimci bir tavır içinde konserve edildiğini*" örnekleyici bir yaklaşımla öğretir.

Yeni Nesnelcilik ile birlikte eleştiri, "*hak ettiği literatüre de kavuşmuştur.*" Almanya'da güncel edebiyatın en belirgin özelliği, "*en küçük çabayla en büyük etkiyi yaratma*" denemesidir. Benjamin'in anlatımıyla, "*yayıncı kumarbaz, yazınsal sorumluluğun yerini almıştır.*" Yeni nesnelci yazıncıların "*kişinin emeği/çabası olmaksızın politik etkiler yaratma*" girişimi saçmadır. Söz konusu emek veya çaba, "edimsel" veya "*parti politikası disiplini içerisindeki etkinlikler*" de olabilir. Bunlar, Fransa'da sürrealistlerin, Almanya'da Karl Kraus'un yaptığı gibi, "*yazınsal veya özel yaşamın ilkesel aleniyeti de*" olabilir; "*polemikçi her-yerdelikte*" de olabilir. "*Sol yazıncılar*", bunlardan hiçbirini yerine getirmektedir. Bunun için, bu yazıncılarla "politik edebiyat" programı konusunda rekabet etmekten vazgeçmek gerekir; çünkü "*ciddi burjuva yazı ürünlerinin aktarımcı etkisini, aktarımcı öz-yapısını*" tanıyan, politik ile politik olmayan edebiyatın "*sınırlarının birbirine karıştığını*" da bilir.

Sanata her türlü bakışta şu ölçüt geçerlidir: "*Yapıtta gizlenmiş ilişkilere rastlayan ve bu arada yapıtı daha kesin olarak görmeyi öğreten*" bir çözümleme değer taşır. Yapıtın içindeki şeylere bakmayı öğrenmek, "*yapıttaki konu içeriği ile hakikat içeriğinin ne*

ölçüde birbirine nüfuz ettiği konusunda kendisine hesap vermek" demektir. "*Yapıtın dışsal öğelerine tutunmak amacıyla, yapıtta gizlenen hakikat ile hiçbir noktada dayanışma içine girmeyen"* bir eleştiri, asla eleştiri olarak kabul edilemez. Öte yandan, Almanya'da maalesef "*Marksist eleştiri olarak bilinen nerdeyse her şeyin içinde olduğu durum"* söz konusudur. Neredeyse her zaman "*sosyal içerik yer yer açık olduğu için, duyarsız bir tavırla çizgileri izleme"* tavrı öne çıkmaktadır.

Benjamin'in anlatımıyla, bütün bunlar "*yapıtın içine götürmez*"; sadece yapıta ilişkin "saptamalara" götürür. Buna karşın, Marksistlerin "*bir sosyolog bakışıyla yapıtın içyapısında sağa sola bakınmak"* umudu boşa çıkar; herkesten daha ivedi olarak Marksistlerin talep etmesi gereken "*tümdengelimci estetik"* henüz yaratılamamıştır. Ancak "yapıtın içinde", içyapısında, "*hakikat içeriği ile konu içeriğinin birbirine nüfuz ettiği yerde"* sanat alanı "*kesin olarak terk edilmiştir*" ve yapıtın eşiğinde "biçim-içerik tartışması" türünden her türlü "estetik önsel" ortadan kalkar.

Benjamin'in saptaması uyarınca, bitiş bölümünün inşası şu savlar etrafında kümelenir:

a) "Yapıtın yaşamını sürdürmesi vardır.

b) Yaşamı sürdürme yasası daralma/büzülmedir.

c) Yapıtların yaşamını sürdürmesinde sanat öz-yapıları geriye gider.

d) Tümlenmiş/yetkin eleştiri, estetiğin alanını yarar.

e) Büyüsel eleştiri tekniği"

Benjamin, bu bölümünü şu anlatımla bitirir: "*Ulamların karşıtlığı: Tümlük (biçim niteliği) ve hakikilik."*

Yeni Nesnelciliğin Eleştirisi Üzerine

Benjamin'in çözümlemesi uyarınca, ekspresyonizm ile birlikte "*aydınların politikleşmesi enerjik şekilde başlar."* Aynı hareketin kendisi ve "*bu politikleşmenin anlatımı"* gibi, söz konusu hareketi "*edime ilişkin eğilime bakmaksızın idealist anlamda belirlemek"* denemesi de yapılabilir. Söz konusu "*idealist tavır gözden*

geçirilmiştir" ve sonuç olarak ortaya "yeni nesnelcilik" çıkmıştır. Aynı şekilde *"ekspresyonizmin mütevazı başlangıçlar yaptığı devrimci edim"* de gözden geçirilmiştir. Anlaşılacağı üzere, söz konusu "gözden geçirme" gizli yapılamamıştır. Edimsel eğilimler, söz konusu nedenle, *"istikrarlaştırmaya uygun olarak"* gerilemiştir; ancak aynı zamanda *"sol yazarlığın mutlak politik önemi"* ilan edilmiştir. Anılan önem, bu *"yazılı ürünlerin tümüne dolaysız bir etki"* ithaf edilmek suretiyle, açığa vurulabileceği sanılmaktadır.

Benjamin'in belirlemesiyle, bunun birinci sonucu *"her türlü düşünümün bir yana itilmesi"* olmuştur. Kuram ve düşünüm, *"dolaysız etkiye"* zarar verir. Ayrıca, *"olgulara dayanma"* yaklaşımının iki yönü olduğunu da söylemek gerekir. Olgulara dayanma, hem *"gerçeğe yabancı olan kurguya"*, *"edebiyata"* (belletristik) hem de "kurama" karşı bir yönelimdir. Deneyim bunu "kanıtlamaktadır." tarihin hiçbir döneminde *"genç yazarlar kuşağı bugünkü kadar kendi geçerliliklerinin kuramsal meşruiyeti konusunda ilgisiz"* davranmamıştır. Genç yazarlar kuşağı, "argumantatio ad hominem"in (karşıtın kişiliğine saldırı içeren gerekçe) ötesine giden bir "ufuk" taşımamaktadır. Ayrıca, bunların kendi konumları "yanlış" olduğu için, konumlarını "kuramsal" açıdan aydınlatmanın da bir yararı yoktur. Bu durum, *"keskin bir kavrayışı"* dışlamaktadır. Söz konusu kavrayış, *"yazarın sınıfsal durumuna"* ilişkin kavrayıştır. Bu yazarların öne sürdüğü *"yazılarının dolaysız politik etkisi"* istemi söz konusu kavrayışı daha baştan boşa çıkarılmaktadır.

Benjamin'e göre, *"dolaysız politik etki"* savı veya istemi, "sadece blöf"e dönüşmemekte, aynı zamanda *"umarsız bir durumu, umarsız bir manevra ile ortadan kaldırma"* denemesine de dönüşmektedir. Kısacası bu sav/istem, bir kişinin *"kendi saç örgüsünden tutup, bataklıktan çekme"* girişimini çağrıştırmaktadır. Bu *"sol radikal edebiyat ve röportaj"*, *"aydının proleterleşmesinin bile asla bir proleter yaratmayacağı"* gerçeğini ortadan kaldıramaz. Peki, neden? Benjamin'in yanıtıyla, çünkü burjuva sınıfı *"aydına çocukluğundan itibaren yetişim/eğitim şeklinde bir üretim aracı da vermiştir."* Bu üretim aracı, "eğitim ayrıcalığı"ndan ötürü burjuvaziyle "dayanışmaya" yöneltmektedir.

Söz konusu dayanışma, ön-planda "bulanıklaşabilir"; ancak aydını "*sürekli hazır durumda olmadan, proletarya sınıfı tarafından politikleştirilenin cephe yaşamından*" uzak tutacak ve böylece "kendi bedeninde deneyimlediği savaşımcı edimden kaynaklanan gücü" elinden alacak güçtedir. Sürekli olarak savaşımcı edimden kazanılan bu güçler, "*kuram ve bilimsel bilgidir.*" Lenin'in yazılarından "*politik edimin yazınsal getirisinin ne denli kaba olgulardan uzak olduğu*" öğrenilebilir.

Bu denemenin sonunda Benjamin taslak olarak "yeniden işlevlendirme" konusunda şu notları düşmüştür:

Yeniden İşlevlendirme (Üretim Yönü)

"Kuramcılar: Brecht, (Sergey) Tretjakoff
Unsurlar: yapıt karakterinin
Kolektif çalışma,
Didaktik saydamlık,
Eleştirinin gözetilmesi ve
Değişkenler
İle çözünümü
Yaratıcı değil, ilerici
Üretim cihazının gereksinmelerini giderme yerine
onu işgal etme."
Dramada yeniden işlevlendirme:
Epik tiyatro
Romanda yeniden işlevlendirme
Okuma kitabı

Yeniden İşlevlendirme (Tüketici Yönü)

"Okuyucu,
İkna edilmez, eğitilir;
Okur topluluğu olarak değil, sınıf olarak kavranılır;
Neşelendirildiğinden daha az heyecanlandırılır;
Davranışından çok bilincinde değişim yaratılır.

Aydının özgün görevi olarak yeniden işlevlendirme,
Onun komünizme giden yolu ilki değil, en uzunudur.
Uzmanın görevi olarak yeniden işlevlendirme,
İçten yıkım,
Kültür Bolşevizm'i."

Bu kavramlar ve anlatımlar, Benjamin'in yaptığı ve yapmayı amaçladığı çalışmaların kuramsal dayanakları ve öğeleri olarak değerlendirilebilir.

Çevrilen Yapıtların Eleştirisine İlişkin Mektuplaşmalar

Benjamin Dr. Peters'e Berlin'den yazdığı tarihsiz mektupta* şu noktaların altını çizer: "*Çeviri, diğer bazı ölçütlerin yanı sıra, bilimin ölçütlerini de yerine getirmek zorunda olan bir çalışmadır.*" Çeviri, "*bilimi, sanata uygulayan*" disiplinlerden biridir. Bütün bu durumlarda veya çalışmalarda "*bilim-dışı oluşturulara/yapıtlara hizmet etmek için, kesin bilimsel yasalara uyan bir teknik*" oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, çeviri, "*kendi yardımcı bilimleri olan*" filolojik bir tekniktir. "Kaynakçacılık" veya bibliyografya uzmanlığı bunlardan biridir. "*Kitap üretiminin artmasına*" koşut olarak bunun önemi de artmaktadır. Öte yandan, kaynakçacılığın artan önemi, bu uzmanlık alanına verilen önemin azalmasına koşut olarak gelişmektedir.

Benjamin, "*yazarlar ve kitap eleştirisi yapanlar, konu üzerinde ne denli az dururlarsa, ben daha dikkatli davranacağım*" sözleriyle konuya verdiği önemin altını çizer. Kaynakçacılık ile çevirinin aynı önemde olduğunu vurgulayan düşünüre göre, "*çevirmenlerin büyük bir bölümünün yabancı dilde yazılmış bir kitabı, Alman okurlara ulaşılabilir kılmaktan başka amaçları yoktur.*" Bu sırada çoğunlukla "*değersiz şeyler söz konusu olmaktadır.*"

---

* Walter Benjamin: "Ein grundsaetzlicher Briefwechsel über die Kritik übersetzter Werke-Çevrilen Yapıtların Eleştirisine İlişkin Mektuplaşmalar"; içinde: "Kritiken und Rezensionen-Eleştiriler ve Tanıtım Yazıları"; Gesammelte Schriften, Band III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, s. 120-122

Eleştirmen, *"bunu saptamakla, sözünü söyler."* Hiç kimse, eleştirmenden *"böyle bir çeviriyi gözden geçirmesini beklemez."* Üçüncü sınıf yapıtların çevirisi, *"cesaret işidir"* ve *"tehlikeli bir sanatsal parçadır."* Çeşitli Alman çevirmenler tarafından yapılan Proust çevirileri bu türden çalışmalardır. Bu tür çalışmalar karşısında *"kitap eleştirmeninin susması, sorunlu görülecektir"*; ancak o zaman bile "Literarische Welt-Yazınsal Dünya" ve "Weltbühne-Dünya Sahnesi" gibi *"saygın dergiler, özgün yapıtı ele alan ayrıntılı eleştiriler"* yayımlamıştır. Uluslararası çeviri dergileri olmadığı sürece, bu sorun varlığını koruyacaktır.

Walter Benjamin: "Üretici Olarak Yazar"

İşçi Sınıfının Safını Seçen Yazar Özerkliğini/Bağımsızlığını Yitirir

Walter Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar"* adlı yazısı, 27 Nisan 1934 tarihinde Paris Faşizm Araştırmaları Enstitüsü'nde yaptığı konuşmaya dayanır. Konuşmanın girişinde "edebiyatın gücünü" önemseyen Platon'un yetkinleşmiş bir toplumda "kamusal çıkarı" korumak amacıyla, şairlere kamusal yaşama katılmayı yasakladığını belirten Benjamin'e göre, *"şairin yaşama hakkı"* asıl olarak onun "özerkliği", bir başka deyişle, *"istediği gibi şiir yazma özgürlüğü"* konusunda düğümlenir. Bu tümcedeki şair yerine yazar, şiir yerine de roman veya başka bir düz-yazı edebiyat ürünü koyulabilir.

Düşünürün belirlemeleri uyarınca, şairlere/yazarlara söz konusu özerklik ve/veya özgürlük verilmek istenmemekte, toplumsal durum, yazarları *"etkinliklerini kimin hizmetine sunmak istedikleri konusunda karar vermeye zorlamaktadır"* denilmektedir. Öte yandan, *"eğlencelik edebiyat üreten burjuva yazar"* böyle bir se-

---

* Walter Benjamin: "Der Autor als Produzent"; aynı yazar: "Aufsaetze-Essays-Vortraege"; Gesammelte Schriften Band II-2, Theodor Adorno'nun katkısıyla yayımlayan Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhaeuser; Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 683-701

çim yapmak zorunda bırakılmamaktadır. Aynı çevreler, böyle yazarların "itiraf etmeksizin, belli sınıfların hizmetinde çalıştığını" kanıtlamaya çalışmaktadır. Bunların yanı sıra, "*daha ilerici bir yazar tipi*", söz konusu seçeneği tanımaktadır. "*Proletaryanın safını seçen*" ilerici bir yazar "*kararını sınıf savaşımı temelinde*" gerçekleştirmektedir.

Benjamin'e göre, proletaryanın safını seçen devrimci bir yazar için "*özerklik*", bir başka deyişle, etkinliğini ve konusunu seçme özgürlüğü bitmiş demektir; çünkü o artık "*proletarya için sınıf savaşımında yararlı olan şeye göre etkinliğini düzenlemektedir.*" Böyle yazarlar için genellikle "*o bir 'eğilim'* (vurgu Benjamin'e aittir) *izlemektedir*" denilir. Bu bağlamda "*eğilim*", bütün tartışmanın düğümlendiği temel kavramdır. Eğilim etrafında dönen tartışma "*verimsizdir ve sıkıcıdır*"; çünkü böyle bir tartışma "bir yandan-öbür yandan" ikileminden kurtulamamıştır: "*Bir yandan şairin/yazarın veriminden doğru eğilim talep edilmek zorundadır. Öbür yandan bu verimden nitelik beklemek haklıdır.*"

Benjamin'in açımlaması uyarınca, "*eğilim ile nitelik arasında nasıl bir bağıntı bulunduğu*" görülmediği sürece bu "*formül*" yetersizdir. Söz konusu bağıntı doğal olarak "*talimat*" ile oluşturulabilir: "*Doğru bir eğilim taşıyan bir yapıtın, başka bir nitelik taşımasına gerek yoktur*" denebilir. Veya "*doğru bir eğilim taşıyan bir yapıt, özü gereği diğer bütün (estetik-yazınsal) nitelikleri taşır*" buyruğu da verilebilir.

Politik Eğilim, Nitelikle Bütünleşmediği Sürece İşlevsizdir

Bu ikinci belirleme "*ilginç*" olmanın ötesinde "*doğrudur*" da. "*Bu belirlemeyi benimsiyorum; bunu yapmakla onu talimatla yaptırtmayı reddediyorum*" diyen Benjamin'e göre, "*bu sav 'kanıtlanmak'* (vurgu Benjamin'indir) *zorundadır.*" Ayrıca, böyle bir kanıtın "*faşizm araştırmalarını nasıl özendireceği*" de sorulabilir. Bu sorunun yanıtı için şu açıklamalar gereklidir: Tartışmalarda "*toplamcı bir biçimde*" kullanılan eğilim kavramı "*politik edebiyat eleştirisinin tümüyle işe yaramaz bir aracıdır.*"

Benjamin açısından önemli olan ilke şudur: Bir edebiyat ürününün eğilimi, *"ancak edebiyat açısından da doğruysa, politik bakımdan doğru olabilir."* Bir başka anlatımla: *"Politik bakımdan doğru bir eğilim, yazınsal bir eğilimi de kapsar."* Şu ekleme de yapılmalıdır: *"Bu yazınsal eğilim, içkin ve dışkın olarak politik bakımdan her 'doğru' eğilimi içerir. Yapıtın niteliğini oluşturan da budur."* Bu belirlemeden şu çıkarım yapılabilir: Söz konusu nedenle, *"bir yapıtın doğru politik eğilimi, onun yazınsal eğilimini kapsadığı için, yazınsal eğilimi kapsar."*

Görüleceği gibi, Benjamin verimsiz diye adlandırdığı tartışmada edebiyatın eğilimi ile niteliğinin *"nasıl bir ilişki içinde olduğu"* noktasından yola çıkmaktadır. Bu verimsiz tartışmadan çok daha verimsiz ve eski olanı "biçim-içerik ilişkisi" tartışmasıdır. Benjamin'e göre, biçim-içerik ilişkisi tartışması, *"diyalektik olmayan şablonlarla yazınsal bağıntılara yaklaşma"* denemesidir. Peki, *"aynı sorun diyalektik olarak nasıl ele alınabilir?"*

Benjamin'in değerlendirmesi uyarınca, bu sorunun diyalektik açıdan irdelenmesi *"yapıt, roman, kitap gibi donuk ve yalıtılmış şeyler"* ile yapılamaz. Diyalektik irdeleme, yapıtı *"canlı toplumsal bağıntıları içine sokmak zorundadır."* Toplumsal ilişkiler veya bağıntılar ise, Benjamin'in açımlamasına göre, *"üretim ilişkilerince belirlenir."* Materyalist eleştiri, *"bir yapıta yaklaşırken, o yapıtın dönemin toplumsal üretim ilişkilerine karşı nasıl konumlandığını"* sorar. Bir başka anlatımla: söz konusu yapıt, toplumsal ilişkilerle *"anlayış birliği içinde midir; gerici midir veya toplumsal ilişkileri değiştirmeyi mi amaçlamakta mıdır; dolayısıyla ilerici midir?"* Bu ve benzeri soruları daha da belirginleştirmek için, bir edebiyat yapıtının dönemin üretim ilişkilerine karşı nasıl konumlandığı sorusu, o yazınsal yapıtın dönemin üretim ilişkileri *"içinde"* nasıl konumlandığı sorusuyla belirginleştirilmelidir. Bu soru, *"dolaysız olarak işlevi"*, diyesi, yazınsal üretimin bir dönemin üretim ilişkileri içindeki işlevini, *"yapıtların yazınsal tekniğini"* ortaya çıkarmayı erekler.

Benjamin'in belirlemesi uyarınca, *"teknik"* kavramı, *"yazınsal ürünleri, toplumsal dolayısıyla da materyalist bir çözümlemeye açar"*; *"biçim ve içeriğin verimsiz karşıtlığını aşan diyalektik yak-*

laşımı" açıklar ve *"eğilim ve nitelik ilişkisinin doğru belirlenmesine"* ortam hazırlar. Yukarıda belirtildiği gibi, bir yapıtın "doğru" politik eğilimi, o yapıtın *"yazınsal niteliğini"* de kapsar; çünkü yazınsal nitelik, yapıtın yazınsal eğilimini kapsar. Bu belirleme uyarınca, söz konusu yazınsal eğilim, *"yazınsal tekniğin ilerlemesine veya gerilemesine"* dayanır.

İşlem Yapan Yazar Ne Demektir?

Bu bağlamda Rus yazar Sergey Tretyakov'un *"işlem yapan"* yazar yaklaşımını öne çıkaran Benjamin'in deyişiyle, işlem veya operasyon yapan yazar *"doğru politik eğilimin ve ilerici yazınsal tekniğin her zaman ve her koşul altında"* içinde bulunduğu "işlevsel bağımlılık" için somut bir örnektir. Tretyakov *"işlem yapan yazar ile bilgilendiren yazarı"* birbirinden ayırır. İşlem yapan yazarın görevi, bilgilendirmek değil, *"savaşmaktır, izlemek değil, etken olarak müdahale etmektir."* Operasyon yapan yazar, operasyonu *"kendi etkinliğine ilişkin verileri açıklamak"* suretiyle yapar.

Bu nedenle, anılan Rus yazar, *"tarımın tam kolektifleştirilmesi döneminde"* ortaya atılan *"Yazarlar kolhozlara!"* parolası uyarınca, *"Komünist Fener"* komününe katılmıştır. Bu komünde *"kitle toplantılarını duyurma, traktörler için para toplama, köylüleri kolhozlara katılmaya ikna etme, okuma salonlarını denetleme, duvar gazeteleri çıkarma, kolhoz gazetesini yönetme, Moskova gazetelerine haber gönderme, radyo ve gezici sinemaları devreye sokma"* gibi etkinlikleri yürütmüştür. Tretyakov'un kolhozlarda edindiği deneyimleri yazınsallaştırdığı "Komutan" adlı kitabının *"kolektif ekonominin oluşumu"* sürecine önemli etkisi bu nedenledir.

Benjamin'in anlatımı uyarınca, Sergey Tretyakov* örneği, *"kapsamlı bir ufuktan hareketle edebiyatın biçimleri ve türlerine ilişkin*

---

* Walter Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar"da sıkça sözünü ettiği çok yönlü ve üretken bir yazıncı olan Sergey Tretyakov (1892-1937) Letonya kökenli Sovyet yazarı ve Rusya'da gelecekçilik akımının önde gelen temsilcisidir. Kuramcı ve edimci olarak Wladimir Mayakovski ve Bertolt Brecht ile etken iletişim ve etkileşim içinde olan bu yazar, öncü sanatın/edebiyatın öncülerinden biridir. Sovyet Devrimi'ne de etken olarak katılan, bütün yazma etkinliğinin ürünlerini ve tüm yaşamını devrimin hizmetine sunan bu yazar, sürekli yenilik arayışında olmuştur. Parti edebiyatı denilince ilk akla gelenlerden biridir; ancak yenilik arayışı ile bu eğilimini uyumlulaştıramamıştır.

görüşler", yaşanılan zamana göre *"teknik olguların yeniden düşünülmesi zorunluluğunu"* açıklamaya elverişlidir. Bu yapıldığı takdirde, içinde bulunulan anın *"yazınsal enerjileri açısından ipucu oluşturan anlatım biçimlerine"* ulaşılabilir. Bu kapsamda *"yazınsal biçimlerin güçlü bir kaynaşma/iç içe geçme süreci geçirdiği"* bir dönemin başladığı göz önünde tutulmalıdır. Bu süreç, düşünme alışkanlığını belirleyen *"karşıtlıkların vurucu güçlerini yitirmelerine"* yol açmıştır.

Gazete, Yazınsal Türlerin Kaynaşması veya Bireşimidir

Benjamin'e göre, yazınsal biçimlerin kaynaşmasının en somut örneği "gazete"dir. Gazete, *"bilimi, edebiyatı, eleştiri ve üretimi, eğitimi ve politikayı"* birbiriyle ilişkisiz bir şekilde içermektedir. Gazetenin içeriği, diyesi, "malzeme", *"okurun sabırsızlığının ona zorla dayatmaya çalıştığı her türlü organizasyon biçiminin"* dışında kalır. Bu sabırsızlık, *"sadece bir bilgi bekleyen politikacının veya bir ipucu bekleyen vurguncunun/spekülatörün sabırsızlığı"* değildir. Burada aynı zamanda *"kendi çıkarlarını dile getirmeye hakkı olduğunu düşünen dışlanmışların"* sabırsızlığı söz konusudur.

Okuyucuları gazeteye *"bağlamak"* için uğraşan yayın yönetmenleri, okuyucunun *"soruları, görüşleri ve protestoları için sürekli yeni bölümler"* açmak suretiyle bu sabırsızlığı araçsallaştırmaktadır. Gazetelerde *"verilerin rasgele bir şekilde bütünleştirilmesi"* ve okuyucunun *"rasgele bir şekilde bütünleştirilmesiyle gazetenin çalışanı durumuna getirilmesi"* koşut gerçekleşmektedir. Gazetede yazılar *"genişlik"* kazanırken, *"derinlik"* yitirmektedir. Burjuva basınında sürdürülen *"yazar ile okuyucu ayrımı"*, Sovyet gazetelerinde ortadan kalkmaktadır.

1928/29'da "Yazarlar Kolhozlara!" çağrısına uyarak, kolhozlarda çalışmıştır. Bu çalışmalar sırasında edindiği deneyimlere dayanarak, bir kolhozda yaşayan yazarın sadece işçilerin yaşamlarını yazınsallaştırmakla yetinmemesi, edimde değiştirici etkinlikler yürütmesi gerektiğini dile getirmiştir. Uluslararası ilişkilere ve açılımlara öncelik vermiştir. Bu bağlamda "Uluslararası Edebiyat" adlı derginin yazı kurulu üyesi olarak çalışmıştır. 1930/31 yıllarında Almanya gelmiş ve bu ülkede Bertolt Brecht, Hans Eisler, Johannes Becher gibi sanatçıları yakından tanımıştır. Stalinci Temizlik Operasyonu sürecinde 1937'de tutuklanmış ve idam edilmiştir. Çok sayıda tiyatro yapıtı, düz-yazı denemeleri ve şiiri bulunmaktadır.

Sovyet basınında okuyucu her zaman "yazıcı" olmaya, "anlatıcı", hatta "kural koyucu" olmaya hazırdır. Konuyu bilen insan olarak Sovyet okuyucu *"yazarlığa geçiş"* özelliği kazanmaktadır. *"Emek dile gelmektedir"* ve emeğin *"sözle anlatımı, kendi gerçekleştirimi için gerekli olan becerinin bir bölümünü"* oluşturmaktadır. Yazınsal yeterlilik, *"artık uzmanlaştırıcı eğitimde değil, poli-teknik eğitimde kazanılmaktadır"* ve bu "ortak varlık" özelliği kazanmaktadır. Kısa anlatımla, söz konusu ortak varlık, *"başka türlü çözülemez karşıtlıkların üstesinden gelen yaşam koşullarının yazınsallaştırılmasıdır ve kendi kurtuluşunun hazırlandığı sözcüğün, diyesi gazetenin, dizginsiz bir aşağılanmasıdır."*

Üretici Olarak Yazar, Basını da Kapsamalıdır

Benjamin'in belirlemesi üyarınca, *"üretici olarak yazar"* konusu *"basını da kapsamak zorundadır"*; çünkü basında, özellikle de Sovyet basınında, sözü edilen *"güçlü kaynaşma süreci salt türler, yazarlar, şairler, araştırmacılar ve yayımcılar arasındaki geleneksel ayrımlar"* üzerinde görülür. Ayrıca *"yazar ve okur arasındaki ayrımı da bir revizyona/düzeltime tabi tutan"* bu süreç açısından basın *"ölçü koyucu merci"* olduğu için, *"üretici olarak yazar"* irdelemesi basına değin ilerlemek zorundadır.

Öte yandan, söz konusu irdeleme yalnızca basınla sınırlandırılamaz; çünkü *"hâlâ sermayeye ait olan"* basın, *"Batı Avrupa'da henüz yazarların elinde işe yarar bir üretim aracı değildir."* Gazete, bir yandan *"en önemli yazar konumunu"* oluşturması, öbür yandan da sermayenin, Benjamin'in söyleyişiyle, işçi sınıfının *"karşıtının elinde olması nedeniyle"*, yazar *"toplumsal koşullanmışlığını, kendi teknik araçlarını ve kendi politik görevine bakışını"* eleştirel değerlendirebilmek için çok büyük zorluklarla boğuşmak zorundadır.

Aktivizm ve Yeni-Nesnelcilik, Özgürlükçü Sol Aydınların Ürünüdür

Almanya'daki *"belirleyici politik-yazınsal hareketin sol aydınlardan"* kaynaklandığını öne süren Benjamin bu çevrelerin ürünü

olan "aktivizm" veya eylemcilik ve "yeni nesnelcilik" akımlarını, *"yazar düşünsel olarak proletarya ile dayanışmadığı sürece politik eğilim karşı devrimci bir işlev görür"* tümcesini örneklendirmek için kullanır. Bu düşünürün savlamasına göre, aktivizmin istemleri "logokrasi", diyesi, *"tinin egemenliği"* veya *"tin üretenlerin egemenliği"* kavramında toparlanabilir. "Tin üretenler" anlatımı, *"sol aydınlar arasında yerleşmiştir"* ve Heinrich Mann'dan* Alfred Döblin'e** değin uzanan bir yelpazede yer alan sol aydınların *"politik bildirgelerini"* belirlemektedir.

Benjamin'in sözünü ettiği "politik bildirgeler", Heinrich Mann ve Alfred Döblin'e ilişkin dipnotlarda görülebilir. Burada Benjamin'in başta Heinrich Mann olmak üzere, Alfred Döblin'e de haksızlık ettiğini dile getirmek gerekir.

Ayrıca, Benjamin'in açımlaması uyarına, bu kavram *"aydınların üretim sürecindeki konumunu"* biçimlemektedir. Örneğin,

---

* Luiz Heinrich Mann (1871-1950) Alman yazar Thomas Mann'ın ağabeyidir. Lübeckli bir tüccar ve senatör babanın oğludur; annesi Brezilya kökenlidir. Ulusalcı eğilimlerinden ötürü, 1915-1922 yılları arasında küçük kardeşi Thomas Mann ile ilişkisini kesmiştir. Savaş karşıtı ve sosyalist düşünce yapısının bir sonucu olarak "aktivizm" hareketine katılmıştır. Walter Benjamin'in eleştiri konusu yaptığı girişim budur. 1931'de Prusya Sanatlar Akademisi'nin edebiyat sanatı bölümünün başkanı olmuştur. 1932 ve 1933'te Albert Einstein ve Kaethe Kollwitz ile birlikte Nasyonal Sosyalizme Karşı İvedi Eylem Birliği" çağrısını yayımlamıştır. Aynı yıl Nasyonal sosyalistlerce Alman yurttaşlığından atılmıştır. 1936'da Çekoslovakya yurttaşı olmuş, 1940'da Amerika'da sürgün yaşamı başlamıştır. 1949'da o zamanki Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde Alman Sanatlar Akademisi'nin başkanlığına seçilmiş, ancak Almanya'ya dönemeden 1950'de Amerika'da yaşamını yitirmiştir. Ünlü yapıtları arasında "Tanrıçalar" (üçleme), "Profesör Süprüntü Veya Zalimin Sonu", "Neyler/Flütler ve Hançerler", "Yoksullar", "Teba/Kul", "Büyük Dava", "Soluk" gibi romanlar ve "Tin ve Eylem" adıyla yayımlanan kitapta toplanan denemeleri, sayısız dergi ve gazetede yayımlanan yazıları vardır

** Alfred Bruno Döblin (1878-1957) Alman hekim ve yazardır. Burjuva Yahudi bir ailenin çocuğudur. 1930 yılına değin hekim olarak çalışmıştır. Berlin'de gerçekleşen ve kendisinin de etken olarak katıldığı sosyal olayları yazınsal üretimine yansıtmıştır. Bunlar arasında ünlü romanı "Berlin Aleksander Meydanı" da vardır. Sol eğilimli yazarları birleştiren Grup 1925'in kurucuları arasında yer almıştır. Nasyonal sosyalistlerin iktidarı ele geçirmesinden sonra Fransa'ya kaçmak zorunda kalmış ve 1936'da Paris'te Fransız yurttaşlığına geçmiştir. Politik etkinliklerinden ötürü, Fransa'dan da kaçarak, Amerika'ya gitmiştir. Sürgün yaşamının bütün zorluklarını yaşamış, bunları kendi kişiliğiyle bağdaştıramamıştır. 1941'de ailesiyle birlikte Katolikliğe geçmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra Almanya'ya dönmüştür; ancak her iki Almanya'da başat olan politik iklimle uyuşamamıştır. Yazınsal bakımdan Berlin ekspresyonizmine yakın olmuştur. Berlin Aleksander Meydanı romanında yarattığı Franz Biberkopf, belleklerde yer etmiştir.

aktivizm akımının kuramcısı olan ve *"parti yöneticilerine hayır diyen"* Hiller, tin üretenleri *"belli bir meslek dalının mensupları"* olarak değil, *"belli bir öz-yapısal tipin temsilcileri"* olarak niteler.

Aktivizm yanlıları, *"materyalist diyalektiğin yerine, sınıfsal açıdan tanımlanması olanaksız bir büyüklük olan sağduyu"* kavramını koymuştur. Böyle bir *"kolektif oluşturma ilkesi, gerici bir ilkedir"*; nitekim bu *"kolektifin etkisi hiçbir zaman devrimci olmamıştır."* Alfred Döblin de "Bilme ve Değiştirme" adlı irdelemesinde bu ilkeye bağlı kalmıştır. Döblin bu yazısında, kendisine "Ne yapmalı?" sorusunu yönelten genç bir adamı *"belli koşullar altında sosyalizm davasına katılmaya"* çağırmıştır. Sosyalizm, Döblin'e göre, *"özgürlük, insanların kendiliğinden bir araya gelmeleri, her türlü dayatmanın reddedilmesi, haksızlığa ve zora karşı öfke, insancılık, tolerans ve barışçılık"* demektir.

Döblin, bu ilkelerden yola çıkarak, *"radikal işçi hareketinin kuramı ve edimine"* karşı çıkmıştır. Döblin'in kanısınca, diye yazar Benjamin, *"hiçbir şeyden, o şeyin özünde olmayan bir şey çıkmaz; cani boyutlara ulaşan sınıf savaşından adalet çıkabilir; ancak sosyalizm çıkmaz."* Bu nedenle, proleter cepheye katılmak yerine, *"insani-bireysel özgürlük, kendiliğinden dayanışma ve insanların birleşmesi"* için çalışmak gerekir. Döblin'in bu belirlemeleri, *"yazarın üretim sürecindeki konumunu değil, onun tin üreten olarak görüşlerini veya yetilerini"* öne çıkarmaktadır. *"Proletaryanın 'yanında' (vurgu, Benjamin'indir) yer almayı"* öneren Döblin, *"sınıf savaşımında entelektüelin yerinin yalnızca onun üretim sürecindeki konumuyla"* belirlenebileceğini yadsımıştır.

Bu bağlamda sosyalist ülkelerdeki tarihsel gelişmenin, Benjamin'i değil, "Berlin Aleksander Meydanı" adlı ünlü romanın yazarı Alfred Döblin'in yukarıdaki felsefi derinlikli belirlemesini doğruladığını ve haklı çıkardığını özellikle vurgulamak gerekir.

Sol Edebiyat, Eğlendirmenin Dışında Toplumsal Bir İşlev Karşılamamaktadır

Benjamin'e göre, Döblin aktivizmi öne çıkarırken, Brecht *"üretim biçimlerinin ve üretim araçlarının ilerici aydınlar anlamında*

değişimini" anlatmak için, *"yeniden işlevlendirme"* kavramını önermiştir. Brecht, entelektüellere *"üretim aparatını/mekanizmasını sosyalizm anlamında değiştirmeksizin, onun gereksinmelerini gidermeme"* çağrısını yapmıştır. Brecht, bu görüşü uyarınca, "Denemeler" adlı yapıtını, *"bazı çalışmaların büyük ölçüde bireysel yaşantıyı"* öne çıkardığı, *"belli kurumların yeniden biçimlendirimini"* ihmal ettiği bir zamanda gerçekleştirmiştir. Bilindiği gibi, faşistler, *"tinsel/düşünsel yenilenmeyi"* değil, *"teknik yeniliği"* önerir.

Yeni nesnelcilik ise, Benjamin'in değerlendirmesine göre, *"üretim cihazının değiştirilmesine değil, onun gereksinmesinin giderilmesine"* hizmet etmektedir. Bu kapsamda *"burjuva üretim ve yayım aparatının kendisini hiçbir biçimde sorunlaştırmaksızın, devrimci konuların şaşırtıcı bir miktarını özümsediği, hatta propaganda için araçsallaştırdığı"* olgusu gözlenmektedir.

Burjuva üretim ve yayım mekanizmasının gereksinmesini gideren *"rutinciler"* olduğu sürece, bu mekanizma hiçbir şekilde sorgulanmaz ve sorunlaştırılmaz. Rutincilerin *"devrimci"* olmaları da pek bir şey değiştirmez. Rutinci, Benjamin'in tanımı uyarınca, *"üretim aparatını, sosyalizm yararına iyileştirmeler yoluyla egemen sınıflara yabancılaştırmaktan vazgeçen"* kişidir. *"Sol edebiyatın önemli bir bölümü, okurları eğlendirmek için politik durumdan sürekli yeni efektler kazanmaya uğraşmaktan başka toplumsal bir işlev"* karşılamamaktadır.

Bu saptama, özellikle *"yeni nesnelciler"* için geçerlidir. Yeni nesnelciler, *"röportaj"* türünü öne çıkarmıştır. Peki, *"bu yeni teknik kimin işine yaramaktadır?"* Görünürlük açısından *"fotoğraf biçimini"* öne çıkarmayı yeğlediğini belirten Benjamin'e göre, *"fotoğraf için geçerli olan, yazınsal biçime de uyarlanabilir."* Bu iki tür de gelişimini *"yayım tekniğine"*, diyesi, *"radyoya ve resimli basına"* borçludur. Bu açıdan geriye dönüp *"Dadaizm'e bakılabilir."* Dadaizm'in *"devrimci gücü, sanatı özgünlüğü açısından"* değerlendirmede yatar.

Bu kapsamda *"Dünya güzeldir"* sözü, Renger-Patzsch'ın *"yeni nesnelci fotoğraf sanatının doruklaştığı"* resimli kitabının başlığıdır. Bu yazarlar, *"modayı ve yetkinci tarzda kavradıkları sefaleti de*

haz almanın nesnesi" durumuna getirmeyi başarmıştır; çünkü fotoğraf sanatının "*ekonomik işlevlerinden biri de daha önce yığınların tüketiminden uzak tutulan konuları, modaya uygun olarak işleyerek yığınlara yöneltmiş olmasıdır.*"

Bu sanatın "*politik işlevlerinden biri, dünyayı olduğu durumda içten*", diyesi, "*modaya uygun olarak yenileştirmektir.*" İşte tam da bu, "*bir üretim aparatını değiştirmeksizin, onun gereksinmesini gidermeye*" hizmetin en somut örneğidir. Üretim aparatını veya mekanizmasını değiştirmek, "*entelektüel üretime zincir vuran sınırlardan birini yıkmak, çelişkilerden birini çözmek*" demektir. Bu durumda söz konusu çelişki/sınır, "*yazı ile resim arasındadır.*" Fotoğrafçıdan talep edilen şey, "*çekimlerine, onları modanın aşındırmasından uzak tutan ve onlara devrimci kullanım değeri kazandıran yazılamaları*" yapmaktır.

Benjamin'in açımlaması uyarınca, yazarlar "*fotoğraf çekmeye koyulduklarında*" bu istem çok daha köklü biçimde dile getirilmelidir. Dolayısıyla, burada da "*üretici olarak yazar için teknik ilerleme, kendi politik ilerlemesinin de temelini*" oluşturur. Bir başka anlatımla, "*tinsel üretim sürecinde burjuva düzeninin ve onun bakış açısını oluşturan yeteneklerin aşılması, bu üretimi politik bakımdan işe yarar duruma getirir.*" Böylece, "*her iki üretim gücünü ayırmak için oluşturulan yetenek sınırları birlikte aşılmak zorundadır.*" Üretici olarak yazar, "*proletarya ile dayanışmasını deneyimlemek*" suretiyle, aynı anda dolaysız olarak "*daha önce kendisi için pek bir şey ifade etmeyen diğer bazı üreticileri*" de deneyimler.

Benjamin'in Hans Eisler'den aktarımı uyarınca, "*hem üretimde, hem de yeniden üretimde artan ölçüde bir rasyonalizasyon*" müzik alanına da yansımaktadır. "*Plak, sesli film, müzik otomatları, konserve biçiminde 'mal' üretimi*" söz konusu rasyonalizasyonun dışa-vurumlarıdır. Bu sürecin bir sonucu olarak müziğin "*yeniden üretimi, giderek artan ölçüde yüksek nitelikli uzman gruplara*" kalmaktadır. Konser kurumlarının "*bunalımı/krizi, yeni buluşlardan ötürü eskimiş ve aşılmış bir üretim biçiminin bunalımıdır.*" Dolayısıyla güncel görev, "*konserin biçimini yeniden işlevlendirmektir.*" Bu yeniden işlevlendirme, iki koşulu, diyesi, "*icracı ile*

dinleyici arasındaki çelişkiyi" ve *"teknik ile içerikler arasındaki çelişkiyi"* aşma koşulunu yerine getirmelidir. Eisler'in belirlemesiyle, *"orkestra müziğine gereğinden fazla değer vermekten ve onu tek yüksek sanat saymaktan sakınmak gerekir. Sözsüz müzik, büyük önemini ve tam yaygınlaşmasını kapitalizmde kazanmıştır."*

Benjamin'in bu belirlemeden yaptığı çıkarım uyarınca, kriz içinde olan bir sanatsal etkinlik olan*"konseri köklü biçimde değiştirmek, sözün katkısı olmaksızın olanaksızdır."* Ancak böyle bir görevin başarılması, *"konserin değişimini politik bir mitinge dönüştürebilir."* Nitekim böyle bir değişimin *"müziksel ve yazınsal tekniğin en üst noktasını"* oluşturduğunu, Brecht ve Eisler, "Önlem" adlı yapıtla kanıtlamıştır.

Benjamin'in savlaması uyarınca, yazınsal türlerin kaynaşması sürecinde *"fotoğraf ve müzik"* de iç içe geçen yeni biçimler kapsamında değerlendirilebilir. *"Her türlü yaşam koşulunun/ilişkisinin yazınsallaştırımı"*, söz konusu kaynaşma sürecinin "kapsamını" anlatan kavramı türetmeye elverişlidir. Yazınsal bir akım olan yeni nesnecilik, yalnızca *"modaya uygun bir şekilde sefaleti tüketimin nesnesi"* yapmakla kalmamış; *"'sefalete karşı savaşımı' (vurgu, Benjamin'indir) da tüketimin konusu yapmıştır."* Bu yazınsal akımın *"politik önemi/anlamı, birçok durumda devrimci reflekslerin uygulamaya koyulmasıyla tükenmez"*; burjuvazi içinde ortaya çıkan *"büyük kentlere özgü kabare kurumuna uymayan eğlenme nesnelerini"* de işin içine katar.

Benjamin'e göre, *"politik savaşımın dayatmadan/zorlamadan çıkıp, izleyici zevkinin nesnesine, bir üretim aracından çıkıp, bir tüketim maddesine dönüşümü, bu edebiyatın belirleyici özelliğidir."* Bu düşünürün, "kavrayışlı bir eleştirmen" diye adlandırdığı kişiden yaptığı aktarımı uyarınca, *"sol radikal aydınların işçi hareketiyle ilgisi yoktur."* Bu aydınlar *"burjuvaziye özgü bozuma uğramış bir görüngüdür."* Kaestner, Mehring ve Tucholsky türünden *"sol radikal yazarlar/yayımcılar, çökmüş burjuva sınıfların dışsal olarak proletaryaya uyum sağlamış"* olanlarıdır. Politik açıdan bunların *"işlevi, partiler değil, klikler"*; yazınsal açıdan işlevi, *"ekoller değil, modalar"*; ekonomik açıdan işlevi, *"üreticiler*

değil, ajanlar" yaratmaktır. Bunlar, *"kendi yokluklarıyla büyük harcama yapan ve genleşen boşluktan bir şölen yaratan ajanlar ve rutincilerdir."*

Benjamin'in değerlendirmesi uyarınca, Yeni Nesnelcilik, *"kendi yoksulluğuyla büyük harcama yapan"* ekoldür. Bu akım söz konusu tavrıyla *"kendisini günümüz yazarının ivedi görevinden muaf/bağış tutmuştur."* Sovyet devleti, *"Platoncu devlet gibi"*, hem şairi/yazarı *"sınır dışı edecektir"*; hem de yazara/şaire *"yaratıcı kişiliğin çoktan sahteleştirilmiş zenginliğini usta yapıtlarda gösteriye sunmasına izin vermeyen"* bu görevi yükleyecektir. Bu anlamda kendilerinden yetkin yapıtlar *"beklenilen"* kişiliklerin *"yenilenmesi, faşizmin bir ayrıcalığıdır."*

Benjamin açımlamasına göre, *"günümüz üretim koşullarını her yönüyle düşünmüş yazardan böyle yapıtlar beklenebilir veya arzulanabilir."* Böyle bir yazarın çalışması *"hiçbir zaman sadece üretimler üzerine bir çalışma değil, aynı zamanda üretimin araçları üzerine bir çalışma olacaktır."* Bir başka anlatımla, böyle bir yazarın *"ürünleri, yapıt karakterinin yanında ve önünde örgütleyici/düzenleyici bir işlev taşımak zorundadır."* Söz konusu ürünlerin *"düzenleyici değerlendirilebilirliği asla onun propagandist değerlendirilebilirliğiyle sınırlandırılamaz."* Benjamin'in belirlemesiyle, *"eğilim bir başına bunu yapamaz."*

Benjamin'in Lichtenberg'ten yaptığı alıntı uyarınca, *"önemli olan bir kişinin ne tür görüşlere sahip olduğu değil, bu görüşlerin o kişiden nasıl bir adam yaptığıdır."* Dolayısıyla, görüşlerin önemi büyük olmakla birlikte, görüşler, *"kendilerine sahip olan kişiden yararlı bir şey yapmadıkları sürece"* pek bir şeye yaramazlar. Sayılan nedenlerle, *"en iyi eğilim bile kendisine yaklaşılmak zorunda olan tutumu önceden sergileyemediği takdirde yanlıştır."* İnsanların yaklaşması gereken tutumu/tavrı, yazar *"kendisi örnek oluşturacak şekilde sergilemelidir."*

Ayrıca, yazar, bu tutumu *"sadece bir şeyler yaparak"*, diyesi, *"yazarak herkesten önce sergileyebilir."* Bütün bu çözümlemenin bir sonucu olarak şu belirleme yapılabilir: Eğilim, *"yapıtların düzenleyici işlevinin gerekli koşuludur, ama yeterli koşulu değildir."*

Eğilim, bunun da ötesinde "*yazanın yol gösterici, eğitici davranışını gerektirir.*" Yazanlara "*hiçbir şey öğretmeyen*" (vurgu, Benjamin'indir) bir yazar, "*kimseye bir şey öğretmez.*" Dolayısıyla, "*başka üreticileri önce üretime yönlendiren, sonra da düzeltilmiş bir mekanizmayı/aparatı onların hizmetine sunabilen*" üretimin "*model karakteri*" belirleyici önemdedir. Söz konusu mekanizma/aparat, "*tüketicileri üretime yönelttiği, kısacası okurlardan veya izleyicilerden birlikte yapan/üreten insanları yarattığı ölçüde*" iyidir. Örneğin, Brecht'in "epik tiyatrosu" böyle bir modeldir.

Benjamin'e göre, "*eskiden kalma sahne aparatını kullanan tragedyalar ve operalar*" yazılmaktadır. Bu yapıtlar, bu eskiden kalma sahne mekanizmasının "*gereksinmesini karşılamaktan başka hiçbir işe yaramamaktadır.*" Brecht, Benjamin'in aktarımı uyarınca, şu görüşleri dile getirmiştir: "*Müzisyenlerdeki, yazarlardaki ve eleştirmenlerdeki kendi durumlarına ilişkin bu belirsizlik, pek önemsenmeyen korkunç sonuçlara yol açmaktadır; çünkü onlar bir mekanizmaya sahip olduklarını düşünmektedir; ancak o mekanizma onlara sahip olmaktadır. Bu görüşle üzerinde denetimleri olmayan bir mekanizmayı savunmaktadırlar. Bu mekanizma, onların sandığı gibi, üreticiler için bir araca değil, onlara karşı bir araca*" dönüşmüştür.

Brecht, Benjamin'in değerlendirmesi uyarınca, "bir podyum ile" yetinmek ve "*geniş kapsamlı olaylardan/konulardan*" vazgeçmek suretiyle, "*tiyatronun kökensel öğesi*" üzerine yoğunlaşmıştır. Böylece, "*sahne ve izleyici, metin ve sahneleme, rejisör ve oyuncu arasındaki işlev ilişkisini*" değiştirmeyi başarmıştır. Epik tiyatro, Brecht'e göre, "*hem olayları geliştirmek, hem de koşulları açıklamak zorunda değildir.*" Epik tiyatro daha çok "*olaylara ara verilmesini*" veya "*olayların birbirinden koparılmasını*" sağlamak suretiyle "*bu tür koşullar/durumlar*" içerir. Bu bağlamda olayların birbirinden koparılmasında "temel işlevi" gören "şarkılar" anımsatılabilir. Burada epik tiyatro, "*film, radyo, basın ve fotoğraf sanatından*" dolayı bilinen "*bir yöntemi*" kullanır. Benjamin'e göre bu yöntem, "montaj" yöntemidir. "*Monte edilen şey, monte edildiği bağlantıyı koparmaktadır.*"

Benjamin'in Brecht'e dayanarak yaptığı bu belirlemeler, şimdilerde sanat/edebiyat kuramında "dolayım değişimi" veya "ara-dolayımlılık" kavramı kapsamında değerlendirilebilir. Dolayım değişimi bir yazınsal türün bir başka yazınsal türe dönüştürümünü, ara-dolayımlılık ise, hem bu dönüştürümü, hem de dolayımların etkileşimini anlatır.

Epik tiyatronun *"durumları/koşulları yansıtmaktan çok, onları bulgulamayı"* öne çıkardığını belirten Benjamin'in anlatımıyla, söz konusu bulgulama, *"olayların sıralı akışına ara verme"* yoluyla gerçekleşir. Bu kapsamda ara verme veya akışı koparma, *"çekici bir öz-yapı değil, düzenleyici bir işlev"* taşır. Ara verme, olayların akışını durdurmak suretiyle *"izleyiciyi sürece ilişkin, oyuncuyu rolüne ilişkin tutum takınmaya"* zorlar. Epik dramatikçi *"dramatik tümel sanat yapıtını, dramatik laboratuarın karşısına koyar."* Böylece, tiyatronun "eski şansını", diyesi, *"hazır bulunanın irdelenmesi/serimlenmesi"* yöntemini kullanır. Onun denemelerinin *"odak noktasında insan durur"*; daha açık anlatımla, güncel insan, *"indirgenmiş soğuk bir çevrede etkisizleştirilmiş insan"* bulunur. Odak noktasında insan olunca, insana duyulan ilgi artar.

Bütün bu anlatılanlar, Benjamin'in deyişiyle, yazara "düşünme", *"üretim sürecindeki konumunu"* gözden geçirme istemini yöneltmektedir. Yazar, önemli olanı, *"kendi uzmanlık alanının en iyi tekniklerini"* bilmeli ve *"sağduyulu bir şekilde proletarya ile dayanışmasını"* gerekçelendirmelidir.

Benjamin "Comune" gazetesinin düzenlediği *"Kimin için yazıyorsunuz?"* adlı bir sormacadan söz eder. Bu sormacaya katılan lise öğretmeni olan Rene Maublanc öğretmenlik görevinin gereği, *"Hiç kuşku yok ki, neredeyse tümüyle burjuva okurlar için yazıyorum; çünkü birincisi buna zorunluyum; ikincisiyse burjuva kökenliyim; burjuva eğitim aldım. Burjuva sınıfından geldiğim için, ait olduğum ve en iyi tanıdığım, en iyi anlayabildiğim bu sınıfa başvuruyorum; ancak bu burjuva sınıfına beğenilmek veya onu yıkmak anlamına gelmez. Ben bir yandan proletarya devriminin gerekli ve arzulanan bir şey olduğu kanısındayım; öbür yandan da burjuvazinin direnci zayıfladığı ölçüde bu devrimin daha çabuk, daha kolay,*

daha az kanlı olacağı kanısındayım. Nasıl ki, burjuvazi on sekizinci yüzyılda feodal cepheden müttefikleri gereksindiyse, bugün de proletarya burjuvazinin saflarından müttefikleri gereksinmektedir. Ben bu müttefikler arasında olmak istiyorum" yanıtını verir.

Aynı sormacaya katılan Aragon'un yanıtıysa şöyledir: "*Dostumuz, bugünkü yazarların büyük bir bölümünü ilgilendiren bir konuya değinmektedir. Yazarların tümünün onun gözünün içine bakma cesareti yoktur. Rene Maublanc gibi, kendi konumu hakkında açık bir görüşe ulaşanların sayısı pek seyrektir. Özellikle de böyle durumda olanlardan daha fazla şey talep edilmelidir. Burjuvaziyi içten zayıflatmak yeterli değildir; burjuvazi, proletaryayla birliktelik kurularak alt edilmelidir. Rene Maublanc ve yazarlar arasındaki dostlarımızın birçoğunun önünde Rus burjuvazisinden türemiş olmalarına karşın, sosyalist inşanın öncüleri durumuna gelen Sovyet Rus yazarların örneği bulunmaktadır.*"

Benjamin'e göre, bu yazarlar "*çok sert savaşımlar ve çok ağır irdeleşmeler*" sonucunda öncüler durumuna gelmiştir. Önemli olan, bu savaşımlardan bir kazanım elde etmektir. Rus aydınların tavırlarını anlamada anahtar "*uzman kavramıdır*"; uzmanın "*proletarya ile dayanışmasıdır.*" Bu dayanışma her zaman "dolayımlı" olabilir. Aktivistler ve Yeni Nesnelciliğin temsilcileri, "*entelektüellerin proleterleşmesinin bile bir proleter yapmayacağı*" olgusunu ortadan kaldıramazlar. Neden? Çünkü "*burjuva sınıfı eğitim yoluyla bir üretim aracı vermiştir.*" Bu üretim aracı söz konusu kişiyi eğitim ayrıcalığı temelinde "*burjuva sınıfının kendisiyle dayanışmasından çok, onun burjuvaziyle dayanışmasına*" yol açar. Bu nedenle, Aragon'un bir başka bağlamda yaptığı şu belirleme tümüyle doğrudur: "*Devrimci entelektüel ilk bakışta her şeyden önce kendi asıl sınıfına ihanet eden kişi olarak görünmektedir.*" Bu ihanet, "*yazarı, üretim aparatının/mekanizmasının gereksinmelerini gideren kişiden çıkararak, bu üretim mekanizmasını proleter devrimin amaçlarına uyduran bir mühendis durumuna getirdiği*" şeklindeki bilinçte kendini gösterir.

Benjamin'in belirlemesiyle, yazarın başarısı şu soruların yanıtında gizlidir: Yazar, "*tinsel üretim araçlarının toplumsallaş(tırıl)*

masını başarmakta mıdır? Üretim sürecindeki tinsel emekçileri örgütleme yollarını bulmakta mıdır? Romanın, dramanın ve şiirin yeniden işlevlendirilmesine ilişkin önerileri var mıdır?" Yazar, *"etkinliğini ne ölçüde yetkin bir şekilde bu göreve yönlendirmeyi başarırsa, eğilimi o ölçüde doğru, bunun bir türevi olarak da çalışmasının/yapıtının teknik niteliği o ölçüde yüksek olacaktır."* Ayrıca, yazar üretim sürecindeki konumunu ne denli belirgin bilirse, o ölçüde *"kendisini tinsel üreten olarak göstermeyi"* düşünecektir.

Faşizm adına kendisini *"algılanır duruma getiren ruh/tin ortadan kaybolmak zorundadır."* Faşizmin karşısına kendi *"mucizevî gücüne güvenerek"* çıkan ruh/tin yok olacaktır; çünkü devrimci savaşım, *"kapitalizm ile tin arasında değil, kapitalizm ile proletarya arasında"* gerçekleşmektedir.

Walter Benjamin: “Romanın Bunalımı”

Epik Anlamda Var-Oluş Bir Denizdir

Walter Benjamin’in “Romanın Bunalımı”* adlı yazısı “Döblin’in Aleksander Meydanı Üzerine”** alt-başlığını taşır. Benja-

---

* Walter Benjamin: “Krisis des Romans-Zu Döblins ‘Alexanderplatz-Romanın Bunalımı-Döblin’in Aleksander Meydanı Üzerine”; içinde: “Kritik und Rezentionen”; gesammelte Schriften, Band III, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, s. 230-236.

** Döblin bir “büyük kent romanı” olarak nitelendirilen “Berlin Aleksander Meydanı” adlı ünlü romanını 1929 yılında kaleme almıştır. Bu roman, geleneksel kahraman ve kronolojik olay anlatımının dışına çıkmasının yanı sıra, bir kurgulama ve yazınsallaştırma yöntemi olarak “montaj tekniğini” kullanması bakımından da “modern” bir yapıt olarak değerlendirilir. Yazar bu romanda 1920’ler Almanya’sının büyük kenti Berlin’de işçi sınıfının yaşam koşullarını olağanüstü bir yazınsal yeterlilik ile betimlemiştir. Döblin’ın yarattığı romanın başkahramanı Franz Biberkopf, aynı yapıtın kendisi gibi ölümsüzleşmiştir. Yazar, bu roman figürünü belirginleştirmek amacıyla, “bilinç akımı, iç konuşma/monolog ve yaşantılanmış konuşma” tekniklerini kullanarak “kişisel bir anlatı durumu” oluşturmayı başarmıştır. Romanda kullanılan “gazete haberleri, hava durumu raporları, reklam ve tanıtma metinleri, bildiri ve afiş” gibi anlatım araçlarıyla, söz konusu montaj tekniği olanaklılaştırılmıştır. Roman konusu, “iyi kalpli, barışçıl, saf ve başkalarına bağımlılığa eğilimli” proleter Franz Biberkopf’un “pezevenkliğe değin uzanan işleri, yaşantıları ve geçirdiği toplumsal-siyasal dönüşümlerdir. Roman ikinci kez Rainer Werne Fassbinder tarafından 1979/80 yıllarında filmleştirilmiş ve radyo oyununa dönüştürülmüştür.
Bu muhteşem roman, Ahmet Arpad’ın çevirisiyle Türkiye’de (Sel Yayıncılık, İstanbul 2004) yayımlanmıştır.

min'in bu yazının başındaki saptamasıyla, "*epik anlamda var-oluş bir denizdir*" ve denizden "*daha epik olan başka bir şey yoktur.*" Denize karşı "çeşitli biçimlerde" davranılabilir: Örneğin, "*sahilde yatılabilinir; dalgaların sahile vuruşunun çıkardığı sesler dinlenilebilir; dalgaların kıyıya sürüklediği midyeler toplanabilir vb.*" Benjamin'in kesin söyleyişiyle, epikçi veya epik anlatıcı da "*bunu yapmaktadır.*" Denizde "*amaçlı veya amaçsız olarak yolculuğa çıkılabilir*"; karanın, denizin ve gökyüzünün kesişmediği açıklara "yolculuk" yapılabilir. Romancı da "*bunu yapmaktadır.*" Romancı "*gerçek yalnızdır, sağırdır.*"

Benjamin'in belirlemesiyle, epik insan "*sadece dinlenir.*" Örneğin, destanda gün boyu çalışan halk "*dinlenir, dinler, düş görür, toplar.*" Romancı ise, "*halktan ve onun yapıp ettiklerinden kopmuştur.*" Romanın doğum odası, "*kendi en önemli arzularını dile getiremeyen, bir başına akıldan yoksun olan, kimseye akıl veremeyen bireyin yalnızlığıdır.*" Bir roman yazmak demek, "*insan var-oluşunun serimleyimindeki (veya anlatımındaki) ölçülemezliği en uç noktaya değin götürmek*" demektir. Romanı asıl destandan ayıran şeyi, "*Homeros'un veya Dante'nin yapıtlarını düşünen kişi*" duyumsar. Epiğin başlıca malzemesi olan "*sözlü olarak aktarılabilir öğeler, romanın özünü oluşturan şeyden yapısal olarak başkadır.*"

Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, romanın varlığını oluşturan şeyler, romanı, "*düz-yazının diğer biçimlerinden -masal, söylence, atasözü, fıkra-ayırır.*" Özellikle "*düz-yazıda epik özü en katıksız biçimde serimleyen anlatmadan*" ayrılan roman, "*ne sözlü gelenekten gelir, ne de onun içinde eriyip gider.*" Gerçekten de "*hiç bir şey içsel insanın suskunlaşmasına bu denli katkı yapamaz.*" Hiçbir şey "*hepimizin yaşamında roman okumanın ulaştığı utanmaz genişleme denli anlatmanın tinini/ruhunu*" öldüremez.

Bundan dolayı, Döblin'in şu görüşü, "*yeni doğan anlatıcının romancıya karşı yükselttiği sesidir*": "*Epik anlatının, özellikle de dil yönünden kitaptan kurtuluşun yararlı olduğundan da söz etmek istemiyorum. Kitap, gerçek dilin ölümüdür. Dilin biçim verici güçleri, sadece yazan epikçinin gözünden kaçar.*" Benjamin'e göre, "*Flaubert böyle konuşmazdı*"; bu "Döblin'in savıdır."

Montaj Tekniği, Romanı Parlatmaktadır

Döblin bu konuda Prusya Sanatlar Akademisi'nde edebiyat yıllığında "kapsamlı" görüş bildirmiştir. Döblin'in "Epik Yapıtın Yapısı" adlı konuşması, "*epiğin itibarının geri verilmesiyle başlayan ve her yerde dramada da karşımıza çıkan romanın bunalımına yapılmış ustaca ve belgesel bir katkıdır.*" Döblin'in bu konuşmasını dinleyenler, "*bu krizin dışsal belirtilerinde, bu radikal epiğin donmasında*" durup zaman yitirmek istemez. Döblin için "*biyografik, tarihsel romanların çoğalması, her türlü şaşırtıcı öğeyi*" yitirmektedir. Bu krize boyun eğmeyen kuramcı Döblin, "*krizin önüne geçmekte*", kriz konusunu "kendi işi" durumuna getirmektedir. Döblin'in son kitabı "Berlin Aleksander Meydanı", "*kuram ile edimin örtüştüğünü*" göstermektedir.

Benjamin'e göre, Döblin'in bu tavrının, Andre Gide'in "Kalpazanın Günlüğü" adlı yapıtında sergilediği "*özerk, içten ve kesin*" tutumu ile karşılaştırmak "öğretici" olabilir. Bu iki eleştirel aydının "karşıtlığında" epiğin bugünkü durumu "bütün keskinliği" ile anlatımını bulmaktadır. Andre Gide son romanının "bu otobiyografik" yorumunda "roman pur" (katıksız roman) öğretisini geliştirir. Gide burada "*akla gelebilecek en yüksek incelik ile her türlü yalın, çizgisel olarak birbiri ardına sıralanan anlatıyı (en üst düzeyli bütün epik büyüklükleri), anlam bakımından zengin, romana özgü (bu aynı zamanda romantik demektir) yöntem tarzları lehine bir yana itmeyi*" yeğlemiştir. Kişilerin "*olup bitene karşı konumları*", yazarın onlara ve "*tekniğine karşı konumu*", bütün bunların "*romanın ana öğesi*" olması öngörülmüştür.

Kısa anlatımla, bu "roman pur", "*saf/katıksız içseldir; dışsal hiçbir şey tanımaz*"; bundan dolayı da özünde "*anlatma olan saf epik tavrın en dışsal karşı kutbudur.*" Gide'in roman ülküsü, "*saf yazma romandır.*" Bu yönüyle "*Flaubert'in konumlarını belki de son kez ayakta tutmaktadır.*" Gide'in bu başarımını/verimini, Döblin "*yazarlara epik çalışmada kararlı şekilde şiirsel, dramatik, hatta düşünümsel olmalarını salık versem, ellerinizi başınıza koyacaksınız; ama ben bunda kararlıyım*" sözleriyle anılan konferansında dile getirmiştir.

Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, *"bazı okurların bu son kitap karşısında düştükleri şaşkınlık"*, Döblin'in bunu ne denli "korkusuzca" yaptığının bir belirtisidir. "Berlin Aleksander Meydanı"nda bu tarz bir anlatımın yeğlenmiş olması, *"olay ve refleksin yüksek dalgaları pek seyrek olarak okuyucunun rahatını"* böyle sorunlaştırmıştır; *"gerçek konuşulan dilin dalga serpintisi okuyucuyu kemiklerine değin"* böyle ıslatmıştır. Bununla birlikte, "Dialoque interiuer" gibi "sanatsal anlatımlar" kullanmak ve Joyce'a gönderme yapmak da gerekli değildi; çünkü gerçekte söz konusu olan farklı bir şeydir: Bu kitabın *"biçem ilkesi, montajdır."* Bu yazınsal metinde *"küçük burjuva basılı malzemeler, skandal öyküleri, kazalar/talihsizlikler, 28'in sansasyonları, halk şarkıları, gazete ilanları"* yer almaktadır.

Montaj, Benjamin'in anlatımıyla, *"romanı patlatmaktadır; romanı biçemsel olarak ve yapısı içinde patlatmaktadır"*; özellikle de biçimsel olanda *"yeni, epik olanaklar açmaktadır."* Bilindiği gibi, *"montaj malzemesi tümüyle isteğe bağlı değildir; hakiki montaj, belgeye dayanır."* Örneğin, *"özgün olanın tekil egemenliğini"* ilan eden Dadaizm, *"sanat yapıtına karşı fanatik savaşımında montaj yoluyla günlük yaşamı, bağlaşığı/müttefiki"* durumuna getirmiştir. Özellikle film, insanları "montaja" alıştırmıştır. Montaj, burada *"ilk kez epik için yararlı olmuştur."* Döblin, *"İncil'den dizelerle, istatistiklerle, şarkı sözleriyle"* epik akışa "yetke" kazandırmıştır. Bütün bunlar, *"eski epiğin biçimsel dizelerine"* uygun düşmektedir.

Benjamin'in kanısınca, söz konusu montajlama *"o denli yoğun ki, yazar çok zor konuşabilmektedir."* Melodram benzeri *"bölüm başlıklarını/duyurularını"*, Döblin kendisine saklamaktadır. Yazar, bu romanda kahramanlarını *"sorguya çekme riskine girmeden"* uzunca izler ve epikçinin yapması gerektiği gibi "usulca/yumuşakça" konuya girer. Olan şeyler, göründüğü kadarıyla, *"en ani olanı da uzun uzadıya hazırlamıştır."* Döblin, bu konuda Berlin'in dil "ruhundan/tininden" esinlenmektedir. Yazarın devinimlerinin "zaman ölçüsü" yavaştır; çünkü Berlinli, konuştuğu konu hakkında *"bilen biri olarak konuşur; söylediği şeye sevgiyle"* yaklaşır; söylediği şeyin *"iyice tadını çıkarır."* Aynı kahvaltı için zaman ayırdığı

gibi, "*sövdüğü, alay ettiği ve tehdit ettiğinde*" de zaman ayırır. Berlin ağzı, bu romanda "*epik derinliği içinde ölçülmüştür.*"

Bu Roman Berlin'in ve Berlincenin Anıdır

Benjamin'in anlatımıyla, romanın başkahramanı Franz Biberkopf'un "*yaşam gemiciğinin yükü ağırdır ve hiçbir yerde dibe vurmamalıdır.*" "Berlin Aleksander Meydanı", "Berlin ağzının", Benjamin'in deyişiyle "*Berlincenin anıtıdır*"; çünkü anlatıcı "*memleketi güzel gösterici*" yaklaşımla "*kentin tanıtımına değer vermemektedir*"; "*kentin içinden konuşmaktadır.*" Berlin anlatıcının "megafonudur"; anlatıcının Berlin ağzı, "*eski romanın kapalılığına karşı işleyen güçlerden biridir*"; çünkü bu kitap "*kendi içine kapalı*" değildir. Kitabın "*Berlinliyi de ilgilendiren kendi ahlakı vardır.*"

Benjamin'in değerlendirmesi uyarınca, romanın başkahramanı Franz Biberkopf figürünü irdelemek yararlı olabilir: Başkahramanın başına "neler gelir?", Romanın adı "*neden Berlin Aleksander Meydanı'dır?*", "*Franz Biberkopf'un öyküsü nedir?*", "*Berlin Aleksander Meydanı nedir?*" Burası "*iki yıldan beri köklü değişimlerin olduğu, kazıcı ve yükleyici araçların aralıksız çalıştığı*", bunların dışında otobüslerin, yeraltı trenlerinin "*yeri titrettiği*", "*büyük kentin iç yüzünün*" daha derinden görüldüğü, Georg Kilisesi Meydanı etrafındaki "arka avluların" açıldığı, "*Yabancılar Polisi çalışanlarının kiralık koğuşa sıkıştırıldığı*" Marsilius Caddesi çevresinde "*henüz el değmemiş labirentlerin olduğu*", "*sokak kadınlarının eski işlerini tuttukları*" 19. yüzyıldan kalma Kayzer Caddesi'nin açıldığı meydandır.

Berlin Aleksander Meydanı, "*endüstri semti değildir*"; "*ticaretin öne çıktığı, küçük burjuvazinin*" yaşadığı bir semttir. Meydanın "*sosyolojik olumsuzlukları*" arasında "*işsizlikten beslenen dolandırıcılar*" başta gelir. "*Tegel tutukevinden yeni çıkan*" Franz Biberkopf da işsizlerden biridir; Biberkopf bir süre "*suça bulaşmamıştır*"; bir cadde köşesinde bir "ticarethane" açmıştır. Fakat bir süre sonra acımasız bir çete üyesi olur; onun yaşamını artık meydan "yönetir." Okuyucu, Benjamin'in anlatımı uyarınca, ro-

man kahramanı dışındaki *"her şeyi unutur"*; bu alan içinde *"onun yaşamını duyumsamayı"* öğrenir. Her şey okuyucunun tasavvur ettiğinden "farklıdır." Yapıt, *"hiç de 'sosyal roman' tadında değildir."* Geceleri ortada kimseler yoktur; *"herkesin bir odası vardır."* Korkularını Aleksander Meydanı'nda yitirirler; sefalet içindedirler; ancak *"sefaletleri odalarındadır."*

Benjamin bu durum karşısında şunları sorar: *"Peki, bu nedir?"*, *"Nasıl olabilir?"* Bunun bir *"büyük öğeler"*, bir de *"sınırlayıcı öğeler"* olmak üzere, iki yönü vardır. Büyük yönü, *"sefalet, gerçekte küçük Moritz'in sandığı gibi değildir."* Salt insanlar değil, *"sıkıntı ve dertler de ayağını yorganına göre uzatmak"* ve nasıl yaşamda kalacaklarının yolunu bulmak zorundadır. *"Ajanları, aşkları ve alkol de bazen isyankârlaşır."* Bir süre *"bunlarla yaşamaktan daha kötü"* bir şey yoktur.

Benjamin'in söyleyişiyle, bu yapıtta sefalet *"neşeli yönünü dışa vurur"*; insanlarla *"aynı masaya yerleşir"*; ama bu nedenle "söyleşi" kesilmez; biraz sıkışılır, yenilen şeyin tadına varma sürdürülür. Bu *"arka merdiven natüralizminin bilmek istemediği"* bir gerçektir. Bu nedenle, bu hakikatin görülmesini sağlayacak *"büyük bir anlatıcı gelmek zorundadır."* Söylendiğine göre, Lenin *"sefaletin kendisinden çok, sefalet ile işbirliği/birliktelik yapmaktan nefret etmiştir."* Bu *"burjuvaziye özgü bir şeydir."*

Bu açıdan bakınca, Döblin'in *"öyküsü de burjuvadır; eğilimi ve ereği açısından olmasa da kökeni açısından burjuvadır."* Bu yapıtta *"daha güçlü bir şekilde ortaya çıkan şey, çıkarları bir ve tek dünyada ortak olan yurttaşları/burjuvaları ve canileri"* muhteşem şekilde uyumlulaştıran Charles Dickens'in "büyük büyüsüdür." Bu dolandırıcıların dünyası, *"burjuvaların dünyasıyla benzeşiktir."* Franz Biberkopf'un *"pezevenklikten küçük burjuvalığa"* uzanan yolu, *"burjuva bilincin muhteşem bir metamorfozunu"* betimler.

Roman Deniz Gibidir ve Tuzdan Başka Katkısı Yoktur

Benjamin'in belirlemesiyle, *"eğer biri 'roman pur' kuramına yanıt verebilse"*, bu roman, *"deniz gibidir"* ve *"tuzdan başka bir*

saflığı/katıksızlığı yoktur." Peki, bu kitabın "*tuzu nedir?*" Onun tuzu, "*epiğin ve mineralin tuzudur*"; çünkü roman "*bağlantılandığı şeyleri/ilişkileri sürekli kılmaktadır.*" Süre, "*edebiyatın diğer yapıtları için olduğundan daha farklı tarzda epik olanın ölçütüdür.*" Öncelikle "*zamandaki süre değil, okuyucudaki süre*" farklıdır. Hakiki okur, "*elinde tutmak/korumak için, epik okur*" ve bu yapıttan "iki şeyi" elinde tutacağı kesindir. Bu iki şey, "*kol öyküsü ve kedi olayıdır.*"

Bir otomobilin altına "atılan" Franz Biberkopf "kolunu" nasıl yitirir? Kim ona karşı "*kız arkadaşını kullanır ve öldürür?*" Bu kitabın "daha ikinci" sayfasındadır; çünkü o, romandaki anlatımla, "*yaşamdan tereyağlı ekmekten daha fazla şey istemiştir.*" Bu durumda istediği şey, "*yağlı yemek, para ve kadın*" değildir; "*çok daha kötü bir şeydir.*" "*Yazgı açlığı onu tüketir; olan budur.*" Bu adam, Benjamin'in deyişiyle, "*bu adam her zaman duvara şeytan resmi yapmak zorundadır.*" Bir başka deyişle, taşı atıp başını altına tutmak zorundadır. Dolayısıyla, şeytanın "*sürekli gelip, onu alıp götürmesine*" şaşmamak gerekir. Yaşam için, "*bu yazgı açlığı*" nasıl giderilir ve "*tereyağlı ekmekle yetinmeye/hoşnut olmaya*" ortam hazırlar; "*dolandırıcı nasıl yetimleşir*", romanın konusu budur.

Romanın sonunda başkahraman, "yazgısızlaşır." Döblin, roman kahramanı Franz'ın figüründe "*erkekleşmeyi, büyük bir sanatsal müdahale ile unutulmaz kılmıştır.*" Musevilerin "*çocuğa verdikleri ikinci adı Barmizwoh'da açıkladıkları gibi*", Döblin de Franz'a "ikinci bir ad" verir. Franz Biberkopf o andan itibaren, "Franz Karl'dır." Bir fabrikada "ikinci kapıcı" olan Franz Karl ile ilgili olarak "*çok tikel bir olay*" gerçekleşir. Bu, kahramanlarını ince eleyip sık dokuyan Döblin'in "*dikkatinden kaçmış olamaz.*"

O noktada Franz Biberkopf, "*örneksel olmayı kesmiş ve canlı olarak roman figürlerinin cennetine*" gönderilmiştir. Umut ve anı, artık bu "*cennette*", "*küçücük kapıcı kulübesinde*" onu başarısızlığı konusunda teselli edecektir. Fakat roman kuralı gereği, okuyucu onun "kulübesine" bakmayacaktır: Kahramanın kendisine yardım ettiği anda, "onun yaşamı" artık okuyucuyu ilgilendirmez.

Eğer bu gerçek, *"en muhteşem ve en acımasız şekilde 'Education sentimental-duyumsal eğitimde"* ortaya çıkarsa, Franz Biberkopf'un *"öyküsü de dolandırıcın 'Education sentimental'idir."* Bu, *"eski burjuva yetişim romanının en dış, en son aşamasıdır."*

Walter Benjamin: “Anlatıcı”

I. Anlatmak, Deneyim Değiş-Tokuş Etmektir

Benjamin’in “Anlatıcı”* adlı denemesi “Nikolai Lesskov’un Yapıtına Bakışlar” alt-başlığını taşır. Benjamin’in gerekçelendirmesi uyarınca, okuyucu, anlatıcıyı “canlı etkinliği” içinde gözü önünde canlandıramaz. Anlatıcı, okuyucu için “uzakta kalan”, hatta “uzaklaştıran” bir kişidir. Dolayısıyla, bir Nikolai Lesskov’u** *“anlatıcı olarak serimlemek demek, onu kendimize yakınlaştırmak demek değil, daha çok onunla aramızdaki mesafeyi büyütmek demektir.”*

Bu yazara belli bir *“uzaklıktan bakmak, anlatıcıyı oluşturan büyük ve yalın nitelikleri”* açıklayabilir. Benjamin’in deyişiyle, söz

---

* Walter Benjamin: “Der Erzaehler-Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows-Anlatı-Nikolai Lesskov’un Yapıtına Bakışlar”; içinde: W. Benjamin: “Aufsaetze. Essays. Vortraege”; gesammelte Schriften, Band II. 2, Suhrkamp, Frankfurt anı Main 1991, s. 438-465.

** Bu kitaptaki dipnotta yer alan bilgiler uyarınca, Lesskov (1831-1895) köylülüğe ilgisi ve sempatisinden ötürü Tolstoy’a, dinsel yönelimi açısından da Dostoyevski’ye benzetilir. Bu yazarın ilk dönem yapıtları pek kalıcı olamamıştır; asıl güçlü yönü anlatıdır ve anlatı yeterliliğinin doruklaştığı öyküleri, yaşamının daha sonraki bölümüne aittir. Bu durum, Benjamin’in anlatıcı kavramını konulaştırmak için, neden Lesskov’u seçtiğini açıklamaktadır.

konusu nitelikler, *"doğru bir mesafeden ve doğru bir bakış açısıyla bir kayanın üzerinde bir insan başı veya hayvan bedeninin görünmesi gibi, bu yazarda görünürler."* Söz konusu mesafeyi ve bakış açısını edinilen "deneyim" göstermektedir. Deneyim, *"anlatı sanatının sona geldiğini"* söylemektedir. İyi anlatan insan sayısı giderek azalmaktadır. Anlatmak, *"deneyim değiş-tokuş etme yeterliliği"* demektir ve bu yeterlilik giderek yok olmaktadır.

Benjamin'in değerlendirmesiyle, bunun nedeni, *"deneyimin değerinin düşmesidir."* Deneyimin değerinin daha da düşeceği varsayılabilir. Gazetelere bakıldığında, *"salt dış dünyanın değil, töresel/ahlaksal dünyanın imgesinin de kısa süre önce asla olası görülmeyen köklü değişimlere uğradığı"* görülür. Anlatım yeterliliğinin temeli olan deneyimin ve deneyim değiş-tokuşunun yok olmasının başlıca nedeni *"savaştır."*

Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, savaş alanından dönenlerin "dilsizleştiği", dolaysız deneyim bakımından zenginleşmek yerine "yoksullaştığı" gözlemlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden on yıl sonra *"savaş kitaplarının sel olup taşması, ağızdan ağza aktarılan deneyim"* değildir. Buna şaşmamak gerekir; çünkü *"daha sağlam yalanların deneyimi, cephe savaşı yoluyla stratejik deneyimler, enflasyon yoluyla ekonomik deneyimler, malzeme savaşı yoluyla bedensel deneyimler ve erk sahipleri tarafından da töresel/ahlaksal deneyimlerden daha çok cezalandırılmıştır."*

II. Ağızdan Ağza Geçen Deneyimler, Anlatıcının Beslendiği Kaynaktır

Benjamin'e göre, *"ağızdan ağza geçen deneyimler, anlatıcının beslendiği kaynaktır."* Bu anlatıcılar arasında *"öyküleri yazıya dökenler, yazıları, çok sayıda adsız anlatıcının konuşmasından pek farklı olmayan büyük yazarlardır."* Büyük yazarlar arasında *"birçok yönden birbirine nüfuz eden iki küme"* vardır. Sadece her iki *"kümeyi de gözünün önünde canlandıran"* kişi açısından anlatıcının figürü "tam bedensellik/somutluk" kazanır. Bir halk deyişine göre, *"çok yaşayan değil, çok gezen bilir"*; bu yüzden

anlatıcı çoğunlukla *"uzaktan gelendir"*; uzaktan gelenin anlattıkları dinlenir. Aynı şekilde memleketten ayrılmayanın, memleket *"öykülerini ve söylencelerini"* bilenin ve *"konuşma bakımından kendisini geliştirenin"* de anlattıkları dinlenir.

Benjamin'in anlatımı uyarınca, gezeni, *"ticaret yapan denizci"*, memleketten hiç ayrılmayanı *"çiftçi"* temsil eder. Bu iki "yaşam alanı", özgün anlatıcılar yaratmıştır. Anlatılar imparatorluğunun genişliği ve anlatıların tarihsel kökleri, bu iki kümenin veya kaynağın *"iç içe geçmesinden"* beslenmiştir. Söz konusu kaynaşmayı, Orta Çağ özellikle "zanaat" alanında sağlamıştır. Bu dönemde "gezgin delikanlılar" ile "yerleşik ustalar" aynı atölyede birlikte üretim yapmaya başlamıştır ve *"her usta memleketinde veya gurbette yerleşmeden önce gezgin delikanlı olmuştur."* Çiftçiler/köylüler ve denizciler, *"anlatmanın eski ustaları olursa, zanaatçılar sınıfı anlatının daha yüksek bir okulunu"* simgeler. Zanaatçılar sınıfında *"çok gezenin memlekete taşıdığı gurbet haberleri"*, yaşadığı yeri hiç terk etmemiş olan *"yerleşiklerin geçmişten aktardıkları haberler"* ile birleşmiştir.

III.

Benjamin'in şiirsel anlatımıyla, Lesskov, *"mekânda gurbet, zamanda memlekettir."* O, *"dürüst dinsel ilgileri"* olan dindar bir Hıristiyan'dır; ancak aynı zamanda *"kilise bürokrasisinin dürüst bir karşıtıdır."* Memurluk ile de pek başı hoş olmadığından *"bulunduğu kamusal konumların pek sürekliliği"* olmamıştır. *"Bir İngiliz firmasının Rusya temsilciliği"*, yazınsal üretimi açısından en önemli görevi olmuştur. Bu firma adına *"bütün Rusya'yı dolaşmıştır"* ve bu geziler, *"dünya bilgeliğini geliştirdiği gibi, Rusya'nın koşullarını"* tanımasını da sağlamıştır. Bu çerçevede kırsal bölgelerdeki "tarikatçı yapı" ile tanışma fırsatı bulmuştur. Bu deneyim, Lesskov'un *"anlatılarında iz bırakmıştır."*

Lesskov, Rus "söylencelerinde" Ortodoks kilise bürokrasisine karşı *"savaşımında bağlaşıklar"* bulmuştur. "Adil" insan, birçok *"söylencesel anlatısında odak noktasındadır; yalın ve etken/çalı-*

şan adam doğal yolla dünyanın kutsalı olur." Lesskov, *"mitsel bir abartmadan"* uzak durur. *"Mucizevî olanın"* peşinden gittiği gibi, *"dindarlıkta somut bir doğallıkta"* kalmayı yeğler. Yeryüzünün *"derinliklerine dalmayan"*, ancak bir şekilde *"yaşamda kalmayı başaran adam"*, onun örnek aldığı kimsedir. Yazmaya geç başlamış bir yazardır; yirmi dokuz yaşında başlamıştır yazmaya. Bu dönem, *"ticari gezilerinden sonraya"* rastlar. İlk basılmış çalışması "Niçin Kiev'de Kitap Pahalıdır?" adını taşır. Diğer bir dizi öyküsünde *"işçi sınıfını, alkol düşkünlüğünü, polis doktorları, konumu olmayan tüccarları"* konulaştırmıştır.

IV. Hakiki Anlatı, Kendi Yararını Birliğinde Getirir

Benjamin'in deyişiyle, "edimsel çıkarlara yönelme, birçok anlatıcının öz-yapısal özelliğidir." Bu tür öykücüler, örneğin, Gotthelf ve Hebel, çiftçilere *"tarımsal konularda öğütler"* verir, *"gaz ile aydınlatmanın tehlikesini"* anlatır; *"küçük doğa-bilimsel dersler"* verir. Bütün bunlar, "hakiki anlatının" kaynağına işaret etmektedir. Hakiki anlatı, *"açık veya örtük olarak kendi yararını birliğinde getirir."* Söz konusu yarar, bir anlatıda "ahlak", öbüründe "edimsel bilgilendirme", bir diğerinde "atasözü" veya "bir yaşam kuralı" olabilir. Her durumda anlatıcı, *"dinleyiciye öğüt vermeyi"* bilen adamdır. Bugün *"verecek bir öğüdü olmak"* anlatımı "modası geçmiş" gibi görünse de burada asıl sorumlu olan, *"deneyimin dolaysızlığının azalmasıdır."*

Bunun bir sonucu olarak, *"kendimize veya başkasına verecek bir öğüt"* bilmemekteyiz. Öğüt verme, *"bir öykünün sürdürülmesine ilişkin yanıt veya öneridir."* Öğüt alabilmek için, kişi "o öğüdü önceden anlatabilecek durumda olmak zorundadır." Ayrıca, ancak *"kendi durumunu dile getiren insan, öğüde açık olur."* Benjamin'in özlü anlatımıyla, *"yaşanmış yaşam malzemesinin içine örülen öğüt, bilgeliktir."* Anlatma sanatı *"son bulma eğiliminedir"*; çünkü hakikatin/gerçeğin "epik yönü", diyesi, *"bilgelik ölmektedir."* Bu ise *"çok ötelerden gelen"* bir oluştur/süreçtir. Bu oluşta, *"modern bir görüngü"* bir yana, *"bir çöküş görüngüsü"*

görmekten daha sığ bir şey olamaz. Bu oluş, "*anlatıyı zamanla canlı konuşmadan alıp, başka dünyalara götürmüş olan ve yok olmakta olanda yeni bir güzelliği duyumsatan seküler tarihsel üretim güçlerine eşlik eden*" bir görüngüdür.

V. Roman Yazmak, Ölçülemez/Sayılamaz/Tartılamaz Olanı, En Uç Noktasına Değin Götürmektir

Benjamin'in çözümlemesi uyarınca, öykünün çöküşünün "*ilk belirtisi, Yeni Çağın başında romanın ortaya çıkışıdır.*" Romanı anlatıdan, daha kesin söyleyişle, epik olandan ayıran şey, romanın "*kitaba muhtaç oluşudur.*" Bu nedenle, romanın yaygınlaşması, ancak "*kitap basım sanatının keşfiyle olanaklı olmuştur.*" Sözlü olarak aktarılabilen şeyin, bir başka deyişle, "*epiğin malzemesinin yapısı, romanın varlığını oluşturan şeyden farklıdır.*" Romanın bu yapısal özellikleri, onu diğer "*düz-yazı edebiyatının biçimlerinden –masal, söylence ve hatta uzun öyküden– özellikle de anlatıdan*" ayırır; roman "*ne sözlü gelenekten gelir ne de sözlü gelenek içinde eriyip gider.*"

Anlatıcı, "*anlattığı şeyi, deneyimden, kendi öz deneyiminden veya aktarılan deneyimden alır*" ve anlattığı şeyi yeniden "*öyküsünü dinleyenlerin deneyimi*" durumuna getirir. Romancı kopmuştur; daha önce de vurgulandığı üzere, romanın "*doğum odası, kendi yalnızlığı içinde bireydir.*" Kendi yalnızlığı içinde romana kaynaklık eden birey, "*en önemli arzularını örnek oluşturucu şekilde dile getiremez; bir başına ne yapacağını bilemez ve öğüt veremez.*" Bir roman yazmak demek, "*ölçülemez/sayılamaz/tartılamaz olanı, en uç noktasına değin götürmek*" demektir. Roman, "*yaşamın doluluğu içinde ve bu dolululuğun serimlemesiyle yaşayanın derin umarsızlığını*" anlatır. Roman türünün "en büyük" yapıtı olan Don Kişot, öncelikle "*ne yapacağını bilmeyen, bilgelikten yoksun bir soylunun ruh büyüklüğünü, cesaretini ve yardım severliğini*" betimler. Yüzyıllar içinde Goethe'nin "*belki de kalıcı olarak 'Wilhelm Meister'in Gezgin Yılları'nda yaptığı gibi,*

romana öğütler içkinleştirme denemesi" yapılmıştır. Bu denemeler, her zaman *"bizzat roman türünün değişmesine"* yol açmıştır. Buna karşın, yetişim/eğitim romanı, *"romanın temel yapısından asla sapmaz."* Bu roman türü, *"toplumsal yaşam sürecini bir kişinin gelişimiyle bütünleştirmek suretiyle"*, bu süreci *"belirleyen düzenler kapsamında düşünülebilen en kırılgan olanı meşrulaştırmaya"* ortam hazırlar. Kişisel gelişimin *"meşruiyeti, onun gerçekliğine"* karşıttır. *"Yetersiz olan, özellikle yetişim romanında olaya dönüşür."*

VI. Enformasyon, Romanı Bunalıma Sürüklemektedir

Benjamin'e göre, *"epik biçimlerin ritimlere dönüşmesi, yüzyılların akışı içinde yerkürenin uğradığı dönüşümler ile karşılaştırılabilir."* Bu bağlamda şu bilinmelidir: *"İnsan bildirimlerinin biçimleri, çok daha yavaş belirginleşmiştir ve daha yavaş yok olup gitmiştir."* Başlangıcı Eski Çağ'a değin uzanan roman, *"oluşmakta olan burjuvazide serpilip gelişmesine yarayan unsurlara rastlayana değin"*, yüzyıllarca beklemek durumunda kalmıştır. Romanı geliştiren bu öğelerin ortaya çıkmasıyla birlikte, *"anlatı eski bir şeye"* dönüşmeye başlamıştır. Bununla birlikte, anlatı *"birçok yönden yeni içeriğe egemenleşmiş"*, ancak bu yeni içeriği "belirleyememiştir."

Öte yandan, *"yüksek kapitalizm döneminde burjuvazinin yerleşen egemenliğiyle birlikte en önemli araçlarından biri basın olan yeni bir bildirim biçimini"* başatlaşmaktadır. Başlangıcı çok eskilere uzanan basın da *"epik biçimi belirleyici tarzda etkilememiştir."* Bugün artık söz konusu yeni bildirim biçimi, epik türü kalıcı tarzda etkilemektedir ve bu bildirim biçiminin *"anlatıya en az roman kadar yabancı olduğu"*, ancak anlatı için romandan daha "tehlikeli" olduğu görülmektedir. Ayrıca, bu yeni bildirim biçimi, *"romanı da bunalıma/krize sürüklemektedir."* Bildirimin bu yeni türü, "enformasyon"dur. Bu bağlamda enformasyon için Türkçede "haberleşme" veya daha da uygun olarak "biçimlendirilmiş bilgi" ve bu bilginin yaygınlaşması kullanılabilir.

Benjamin'in aktarımı uyarınca, "Figaro"nun kurucusu olan Villemessant "enformasyonun özünü" şu ünlü formül ile ifade etmiştir: *"Benim okurlarım için Quartier Latin'deki bir çatı yangını, Madrid'deki devrimden daha önemlidir."* Bu tümce, *"artık uzaktan gelen haberin değil, en yakın şey için bir tutamak noktası oluşturan enformasyonun"* etkili olduğunu çok açık anlatmaktadır. Zaman ve uzam bakımından uzaktan gelen haber, *"denetime uğramadığı yerde de kendisine geçerlilik kazandıran bir otoriteye sahiptir."* Enformasyon ise, *"ani denetlenebilirlik savını"* öne sürmektedir. Bu, enformasyonun *"kendi başına anlaşılabilir"* olarak ortaya çıkmasını sağlayan ilk etmendir.

Kesinlik veya denetlenebilirlik savlamasına karşın, enformasyon da *"daha önce yüzyılların haberi gibi kesin"* olmamıştır. Haber "mucize"den bir şeyler ödünçlerken, enformasyon, "akla yatkın" izlenimi verir. Bu yönüyle, *"anlatı ile bütünleşemez"* olduğu görülür. Anlatma sanatının "seyrekleşmesinde" enformasyonun yaygınlaşmasının "belirleyici payı" vardır.

Artık her şey "açıklamalarla" biçimlendirilmektedir. Bir başka anlatımla, *"Neredeyse olan hiçbir şey anlatının işine yaramamakta"*, bunun tam tersine *"neredeyse her şey enformasyonun işine yaramaktadır"*; çünkü *"aktarılan bir öyküyü açıklamalardan uzak tutmak, anlatım sanatının yarısıdır."* Bu noktada Lesskov "ustadır." Bu yazar, *"olağan-dışı olanı, mucizevî olanı en yüksek kesinlik ile anlatır ve olayın psikolojik bütünlüğünü"* okuyucuya dayatmaz. Anlatılanı, *"anladığı gibi düzenleme konusunda"* okuyucu özgürdür. Böylece anlatılan şey, *"enformasyonda eksik olan bir salınım genişliğine"* kavuşur.

VII. Anlatı, Gücünü ve Açılım Yeteneğini Korur

Benjamin'in anlatımı uyarınca, Lesskov, "eskilerin okuluna" gitmiştir. Yunanların *"ilk anlatıcısı"* Herodotos'dur. Herodotos'un "Öyküleri"nin üçüncü kitabının on dördüncü bölümünde *"çok şey öğrenilebilecek bir öykü"* bulunmaktadır. O öykünün konusu, Psammenit'tir. Mısır Kralı Psammenit, Pers Kralı Kamby-

ses'e *"yenilip tutsak düştüğünde"*, Kambyses, tutsak Mısır Kralını "aşağılamak" ister. Bu amaçla, Pers askerlerinin *"zafer geçidi"* yapacakları yol üzerinde Psammenit'in *"teşhir edilmesi buyruğunu verir."* Ayrıca, tutsağın *"kızının hizmetçi yapıldığını ve elinde testiyle pınara su getirmeye gittiğini"* görmesini de sağlayacak düzenlemeler yaptırır. Bütün Mısırlılar, "bu oyuna" karşı sesini yükseltirken, *"yalnızca Psammenit sessiz, devinimsiz ve başı yere eğik olarak"* yerinde durur. Daha sonra *"idam edilmek için götürülen oğlunu gördüğünde de devinimsiz olarak"* yerinde kalır. Fakat daha sonra *"tutsaklar arasında bulunan yaşlı ve çaresiz hizmetçisini"* tanıyınca, *"yumruklarıyla başını dövmeye"* başlar ve *"en büyük üzüntü içinde olduğunu"* belli eder.

Benjamin'in yorumuna göre, bu öyküden *"hakiki anlatının"* ne olduğu görülebilir. Enformasyonun *"yeni olduğu anda bir bedeli vardır"*; sadece *"bu anda yaşar; kendisini tümüyle bu ana teslim etmek ve zaman yitirmeden ona kendisini açıklamak zorundadır."* Anlatıda durum "farklıdır." Anlatı, *"kendisini tümüyle tüketmez; gücünü ve üzerinden çok zaman geçse de açılım yeteneğini korur."*

Bu yüzden, Montaigne, Herodotos'un anılan öyküsünü ele almış ve kendisine şunu sormuştur: Mısır Kralı *"niçin yaşlı hizmetçisini görünce"* üzüntüsünü açığa vurmuştur? Montaigne'nin yanıtı şudur: *"Üzüntüden dolup taşmak üzereydi, küçük bir ek, üzüntüsünün engelleri yıkmasına yetti."* Montaigne böyle diyor; ancak şöyle de denebilir: *"Kralı, kral ailesinin yazgısı duygulandırmaz; çünkü o yazgı kendi yazgısıdır."* Veya şöyle de denebilir: *"Gerçek yaşamda bizi duygulandırmayan birçok şey, sahnede duygulandırır. Bu yaşlı hizmetçi, Kral için sadece bir oyuncudur."* Veya: *"Büyük acı birikir ve ancak rahatlayınca kendini bırakır; hizmetçinin durumu/görünüşü rahatlamaydı."*

Herodotos, Benjamin'in anlatımıyla, *"hiçbir şey açıklamaz; anlatımı en kuru anlatımdır. Bundan ötürü, bu eski Mısır öyküsü, binlerce yıl sonra bile şaşma ve düşünmeye"* yol açacak durumdadır. Anılan öykü, *"binlerce yıl havadan yalıtılmış olarak piramitlerin içinde duran ve filizlenme gücünü bugüne değin koruyan tohum tanelerine"* benzemektedir.

VIII. Öykü Anlatma, Her Zaman O Öyküyü Yeniden Anlatma Sanatıdır

Benjamin'in belirlemesiyle, "*öyküleri kalıcı olarak belleğe yerleştiren*" etmen "*bozulmamış vecizliktir.*" Bu, öyküleri psikolojik çözümlemeden de uzak tutar. Anlatıcı, "*psikolojik ayrıntıdan ne denli doğal bir şekilde vazgeçerse*", anlattığı şey okuyucunun/dinleyicinin belleğinde o denli kolay kalıcılaşabilir. Okuyucu/dinleyici onu "*daha eksiksiz olarak deneyiminin bir parçası durumuna getirir ve başka bir günde yeniden anlatır.*" Derinlerde gerçekleşen "*bu özümseme süreci, giderek daha da seyrekleşen bir rahatlamayı gereksinmektedir.*" Uyku, "*bedensel rahatlamanın doruk noktası*" ise, can sıkıntısı da "*tinsel rahatlamanın*" doruk noktasıdır.

Benjamin'in anlatımıyla, "*can sıkıntısı, deneyimin yumurtasını civcive dönüştüren düşsel kuştur.*" Ormanlardaki "*yaprakların hışırdaması*" o kuşu ürkütür; "artık kentlerde", hatta kırsalda bile o kuşun yuvası yoktur. Böylece, "*yaprak hışırtılarının verdiği yeti/veri*" yitip gitmektedir; "*hışırtıların topluluğu da*" yok olmaktadır.

Öykü anlatma, "*her zaman o öyküyü yeniden anlatma sanatıdır.*" Dolayısıyla, "*öyküler akılda tutulmazsa*", öykü anlatma sanatı da yitip gider; çünkü öykü dinlerken "*dokunulan ve örülen şeyler*" de yitip gitmektedir. Bir öyküye kulak kesilen ne denli "özünü unutmuş" durumdaysa, dinlediği şeyi o denli derin olarak aklına yerleştirir. Çalışmanın "ritmi"ne kendisini kaptırdığı ölçüde, "*kulak kabarttığı öyküleri yine anlatma yetisi/vergisi o denli kendiliğinden*" gelişir. Anlatı yetisini/vergisinin "*içine örüldüğü ağın yapısı*" böyledir. Binlerce yıl önce "*el sanatları biçimi çevresinde örülen*" bu ağ, bugün "*her yanından çözülmektedir.*"

IX.

Benjamin'in değerlendirmesiyle, "zanaatçılık kapsamında" serpilip gelişen anlatının kendisi de "*adeta bildirimin zanaata özgü bir biçimi*" olmuştur. Anlatı, "*bir rapor veya enformasyon gibi, saf konuyu*" aktarmaz; konuyu, "*yeniden oradan almak*

için", anlatanın "yaşamı" ile ilişkilendirir. Bu nedenle, "*anlatanın izi, aynı çömlekçinin çömlekte bıraktığı iz gibi*" anlatıya yapışıp kalır. Anlatıcıların genel eğilimi, "*öyküyü, yaşadıkları koşulların (veya durumların) serimlemesiyle*" başlatmaktır. Burada önemli olan, yaşam koşullarını izleyen şeyleri, "*bizzat yaşamış gibi göstermemektir.*" Örneğin, Lesskov "Hile" adlı anlatısını "*bir tren yolculuğunun betimlemesiyle*" başlatır. Bu yolculukta daha sonra yaşanılanları, "*sanki birlikte yolculuk eden birinden dinlemiş gibi*" anlatır veya "'*Kreuzer Sonatı*' *nedeniyle anlatısının kadın kahramanıyla tanışmasını aktardığı Dostoyevski'nin defin merasimini düşünür*" veya "*bir okuma çevresinde olguların dile getirildiği bir toplantı düzenler*"; bu toplantıda "*ilgi duyan erkekler*" için aynı olguları yansıtır. Böylece, yazarın "*anlatıdaki izi, yaşantılayanın izi olarak değil, anlatıyı aktaranın izi olarak çok katmanlı şekilde*" ortaya çıkar.

Benjamin'in kavramlaştırmasıyla, Lesskov, "*bu zanaatsal sanatı*", diyesi anlatmayı, "*zaten bir zanaat olarak duyumsamıştır.*" Lesskov, mektuplarının birinde şöyle demektedir: "*Yazarlık, benim için özgür bir sanat değil, bir zanaattır.*" Dolayısıyla, bu öykücünün "*kendisini zanaata bağlı duyumsaması ve tekniğe yabancı kalması*" şaşırtmamalıdır. Bu yaklaşımı, "*anlayışla karşılaması gereken*" Tolstoy, Lesskov'a yönelik "*ekonomik ilerlemenin yetersizliğine ilk işaret eden kişidir. Dostoyevski bu denli fazla okunurken, Lesskov'un niçin okunmadığını anlayamıyorum*" sözleri, Lesskov'un sahip olduğu "*bu anlatıcı yetisinin can alıcı noktasına dokunur.*" Lesskov, anlatı zanaatını, "Çelik Pire" öyküsünde Tulalı gümüş ustalarının kişiliğinde "yüceltmiştir." Öyküye göre, bu gümüş ustalarının "yapıtını" Büyük Petro görür ve "*Rusların İngilizlerden utanmasına gerek olmadığından*" emin olur.

Anlatıcının geldiği/kökenlendiği söz konusu "*zanaatsal alanının tinsel imgesi*", belki de şimdiye değin Paul Valery gibi "*anlamlı bir tarzda*" betimlenmemiştir. Valery, "*doğadaki eksiksiz şeylerden, kusursuz incilerden, dolu ve olgun üzümlerden/şaraplardan, gerçekten gelişimini tamamlamış yaratıklardan*" söz eder ve "*benzer nedenlerin oluşturduğu uzun bir zincirin pahalı bir yapıtı*" olarak

adlandırır. Bu tür nedenlerin birikmesinin sınırının sadece yetkinlikte olduğunu düşünen Valery'nin anlatımı uyarınca, diye yazar Benjamin, "*doğanın bu sabırlı yöntemi, bir zamanlar insanlar tarafından taklit edildi; minyatürler, en tümlenmiş, en ince işçilik ürünü olan fildişi oymacılığı, biçimi ve parlaklığı bakımından kusursuz taşlar, birçok incecik, şeffaf katmanın üst üste geldiği boyama ve resimdeki çalışmalar; süreklilik gerektiren özverili çabanın bu yaratımları yitip gitmek üzeredir ve zamanın önem taşımadığı zamanlar da artık geride kalmıştır.*"

Valery, "*anlatının kendisini de kısaltmayı başaran*" yazardır. Sözel anlatımdan uzaklaşan ve "*incecik şeffaf katmanların o yavaş yavaş üst-üste gelmesine*" izin vermeyen "*kısa öykünün oluşması*" görülmüştür. Söz konusu incecik ve şeffaf katmanların üst üste gelmesi, "*eksiksiz anlatının çok katmanlı art-anlatılardan çıkmasının tarzı ve türüne ilişkin en doğru imgeyi*" ortaya koymaktadır.

X.

Benjamin'in aktarımına göre, Valery söylediklerini şu tümceyle bitirmiştir: "*ebedilik düşüncesinin yitimi, sanki uzun süren çalışmadan giderek artan ölçüde kaçma ile örtüşmektedir.*" Öteden beri, ölüm, "*ebedilik düşüncesinin en güçlü kaynağıdır.*" Bu düşüncenin ortadan kalkması demek, "*ölümün yüz görünümünün başka türlü olmuş olması*" demektir. "*Deneyimin dolaysızlığını aynı ölçüde azaltan*" bu köklü değişim, "*anlatı sanatının sonuna yaklaşması*" ile aynı şeydir.

Yüzyıllardan beri "*ortak bilinçteki ölüm düşüncesinin, şimdiliğinde ve imge gücünden*" bir şeyler yitirdiği gözlemlenmektedir. Son aşamalarda bu süreç "hızlı" gerçekleşmektedir. Ayrıca, burjuva toplumu on dokuzuncu yüzyıl boyunca "*hijyenik, sosyal, özel ve kamusal düzenlemeler ile bilinç-altındaki amacı belki de insanlara ölenin görünüşünden uzak durma olanağı yaratmıştır.*" Bir zamanlar "*tekil kişilerin yaşamında kamusal bir olay olan ölmek*", yeni zamanlarda artan ölçüde yaşayanların yaşamından dışarı itilmektedir.

Artık sadece *"insanın bilgisi ve bilgeliği, özellikle de onun yaşanmış yaşamı, ancak ölmekte olanda aktarılabilir bir biçim"* almaktadır. Aynı *"insanın iç dünyasında yaşamın akışıyla birlikte bir dizi imgenin devinime geçmesi gibi, birden yüz hatlarındaki ve bakışlarındaki unutulmaz öğeler"* eriyip gider ve *"kendisiyle ilgili herkese ölmekte olan en güçsüz birinin etrafındaki yaşayanlar için taşıdığı otoriteyi bildirir."* Anlatılan şeyin *"kökeninde bu otorite"* bulunmaktadır.

XI. Ölüm, Anlatıcının Aktarabileceği Her Şeyin Yaptırımıdır

Benjamin'in deyişiyle, ölüm, *"anlatıcının aktarabileceği her şeyin yaptırımıdır."* Anlatıcı, *"otoritesini ölümden ödünç almıştır."* Bir başka anlatımla, anlatıcının öyküleri, *"doğa tarihine geri gönderimde bulunur."* Bu, *"örnek oluşturucu biçimde, karşılaştırılamaz bir yazar olan Johann Peter Hebel'den kalma en güzel biçimlerden birinde"* anlatımını bulmuştur. Hebel, "Beklenmeyen Yeniden Görüşme" adlı öyküsünde bir delikanlının nişanıyla başlayan ve düğününden bir gün önce maden ocağında yaşamını yitiren bu delikanlı madenciyi ve nişanlısını konulaştırmıştır.

Genç kadın iyice yaşlanana değin nişanlısına sadık kalır ve uzun yıllar sonra ölü bedeni bozulmadan maden ocağından çıkarılan madenci nişanlısını yeniden gördükten sonra yaşamını yitirir. Hebel, *"öykünün akışı içinde sayısız yılları"* anlatma gerekliliği ile karşı karşıya kaldığını şöyle anlatır: *"Bu arada Portekiz'in Lizbon şehri bir depremde yıkıldı; Yedi Yıl Savaşları geride kaldı. İmparator I. Franz öldü. Cizvit Tarikatı ortadan kaldırıldı; Polonya bölündü. Amerika özgürleşti. Birleşik Fransız ve İspanyol ordusu, Cebelitarık'ı fethedemedi. Türkler, General Stein'ı Macaristan'da gaziler çukurunda kuşattı. İmparator Joseph de öldü; İsveç Kralı Gustav, Rus Finlandiya'sını işgal etti. Fransa Devrimi ve uzun savaş başladı ve İmparator II. Leopold da mezara gitti. Napolyon Prusya'yı işgal etti ve Kopenhag'ı bombaladı. Çiftçiler ektiler ve biçtiler. Değirmenci buğdayı un yaptı. Demirciler, demir dövdü. Madenciler, yer altındaki atölyelerinde yeni maden damarı aradı.*

Fakat Falun'da madenciler 1809 yılında..." Görüleceği gibi, başka hiçbir öykü yazarı, öyküsünü Hebel'in kronolojik olarak yaptığı kadar "*doğa tarihinin içine derinlemesine sokmamıştır.*" Bu doğa tarihinin odak noktasında ölüm durur.

XII. Kronikçi, Anlatıcıda Adeta Sekülerleşmiş Figür Olarak Varlığını Sürdürmüştür

Benjamin' savlamasına göre, "*belli bir epik biçime ilişkin her türlü inceleme*", söz konusu biçimin "*tarih yazımı ile ilişkisi*" ile ilgilidir. Hatta biraz daha ileri gidilerek, şu soru sorulabilir: "*Tarih yazımı, epiğin bütün biçimleri arasındaki yaratıcı ayrımsızlığı mı*" anlatır? Eğer durum öyleyse, yazılı tarih ile epik biçimler arasındaki ilişki, "*beyaz ışık ile gökkuşağı renkleri arasındaki ilişkiye*" benzer. Yazılı tarih açısından en kesin epik biçim, "kronik"tir. Kroniğin renk yelpazesinde "*anlatılabilecek türler, aynı rengin farklı biçimleri gibi*" derecelenir.

Kronikçi "*tarih-anlatıcıdır*"; bir önceki bölümde yer alan ve "*nerdeyse tümüyle kroniğin tınısını taşıyan*" Hebel anlatımı düşünülebilir ve "*tarih yazan tarihçi ile onu anlatan kronikçi arasındaki fark kolayca*" görülebilir. Tarihçi, "*ele aldığı olayları şu veya bu tarzda açıklamakla*" yükümlüdür; ele aldığı olayları "*asla dünya tarihinin akışının örnek parçaları*" gibi göstermez. Kronikçi ise, "*tam da bunu yapar*" ve bunu özellikle "*klasik temsilcileri ve yeni dönem tarih yazıcılığının öncüleri olan Orta Çağ kronikçileri*" için üstüne basarak yaparlar. Anlattıkları öykülerin temeline "*tanrısal kutsal planını*" koymak suretiyle, "*kanıtlanabilir açıklamanın yükünü üstlerinden atmışlardır.*" Kanıtlanabilir açıklamanın yerini "*belirli olayların kesin zincirleşmesi değil, onların büyük araştırılmamış dünyanın gidişine katılmasının şekliyle ilgili yorum*" alır.

Benjamin'in belirlemesiyle, dünyanın gidişinin "*kutsal (veya kurtuluş getiren) tarih veya doğa tarafından belirlenmiş olması*" büyük bir "fark" yaratır. Kronikçi, "*anlatıcıda dönüşmüş, adeta sekülerleşmiş figür olarak varlığını*" sürdürmüştür. Lesskov, "*yapıtları çok açık olarak bu konuyu belgeleyen*" yazarlardan biridir.

Kronikçi *"kurtarıcı tarihi yönelimiyle"* ve anlatıcı "dünyasal yönelimiyle" bu yapıtta "pay" sahibidir. Öyle ki bazı öykülerin *"zemin dokusunun dinsel bir görüşün altın rengini mi yoksa dünyasal bir görüşün türlü çeşitli rengini mi "* taşıdığı ayırt edilemez.

Benjamin bu kapsamda Lesskov'un görüşlerini aktarır: *"İnsanın kendisinin doğayla uyum içinde sandığı dönem geçmişte kalmıştır."* Schiller ise bu dünya dönemini *"naif edebiyat dönemi"* olarak nitelemiştir. Anlatıcı, bu döneme "sadakatini" korumaktadır. Anlatıcının bakışı, *"yaratıkların kutsal tören alayının geçtiği ve ölümün ya önden giden veya zavallı bir arkadan giden konumuna sahip olduğu saat kadranına"* dönüktür.

XIII. Anı(sama), Bellek ve Anlatı

Benjamin'in açımlamasına göre, okuyucunun/dinleyicinin anlatıcı ile ilişkisinin, *"anlatılanı akılda tutma ilgisi tarafından belirlendiği"* pek sorgulanmamıştır. Önyargısız bir dinleyici için önemli olan, anlatılanı *"başka birine aktarma olanağını sağlamadır."* Bellek, bütün diğer yeterliliklere göre, *"epik yeterliliktir."* Epik, bir yandan *"kapsamlı bir bellek yardımıyla şeylerin/olayların gidişini edinebilir"*; öbür yandan da olayların ortadan kalkmasıyla *"ölümün şiddetiyle barış yapabilir."* Lesskov gibi, *"halkın arasından çıkmış yalın bir adamı kurgulayan"* bir yazarın, "öykülerinin geçtiği" ve çarın egemen olduğu dünyaya ilişkin *"kapsamlı bir belleğe"* sahip olması şaşırtıcı değildir: Lesskov'un *"imparatorumuz ve bütün ailesi şaşkınlık verici bir belleğe sahiptir"* sözleri bu bağlamda değerlendirilebilir.

Benjamin'in anlatımı uyarınca, "Mnemosyne", diyesi, anımsayan unsur, Yunanlarda *"epiğin esin perisiydi."* Bu ad, bakanı, *"dünya tarihi bakımından önemli bir yol ayrımına geri götürür"*; çünkü eğer *"anımsamanın kaydettiği şey –tarih yazımı– çeşitli epik biçimlerin ayrımsızlığını serimlerse"*, anımsamanın kaydettiği şeyin en eski biçimi olan epos/destan, *"belirsizliğin bir başka türünün gücüyle anlatıyı ve romanı da kapsar."* Roman daha sonra yüzyıllar içinde destandan *"kopmaya başladığında"*, epiğin esin

perisi unsuru, anlatıda olduğundan çok daha fazla *"bir başka figür içinde"* romanda görülmüştür.

Anı(sama), diye yazar Benjamin, *"olup biteni kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini kurar."* Anı(sama), en geniş anlamıyla, *"epiğin esin perisidir; epiğin esin perisi işlevi gören tikel türlerini"* çevreler. Bu tikel türler arasında birinci sırada "anlatıcıyı" simgeleyen tikel tür gelir. Yazarı simgeleyen tikel tür, *"bütün öykülerin birleşerek sonunda oluşturdukları ağı kurar."* Büyük anlatıcıların, *"özellikle de Doğulu öykücülerin severek gösterdikleri gibi, her öykü, bir diğerini kapsar."* Bu öykülerin *"her birinde, bu öykülerin bir yerlerinde aklına yeni öykü gelen Şehrazat yaşar."*

Benjamin'in kavramlaştırmasıyla, bu epik bir "bellek"tir ve *"anlatının esin perisidir."* Anlatının esin perisinin karşısına bir başkasını, diyesi, *"romanın esin perisini koymak gerekir."* Bu esin perisi, *"henüz anlatının esin perisinden ayrışmamış durumda örtük olarak destanda bulunur."* Destanda örtük olarak bulunan esin perisi, Homeros'un destanlarında anlatılan şölenlerde, *"esin perisine başvurulduğu"* yerlerde ortaya çıkar. Bu yerlerde ortaya çıkan veya kendisini bildiren şey, anlatıcının geçici belleğinin tersine, *"romancının ebedileştirici belleğidir."* Bunlardan birincisi, *"çıkış yolunu arayan bir gezi veya bir savaşım"* veren bir kahraman içindir; ikincisiyse, *"çok sayıda dağınık olgular"* içindir. Bu, bir başka anlatımla, *"romanın esin perisi olarak belleğe"*, *"anlatının esin perisine"* destek olan *"anımsayan düşünmedir."*

XIV. Roman, Aşkın Yurtsuzluk Biçimidir

Benjamin'in Pascal'dan aktarımıyla, *"hiç kimse, ardında hiçbir şey bırakmadan ölmez."* Ölenler, elbette arkalarında anılarını da bırakır; ancak bunlar *"her zaman mirasçısını bulamaz."* Romancı, *"pek derin bir melankoli olmaksızın, bu mirası/kalıtı üstlenir"*; çünkü Arnold Bennet'in bir romanında *"ölü bir kadının"* ardından şu söylenir: *"Gerçek yaşamdan edindiği hiçbir şeyi yoktu."* Romanın üstlendiği mirasın toplamı budur. Konunun bu yönüne ilişkin *"en önemli açılımı/bilgiyi"* romanı *"aşkın yurtsuzluk biçimi"* olarak niteleyen Georg Lukacs'a borçluyuz.

Benjamin'in değerlendirimi uyarınca, Lukacs'a göre, roman, *"zamanı kurucu ilkeleri dizisine katan biricik biçimdir."* Lukacs'ın "Roman Kuramın"daki belirlemesiyle, *"zaman, ancak aşkın yurt ile bağlılık içinde bırakıldığında oluşturucu olabilir. Sadece romanda anlam ile yaşam birbirinden ayrılır ve böylece özsel olan ile zamansal olan da birbirinden ayrılır. Şöyle de denilebilir: Romanın bütün iç konusu zamanın gücüne karşı savaşımdır... Bu savaşımdan epik anlamda hakiki zaman yaşantıları olan umut ve anı(sama) çıkar. Sadece romanda yaratıcı, konuyu ilgilendiren ve onu dönüştüren anım(sama) vardır... İç dünya ve dış dünya ikiliği, özne bütün yaşamının birliğini anımsamada toparlanan geçmiş yaşam akışından yola çıkarak gördüğünde burada ortadan kaldırılabilir. Bu birliğin kapsadığı kavrayış, ulaşılmayan ve bu yüzden de dile getirilmeyen yaşam anlamının sezgisel-içgüdüsel kavramasına dönüşür."*

Benjamin'in anlatımıyla, "yaşamın anlamı" gerçekte *"romanın kendisine doğru devindiği orta (nokta)dır."* Yaşamın anlamına ilişkin soru, girişte değinilen *"umarsızlık veya ne yapacağını bilmemenin anlatımıdır."* Roman okuyucusu *"kendisini anlatılan yaşamın içine sokulmuş olarak görür."* Burada "yaşamın anlamı", orada "öykünün ahlakı": Bu iki anlatım, roman ile anlatıyı karşıt duruma getirir; iki anlatımda *"bu iki sanat biçiminin tümüyle farklı tarihsel durum dizini"* okunabilir. Romanın ilk yetkin örneği Don Kişot ise, en son örneği de "Education Sentimentale" olabilir. Bu romanın son sözlerinde *"yapıp etmelerindeki çöküşünün başlarına rastlayan burjuva döneminin karşısına çıkan anlam, yaşam kadehindeki tortu gibi çökelir."*

Romanda iki gençlik arkadaşı olan Frederic ve Deslauriers gençlik dönemlerine ait küçük bir öyküyü anımsarlar: *"Bu öyküyü iki arkadaş, biri diğerinin anılarını tamamlayarak, genişçe anlatır. 'Bu belki de, diye başladı Frederic sözleri bittiğinde, yaşamımızdaki en güzel şeydi'; 'evet, haklı olabilirsin, dedi Deslauriers, belki de bu yaşamımızdaki en güzel şeydi'"* Roman bu belirlemeyle son bulur; bu sadece romana uygun düşer"; roman dışında *"hiçbir anlatıya bu denli uygun düşmez."* Aslında *"devamı nasıldı?"* sorusunun *"haklılığını yitirdiği"* hiçbir anlatı yoktur. Öyküde durum böyle

olmasına karşın, "*roman, okuyucuyu yaşamın anlamını sezgisel olarak anımsamaya, böylece de sayfaların altına bir 'son' yazmaya çağırdığı söz konusu sınırdan öteye en küçük adımı atma umuduna kapılamaz.*"

XV. Romancı da Okuru da Yalnızdır

Benjamin'in anlatımına göre, "*bir öyküyü dinleyen kişi, anlatıcılar topluluğuna girer*"; hatta okuyan bile bu topluluğun "paydaşıdır." Buna karşın, "*roman okuru yalnızdır.*" O, "*diğer bütün okuyuculardan daha fazladır*"; çünkü bir şiir okuyan kimse bile "*sözlere/sözcüklere dinleyici için sesini ödünç vermeye hazırdır.*" Roman okuru bu "*yalnızlığı içinde her diğer okuyucudan daha fazla malzemesini kıskançlıkla sahiplenir.*" Malzemesini, "*eksiksiz olarak edinmeye*", deyim yerindeyse, "yutmaya", hatta "yok etmeye" hazırdır. Romanı baştan sona kuşatan "gerilim", "*ocaktaki ateşi kızıştıran ve canlandıran hava çekimine benzer.*" Okuyucunun "*yanıcı ilgisini besleyen*" malzeme, kuru bir malzemedir.

Peki, Moritz Heinemann'ın bir zamanlar söylediği "*otuz beş yaşında ölen bir adam, otuz beş yaşında ölmüş bir adamdır*" tümcesinden ne anlaşılmalıdır? Bu tümce sadece "*zaman kipinde hata ettiği*" için son derece "kuşkuludur." Ayrıca, "*gerçek yaşam açısından hiçbir anlamı*" olmayan bu tümce, "anımsanan" yaşam açısından tartışmasızdır. "*Roman figürünün özü, bu tümcede gerçekleştiğinden daha iyi*" serimlenemez. Bu tümceye göre, "*onların yaşamının anlamı, onların ölümünden hareketle açımlanabilir.*" Fakat roman okuru, "*yaşamlarının anlamını okuyabileceği gerçek insanları*" arar. Dolayısıyla, okur, "*onların ölümünü birlikte yaşantılayacağından daha baştan emin olmak zorundadır.*" En azından "mecazi/değişmeceli anlamda" romanın sonu böyle olmalıdır. Belli bir yerde "*ölümün onları beklediği*" okuyucuya nasıl duyumsatılır? Bu "*okurun romandaki olaya ilişkin tüketici ilgisini*" besleyen sorudur.

Benjamin'in saptamasıyla, roman "*yabancı birinin yazgısını öğretici olarak bize serimlediği/betimlediği için*" önemli değildir; ter-

sine bu "*yabancı yazgı kendisini tüketen alevin gücüyle bizim kendi gücümüzden asla kazanamayacağımız sıcağı bize verdiği için*" önemlidir. Okuru, romana "*çeken şey, donmakta olan yaşamını*" romanda okuduğu "ölümden ısıtma" umududur.

XVI. Anlatı, Halk ve Masal

Benjamin'in aktarımı uyarınca, Maksim Gorki, Lesskov için şöyle yazmıştır: Lesskov, "*en derin şekilde halkın içinde kök salmış yazardır ve bütün yabancı etkilerden*" uzaktır.

Gorki'nin Lesskov için söylediği bu sözler, Yaşar Kemal için de söylenebilir. Yaşar Kemal de edebiyatını ürettiği halkın anlatı birikimi içinde derin kökler salmıştır ve yapıtlarıyla bu birikimi zenginleştirmiştir.

Benjamin'in deyişiyle, büyük anlatıcı, "*her zaman halk içinde öncelikle de zanaatçı kesimler içinde kök salacaktır.*" Anlatı birikimin oluşmasında halkın her kesiminin, köylülerin, kentlilerin, deniz kıyısında yaşayanların, ticaret erbabının değişik yoğunluklarda ve tatlarda payı vardır. Anlatının "*insanlığın birikiminde oynadığı temel rol, anlatının getirisinin gizlendiği çok-katmanlı kavramlardır.*" Örneğin, Lesskov'da "*en somut olarak dinsellikte belirlenebilen şey, Hebel'de Aydınlanmanın pedagojik perspektifine katılmış olarak görülür; Poe'de kapalı bir aktarım olarak ortaya çıkar; Kipling'te İngiliz denizcilerin ve sömürge askerlerinin yaşam alanına sığınır.*"

Öte yandan, bütün büyük anlatıcıların ortak yönü, "*deneyimlerinin filizleri üzerinde bir merdiven gibi aşağı yukarı kolayca*" devinmeleridir. "*Yerin derinliklerine ulaşan ve bulutlarda yitip giden*" bir merdiven "*kolektif deneyimin imgesidir.*" Bu kolektif deneyim açısından her bireysel deneyimin en derin şoku olan ölüm, "*itme veya engelleme*" oluşturmaz.

Benjamin'in anlatımıyla, masalda denildiği gibi, "*eğer ölmedilerse, bugün hâlâ yaşıyorlar.*" Bir zamanlar "*insanlığın ilk akıl hocası olduğu için, bugün de çocukların en iyi akıl hocası*" olan masal, "*gizlice anlatıda yaşamını sürdürmektedir.*" Bu nedenle, "*ilk hakiki anlatıcı, masal anlatıcısıdır*" ve bu böyle kalır. Masal,

iyi aklın veya öğüdün "pahalı" olduğu yere *"gitmeyi bilmiştir ve darlığın/sıkıntının en yüksek olduğu yerde, masalın yardımı"* öncelikli olmuştur. Bu sıkıntı, *"mitosun sıkıntısı olmuştur."*

Masal, *"insanlığın bağrına mitosun yüklediği Alp'i fırlatıp atmak için, çok önceleri yaptığı düzenlemelerden haber verir."* Masal bunu, *"insanlığın mitosa karşı 'kendisini kavrayışı kıt' gibi gösterdiği için, kavrayışı kıt olanın figüründe"* gösterir; en genç kardeşin figüründe *"mitsel ilk zamanlardan uzaklaşmayla birlikte şanslarının nasıl arttığını"* gösterir; *"saygıyla karışık korkmayı öğrenmek için yaban ellere gidenlerin figüründe korkulan şeylerin aslında kavranabilir"* olduğunu gösterir. Masal ayrıca *"akıllının figüründe mitosun yönelttiği soruların, Sphinks'in sorusu gibi yalın olduğunu"* gösterir; *"insanoğlunun yardımına koşan"* hayvanların figüründe *"doğanın yalnızca mitosa karşı yükümlü olmadığını, daha çok insan etrafında toplanılmasını istediğini"* gösterir.

Benjamin'in açımlamasıyla, masalın çok önceden insanlığa öğrettiği ve bugün de çocuklara öğrettiğine göre, *"en fazla öğütlenecek şey, mitsel dünyanın güçlerine hile ve kibirle karşı çıkmaktır."* Masal böylece *"cesareti diyalektik olarak kutuplaştırır: az cesaret ve çok cesaret, diyesi, küstahlık."* Masalın kullandığı veya sahip olduğu *"kurtarıcı büyü, mitsel bir şekilde doğayı oyuna sokmaz, tersine kurtarılmış insan ile doğanın karmaşıklığına"* göndermedir. Yetkin insan, bu "karmaşıklığı", geçici anlarda, örneğinde "mutlulukta" duyumsar. Söz konusu karmaşıklık, önce *"masalda çocuğun karşısına çıkar"* ve onu "mutlandırır."

XVII

Benjamin'in anlatımıyla, pek az anlatıcı, Lesskov gibi *"masalın tinine/ruhuna karşı derin bir yakınlık"* göstermiştir. Burada Yunan-Katolik Kilisesinin dogmalarınca *"özendirilen eğilimler"* söz konusudur. Bu yazar, Rus "halk inancına" dayanarak, *"yeniden dirilme söylencesini büyüden arındırma"* olarak yorumlamıştır. Lesskov bu bağlamda "masal ile söylence" arasında yer alan "ara-varlık" yaratmıştır.

Ernst Bloch, Benjamin'in aktarımına göre, *"mitos ve masal ayrımını kendi tarzında edinerek"*, Almanya'da benzer bir türden söz etmiştir. Bu ara-varlık, "adil" veya "adaletli" olanı anlatmak için yaratılmıştır. İyilik ve adalet simgesi bu ara-varlık, aynı zamanda "iki-cinsiyetlidir" ve "tanrısal insanı" simgeler.

Lesskov, Benjamin'in değerlendirmesi uyarınca, bu yaratığı *"yüksekliğe ulaştırır"* ve onun *"yeryüzü ile yeryüzü üstü dünya arasında bir köprü kurduğunu"* düşünür.

XVIII

Benjamin'in anlatımıyla, *"adil olanda en üst yüksekliğine ulaşan yaratık, dünyasının hiyerarşisi, çok-katmanlı dereceleri içinde canlı olmayanın uçurumunun dip noktasına"* değin uzanır. Lesskov, bütün bu yaratık dünyasını *"hem insan sesiyle"*, hem de aynı zamanda önemli bir öyküsünün adı olan "Doğa Sesi"nde konuşturur.

Lesskov'un birçok tarihsel öyküsünde "tutkular", aynı Akhilleus'un "öfkesi" ve Hagen'in "kini" gibi, "iş başındadır." Lesskov'da dünyanın *"nasıl kararabildiğini"* veya kötüleşebildiğini ve "kötü"nün *"asasını nasıl bir soylulukla yükseltebildiğini"* okumak, hayranlık uyandırıcıdır. Bu nitelikleriyle Dostoyevski ile karşılaştırılabilir olan Lesskov, görüldüğü kadarıyla *"antinomistik bir etiğe yaklaştığı ruh hallerini"* tanımış olmalıdır. Yazarlığının ilk dönemlerinin ürünleri olan anlatıları, *"temel doğaları, sınır tanımaz bir tutkunun sonuna değin gider."* Bu sonu, *"gizemci, ahlaksızlığın/rezilliğin kutsallığa dönüştüğü nokta"* olarak görür.

XIX. Anlatıcı, Adil Olanın Kendisine Rastladığı Figürdür

Lesskov, Benjamin'in nitelemesiyle, *"yaratıkların merdiven basamaklarından ne denli aşağı inerse, o denli kendi görü tarzı, mistik görü tarzına yaklaşır."* Bu anlatıcının doğasında "bir nitelik" biçimlenmektedir. Elbette pek kimse *"cansız doğanın derinliklerine inme cesareti"* gösterir. Yeni anlatı edebiyatında *"her şeyden*

önce yazılı ürünler olan adsız anlatıcının sesinin", "Aleksandrit" adlı öyküsünde görüldüğü üzere, Lesskov'un öykülerinin sesi gibi, işitilebilir olduğu pek fazla bir şey yoktur. Bu öykünün konusu "pirop" adlı bir taştır. Taş katmanı, "*yaratığın ilk katmanıdır*"; böyle olmasına karşın, anlatıcı için "*en üst katmana eklenmiştir.*" Anlatıcı, diyesi, Lesskov "*bu yarı saf taş*" olan piropta "*taşlaşmış, cansız doğanın kendisinin yaşadığı tarihsel dünyaya ilişkin ön-deyisini*" görür. Söz konusu bu tarihsel dünya II. Aleksander'in dünyasıdır. Anlatıcı, "*atölyesinde sanatını düşünülebilen her yönden yetkinleştirmiş*" bir taş kesme ve yontma ustasıdır. Bu taş yontma ustası, Tulalı gümüş ustalarının yanına koyulabilir ve Lesskov'un düşüncesi doğrultusunda şöyle denilebilir: "*yetkin zanaatçı, varlık imparatorluğunun en iç mekânına girme*" olanağını sahiptir. Böyle zanaatçı, "*dindarın ete kemiğe bürünmesidir.*"

Benjamin, Lesskov'un bu "önemli öyküsünün anlamına" yaklaşmak için, Paul Valery'in "Bir Sanatçının Bakışı"nda başka bir bağlamda söylediği şu sözlere yer verir: "*Sanatsal gözlem bazen mistik bir derinliğe ulaşabilir. Bu gözlemin yöneldiği nesneler adlarını yitirirler: Gölge ve ışık, tümüyle tikel dizgeler oluştur; hiçbir bilimin yükümlü olmadığı, hiçbir edimden kaynaklanmayan, tersine var-oluşu ve değeri yalnızca kendi iç dünyasında bunları kavramak ve yaratmak için doğmuş olan bir kimsenin ruhu, gözü ve eli arasında ortaya çıkan ahenklerden alırlar.*"

Benjamin'in açımlaması uyarınca, bu sözlerle ruh, göz ve el "*bir ve benzer bütünlük*" içine sokulmuştur. Bu sözcüklerin "*iç etkileşimi, bir edimi*" belirler. Biz bu edimi "*pek bilmeyiz.*" Elin üretimdeki rolü azalmıştır ve "*anlatmada kapladığı yer kurumuştur.*" Bilindiği gibi, anlatma "*duyusal yönünden asla salt sesin eseri değildir.*" Hakiki anlatmaya "*çalışmada deneyimlediği sese dönüşeni yüzlerce kez renklendiren tavırlarla*" el de katılır.

Valery'nin sözlerinde somutlaşan ruh, göz ve elin eşgüdümü, "*anlatma sanatının kendi evinde olduğu*" sürekli karşılaşılan zanaatı imler. Biraz daha ileri gidip, "*anlatıcın malzemesiyle ilişkisinin, zanaata özgü bir ilişki olup olmadığı*" veya "*anlatıcının görevinin deneyimlerin ham maddesini sağlam, yararlı ve tikel*

bir tarzla işlemek olup olmadığı" bile sorulabilir. Burada da bir "işleme" söz konusudur. Bu bağlamda "atasözü" *"bir anlatının ideogramı olarak anlaşıldığı"* takdirde, bir kavram oluşturabilir. Benjamin'in söyleyişiyle, atasözleri, *"eski öykülerin meydanında duran ve içinde bir ahlakın (veya ahlaki dersin) tavrı için savaşım verdiği örenlerdir."*

Benjamin'e göre bu açıdan bakıldığında, anlatıcı *"öğretmeler ve bilgelerin arasına karışır."* Anlatıcının, atasözünde denildiği gibi "bazı durumlar" için değil, bilgelerin dediği "birçok durum" için vereceği bir aklı/öğüdü vardır; çünkü *"tüm yaşamının birikiminden yararlanma"* olanağı anlatıya verilmiştir. Bu *"salt öz deneyimlerden değil, en az onun kadar başka/yabancı deneyimlerden"* de yararlanan bir yaşamdır.

Ayrıca, anlatıcı, anlatılanlardan aklında kalanları da *"kendi deneyim varlığına"* katar. Anlatıcının yeteneği/becerisi, *"yaşamını, saygınlığını/onurunu, tüm yaşamını"* anlatabilmektir. Anlatıcı, *"yaşamının fitilini anlatısının yumuşak ateşinde tümüyle tüketebilecek"* adamdır. Lesskov'daki, aynı şekilde Hauff'daki, Poe ve Stevenson'daki *"unutulmaz hava (veya ortam)"* buna dayanır. Benjamin'in birçok şeyi özlü olarak dile getiren belirlemesiyle, anlatıcı, *"adil/adaletli olanın kendisine rastladığı figürdür."*

Walter Benjamin: “Epik Tiyatro Nedir?”

Sanat Neyi Savunmalıdır?

Walter Benjamin’in “Epik Tiyatro Nedir?”* adlı bu önemli denemesi, “Brecht Üzerine Bir İnceleme” alt-başlığını taşır. Bu düşünürün belirlemesiyle, bugün tiyatroda söz konusu olan asıl şey, *“drama ile değil, daha çok sahne ile ilişkilendirilerek”* açıklanabilir. Operanın *“yıkıntı altında kalması”* söz konusudur. Oyuncuları, izleyicilerden *“ölüleri, yaşayanlardan ayırır gibi”* ayıran uçurum, susması *“oyunda yüceliği, ünlemesi operada coşkuyu yükselten”* uçurum, *“sahnedeki bütün unsurlar arasında kutsal kökenini silinemez bir şekilde taşıyan”* bu uçurum “işlevsizleşmiştir.” Bununla birlikte, sahne “hala yüksekte” durmaktadır; ancak *“ölçülemez derinlikten yükselmemektedir; artık podyum olmuştur.”* Artık geçerli olan, bu podyum üzerinde *“kendine çekidüzen vermektir.”*

Durum böyle olmasına karşın, onu sorgulamak yerine örtme eğilimi sürmektedir. Hâlâ *“eski, alışılan ve zamanı geçmiş sah-*

---

* Walter Benjamin: “Was ist das epische Theater? (I) -Eine Studie zu Brecht” ve “Was ist das epische Theater?” (II); aynı yazar: “Aufsaetze. Essays. Vortraege”; gesammelte Schriften, Band II-2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 519-539

ne düzeneğini gerektiren tragedyalar ve operalar yazılmaktadır." Brecht, şu sözleriyle "*tiyatronun bugün de edebiyat üzerine kurulu*" olduğu anlayışını yıkmıştır: "*Müzisyenler, yazarlar ve eleştirmenlerde egemen olan durumlarına ilişkin bu belirsizlik, pek göz önünde tutulmayan önemli sonuçlara yol açmıştır; çünkü bunlar aslında kendilerine sahip olan bir düzeneğe sahip olduklarını sanıyorlar. Artık üzerinde hiçbir denetimleri kalmayan ve hâlâ sandıkları gibi, üretim için bir araç olmaktan çok, üretime karşı bir araca dönüşen bir düzeneği savunuyorlar.*" Bu, ne "pazara yönelik" tiyatro, ne de Brecht'in kendi tiyatrosu için geçerlidir.

Yukarıdaki tümcede geçen tiyatronun edebiyat üzerine kurulu olduğu anlatımı, edebiyatın önemli bir türünü oluşturan tiyatro yapıtlarını, bir başka deyişle, dramaları dile getirmektedir.

Benjamin'in belirlemesiyle, her iki durumda da "*yararlı olan metindir.*" Metin, pazara yönelik tiyatroda, işleyişin ve "*düzenin ayakta tutulmasına*", Brecht tiyatrosunda ise, tiyatronun düzeninin "köklü değişimine" hizmet etmektedir. Peki, değişim nasıl olanaklı olabilir? Podyum için bir "drama" veya Brecht'in deyişiyle, "yayın kuruluşları" için drama var mıdır? Eğer varsa, "*hangi karakteri taşımaktadır?*" Podyumun beklentisini yerine getirebilecek "*biricik olanağı, politik sav yazıları biçimdeki 'zamanın tiyatrosu' bulmuşa benzemektedir.*" Bu "politik tiyatro"nun işleyişi, "*proleter yığınların tiyatro düzeneğinin burjuvazi için yarattığı konumlara girmesini toplumsal bakımdan*" desteklemiştir.

Bununla birlikte, "*sahne ve izleyici topluluğu, metin ve sahneleme, yönetmen ve oyuncu arasındaki işlev bağıntısı*" değişmeksizin kalmıştır. Epik tiyatro, bunları "temelden değiştirmeyi" kendisine çıkış noktası yapmaktadır. Bu sahne, diyesi, epik tiyatro, izleyici topluluğuna "*dünya anlamına gelen tahtaları değil, uygun konumlanmış bir sergi alanı*" serimlemektedir. Epik tiyatro sahnesi, izleyicileri "*hipnotize edilmiş denekler olarak değil, istemlerini karşılamak zorunda olduğu ilgililerin bir toplantısı*" olarak görmektedir. Epik tiyatro metni açısından sahneleme "*artık virtüöz bir yorumlama değil, sıkı bir denetimdir.*" Sahnelemesi bakımından "*metin artık temel değil, tersine yeni anlatımlar olarak*

getirisinin kendisini kaydettiği düz ağdır." Epik tiyatroda oyuncu, izleyici topluluğuna *"efektler konusunda talimat"* vermez, tersine *"savlar verir ve savlara karşı tavır almaya"* özendirir. Yönetmeni için oyuncu, *"rolünü kendisinin bir parçası durumuna getiren taklitçi değil, bu rolü envanterleştiren/dökümleştiren fonksiyonerdir."*

Epik Tiyatro Olayları Geliştirmez, Durumları Bulgular

Benjamin'in saptamasıyla, *"değişen işlevlerin değişen öğelere dayandığı"* açıktır. Brecht'in Berlin'de sahnelenen ve *"epik tiyatronun örnek parçası"* olan "Adam Adamdır" adlı oyunu söz konusu işlev ve öğe değişimini "sınamak" için iyi bir fırsattır. İzleyici topluluğu bu güldürüyü benimsemiştir. Epik tiyatronun en belirgin özelliği "yaşama yakınlığı"dır. Bu yapıt, *"kendisini tümüyle yeni sahnenin inşasına vakfetmek için, edebiyata karşı kendisini özgür bırakmıştır."*

Epik tiyatro, Benjamin'in anlatımı uyarınca, *"el-kol devinimlerini"*, diyesi, mimikleri öne çıkarır; ancak geleneksel anlamda *"ne denli yazınsal/şiirsel olacağı"* başlı başına bir sorundur. El-kol veya beden devinimleri, epik tiyatronun "malzemesidir" ve bu malzemeyi, *"amaca uygun olarak değerlendirmek görevidir."* Beden devinimlerinin, *"insanların oldukça aldatıcı olan açıklamaları ve savlamaları"* ve onların *"eylemlerinin çok-katmanlılığı ve anlaşılamazlığı"* karşısında "iki avantajı" vardır: Birincisi, beden devinimleri *"sadece belli ölçülerde sahteleştirilebilir."* İkincisi, bunların *"insanların eylemlerinin, kesinlenebilir bir başlangıcı ve kesinlenebilir bir sonu"* vardır. *"Canlı bir akış içinde bulunan"* her tavrın öğesinin *"bu sıkı çerçevesel kapalılığı, onun diyalektik temel görüngülerinden biridir."*

Benjamin'e göre, buradan şu önemli sonuç çıkar: *"Eylemli bir kimse ne sıklıkla kesintiye uğratılır/bölünürse, o öçlüde fazla el-kol devinimi elde edilir."* Bu yüzden, *"eylemi/konuyu kesme/bölme"*, epik tiyatroda ön-plandadır. Brecht'in *"kaba, kalpleri parçalayan nakaratlı şarkılarının biçimsel başarımı"*, konuyu

veya olay akışını kesmede veya kopukluk yaratmada yatmaktadır. Epik tiyatroda metnin "*temel işlevi, olayı kesmektir/bölmektir.*" Kesmenin/bölmenin "*geciktirici öz-yapısı ve çerçevelemenin epizodik öz-yapısı, gestik tiyatroyu, epik tiyatroya dönüştüren*" etmenlerdir.

Benjamin'in belirlemesiyle, epik tiyatro "*olayları geliştirmekten çok, durumları serimler.*" Epik tiyatroda söz konusu olan durumlar, "*daha önceki kuramcıların 'milyo" (çevre) dedikleri şeydir.*" Bu açıdan epik tiyatronun, "natüralist drama" geleneğinden veya birikiminden yararlandığı söylenebilir. Öte yandan bu "naif" bir şekilde savunulamaz; çünkü "*natüralist sahne, tümüyle illüzyonist bir sahnedir.*" Natüralist sahnenin "*tiyatro olma bilinci, onu verimli duruma getiremez.*" Natüralist sahne, "*her dinamik sahne gibi, kendisini gerçekliği kopyalamak amacına vakfedebilmek için*" bu bilinci aşmalıdır.

Buna karşın, epik tiyatro, "*kesintisiz olarak canlı ve üretken*" bir tiyatro bilincine sahiptir. Bu bilinç, "*gerçeğin öğelerini, bir deney düzenlemesi anlamında ele almaya yeteneklendirir.*" Durumlar, bu deneyin "*sonunda değil, başında*" bulunur; dolayısıyla, izleyiciye "yakınlaştırılmaz", izleyici tarafından "uzaklaştırılır." İzleyici, durumları "*natüralizmin tiyatrosunda olduğu gibi, kibir ile değil, şaşkınlıkla karışık hayret*" ile tanır. Bu şaşkınlıkla karışık hayret ile epik tiyatro "*sıkı ve sadık bir tarz ile Sokrat'çı edimi saygınlığına*" ulaştırır. Böylece, şaşkınlık geçirende "ilgi uyanır"; sadece onda "kendi kökenine ilişkin ilgi vardır.

Brecht tiyatrosunun belki de en öz-yapısal yönü, Benjamin'in belirlemesiyle, "*bu kökensel ilgiyi dolaysız olarak bir uzman ilişkisi durumuna getirme*" denemesidir. Epik tiyatro, "*temelsiz olarak düşünmeyen*" ilgililere yönelir. Bu, ilgililerin "*kitleler ile paylaştıkları*" bir tavırdır. Kitlelerin, "yetiştirim/eğitim" yoluyla değil, "uzmanlara" veya ustalara özgü bir tavırla tiyatro ile ilgilenmelerini sağlama çabasında Brecht'in "*diyalektik materyalizmi hiç kuşkuya yer bırakmayacak şekilde gerçekleşir.*" Kısa sürede "*uzmanlarla dolu spor salonları gibi, uzmanlarla dolu böyle bir tiyatro*" ortaya çıkarılabilir.

Afiş, Tiyatronun Yazınsallaştırılmasıdır

Benjamin'in yineleyici deyişiyle, epik tiyatro, "*durumları yansıtmaz*"; daha çok onları "*bulgular/keşfeder.*" Durumları bulgulama, "*olay akışlarını kesintiye uğratmak*" yöntemiyle gerçekleşir. Bunun için en "*ilkel örnek*" veya ilk akla gelen örnek, şöyle bir aile sahnesidir: "*Birden içeri bir yabancı girer. Kadın baş yastığını fırlatmak için, top gibi yapmaktadır. Baba, polis çağırmak için pencereyi açmaktadır ve bu anda yabancı içerde görünür.*"

1900'lerde söylenildiği gibi, "tablo" budur. Şimdi "yabancı", şöyle bir durumla karşılaşır: Kırışmış yatak yorgan, açık pencere, tahrip edilmiş mobilya. Burada burjuva yaşamın "alışılmış sahneleri"nin bile istisna oluşturmadığı bir bakış vardır. Toplumsal düzenin "yıkımının derecesi" ne denli yüksek ise, "*yabancının mesafesi o denli belirleyici olmak zorundadır.*" Brecht'in denemelerinden "böyle bir yabancı", diyesi, Alman-Suebyalı "Utis", "*tek gözlü Polyphem'i mağarada arayıp bulan*" Yunan "Hiç Kimse" Odysseus'un karşıt parçası vardır. Yabancı da "*tek gözlü deli-dolunun mağarası olan 'sınıf devleti'ne böyle girer.*" Kapıdan içeri giren yabancıyı, Brecht'in tanınmış kurgusal figürü Bay Keuner olarak adlandıran Benjamin'in aktarımı uyarınca, kapının eşiğinde duran bu "düşünen" adam, Brecht'e göre, "*yatmış durumda sahneye taşınmalıdır*"; bir başka deyişle, "*yeni tiyatronun uğraşı, onu sahneye çıkmaya devindirmek*" veya isteklendirmektir.

Bu denemenin "*tarihsel kökeninin ne denli gerilere gittiği*" şaşırtıcıdır: "*Yunanlardan bu yana Avrupa sahnelerinde trajik olmayan kahramanı arayış hiç bitmemiştir.*" Antik dönemin "*bütün yeniden doğuşlarına inat büyük dramatikçiler, trajik olanın özgün Yunan figürüne karşı en büyük mesafeyi*" koymuşlardır. Bunun örnekleri Orta Çağ'da Hroswitha'nın "Gizem Draması"ndan Yeni Çağda Goethe'nin "Faust II"sine değin uzanır. Bu uzun geleneğin birikimi, Brecht'in "dramlarında" yeniden güncellik kazanmıştır.

Benjamin'in açımlaması uyarınca, bu Alman geleneğinin bir "*parçası da trajik olmayan kahramandır.*" Bu trajik olmayan kahramanın "*çelişkili sahne varlığı, bizim asıl varlığımızca çözülmeli-*

dir." Bu durumu ilk görenler, "elbette eleştirmenler" değil, Georg Lukacs ve Franz Rosenzweig gibi "düşünürler" olmuştur. Platon, diye yazmıştır Lukacs, *"en yüksek insanın, bilgenin dramatik olmayan yönünü"* ilk görenlerdendir. Platon bu insan tipini, "Diyalog"unda sahnenin eşiğine değin getirmiştir. Eğer epik tiyatronun, *"Diyalog'dan daha dramatik olması isteniyorsa"*, o zaman epik tiyatronun *"daha fazla felsefi"* olması sağlanmalıdır.

Benjamin'in saptamasıyla, epik tiyatronun biçimleri, *"yeni teknik biçimlere, sinemaya ve radyoya"* denk düşmektedir. Epik tiyatro, *"tekniğin en yüksek noktasındadır."* Filmde giderek şu ilke yerleşmiştir: İzleyici için her zaman *"olayın içine girmek olanaklı olmalıdır; karışık önkoşullardan sakınılmalıdır. Her bölüm, kendi öz değerinin yanı sıra, bütün için epizodik bir değer daha taşımalıdır."* Bu, *"istediği zaman hoparlörü açıp kapatma"* olanağına sahip olan izleyiciler için "kesin gerekirlik" durumuna gelmiştir. Epik tiyatro sahneyi "aynı kazanıma" taşımaktadır.

Epik tiyatroda *"ilkesel olarak geç gelen tren yoktur."* Bu tren, epik tiyatronun, "akşam eğlencesi işletmesi" olan tiyatroya yaptığı "kopma"dan daha büyük bir "gediktir"; bu gedik, tiyatronun "toplumsal bir etkinlik" niteliği kazanmasına katkıdır. Kabarede *"burjuvazi bohem ile karışır"*; varyetede *"küçük burjuvazi ile büyük burjuvazi arasındaki uçurum kapanır"*; Brecht'in tasarımladığı *"duman tiyatrosunda ise, proletarya daimi konuktur."* Proletarya için epik tiyatronun *"istemleri bir oyuncuya vermede, diyesi, Üç Kuruşluk Opera'da dilenci üzerinden tahta bacağın seçiminde şaşırtıcı bir yön yoktur."* Brecht'in sözleriyle, *"sadece bu numaradan dolayı insanlar, başladığı zaman tiyatroya gelmeye çalışacaktır."*

Benjamin'in öne-sürümü uyarınca, afiş, *"yazınsallaştırılmış tiyatronun"* temel öğesidir. Bu bağlamda *"yazınsallaştırma, 'biçimlendirilen öğenin', 'formüle edilen öğe' yoluyla gerçekleşmesidir. Bu tiyatroya, diğer tinsel etkinlik kuruluşları ile bağlantı kurma"* olanağı verir. Bu kurumlar veya dolayımlar arasında "kitap" da vardır. Tiyatro yapıtlarında da "dipnot" vardır. Neher'in resimleri "neyi afişler?" Brecht bu konuda şunları yazmıştır: Neher'in resimleri, *"sahnede olaylara Mahagony'deki gerçek doymak bilme-*

zin, çizimi yapılan doymak bilmezden önce gelmesini sağlayacak şekilde tavır takınırlar."

Bu konuda "oynayan" figür ile "gerçek" figür arasında bir ayrım görmeyen Benjamin'e göre, "*böyle sahnelenen yerlerin güçlü ve asıl etkisinin anahtarı*" ortaya çıkar. Oyuncular arasında "*arka-alanda kalan büyük güçlerin bazı vekilleri*" görünmektedir. Bundan ötürü, Platon'un "idelerinin " yaptığı gibi, bunlar da "*şeylere model durmakla*" etkilerini göstermektedir. Böylece, Neher'in tasarımları, ne denli olaya yaklaşırlarsa, o denli "*materyalist ideler*", "*hakiki durumların ideleri*" olurlar. Bu idelerin/tasarımların kesitlerinin "titremesi", "*görünür duruma gelmek için, ne denli içsel bir yakınlıktan kendilerini kopardıklarını*" açığa vurur.

Epik Tiyatroda Mutlaklık Yoktur

Benjamin'in belirlemesiyle, tiyatronun "*formülasyonlarda (veya anlatımlarda), afişlerde ve başlıklarda yazınsallaşması*", sahneyi "*kendi malzemesinin sansasyonlarından kurtaracaktır/kurtarmalıdır.*" Brecht, olayı biraz daha ileri götürmek amacıyla, "*epik oyuncunun serimlediği olayların*" önceden bilinen olaylar olup olmaması gerektiği sorununu da tartışmaya açar. Eğer olaylar önceden bilinen olay olursa, diye düşünür Brecht, "*tarihsel süreçler/oluşlar çok uygun düşer*"; ancak burada da olayların akışı içinde "*bazı incelikler kaçınılmazdır*": Bu durumda vurgular, "*eklentinin kaçış noktasında bulunan büyük kararlar üzerinde değil, ölçülemez/tartılamaz öğeler üzerinde, tekil öğeler üzerinde*" olmalıdır. Epik tiyatro yapanın ilkesi şudur: "*Böyle de olabilir; başka türlü de olabilir.*" O, "*bir bale ustası öğrencisine nasıl davranırsa, fablına öyle davranır.*" Epik tiyatro yazarı, "*tarihsel, psikolojik şablonlardan*", Strindberg'in tarihsel dramlarında yaptığı gibi, "uzak durmayı" bilmelidir; çünkü Strindberg "*bilinçli bir güçle epik, diyesi, trajik olmayan bir tiyatro üzerinde denemeler*" yapmıştır.

Benjamin'in anlatımıyla, Brecht, durumların veya koşulların "*diyalektik olarak eleştirilmesine, farklı unsurlarının mantıki olarak birbirine karşı kullanılmasına*" aracılık etmiştir. Onun oyun-

ları, örneğin, "Erkek Erkektir", *"toplum düzeninin çelişkilerinin"* sergilendiği meydandır. Belki de Brecht anlamında *"bilge kişiyi, böyle bir diyalektiğin gösteri meydanı"* olarak tanımlamak gerekir. "Erkek Erkektir"in kahramanı Galy Gay, bir "bilge"dir. *"İçki içmeyen, pek az sigara içen, hemen hiç tutkusu olmayan"* ve kadınlara karşı ilgisiz davranan bu kahraman, *"hiç hayır demeyen"* bir erkek olarak tanıtılır.

Kahramanın bu tavrı da "bilgecedir"; çünkü *"yaşamın çelişkilerini, en son aşılması gereken yerde, insanda bırakır."* Sadece "hemfikir olan", dünyayı değiştirme şansına sahiptir. Bu yüzden, "yalnız kahraman", proleter Galy Gay, *"bilgeliğinin ortadan kaldırılmasına ve İngiliz sömürge ordusunun kudurganları arasına katılmaya"* evet der. Katılımından sonra aşamalı olarak *"savaştaki bir erkeğin sahip olması gereken düşünceleri, tavırları ve alışkanlıkları"* edinir. Bu figür, yapıtta *"tümüyle yeniden monte edilir"*; öyle ki daha sonra onu bulan karısı, *"korkulan bir savaşçı ve Tibet dağ şölenlerinin fatihi El Cowr olmasını"* kabullenememiştir. Galy Gay, *"istifçi ve paralı askerdir."* İstifçiliği (veya paketçiliği) sırasında nasıl davranmışsa, "paralı askerliği" sırasında da öyle davranmaktadır. "Erkek Erkektir"; bir başka deyişle, bu söylem veya ilke, *"kendi özüne/varlığına sadakat değil"*, tersine *"kendi içinde yeni bir özü var etmeye"* hazır olmadır. Şu dizeler bunu anlatır:

"Kendi adını öyle kesin söyleme, ne işe yarar
(Adını her söylediğinde) hep başka birini adlandırıyorsun.
Niçin düşüncelerini öyle sesli söylüyorsun; unut gitsin onları.
Hangisi Aynıydı ki!
Ayrıca, bir şeyi sürdüğü süreden daha fazla anımsama!"

Epik Tiyatroda Eleştirinin İşlevi Nedir?

Benjamin'in sorunlaştırmasına göre, epik tiyatro;

a) Kurum olarak *"tiyatronun eğlendirici öz-yapısını"* sorgular;

b) Tiyatronun *"elinden kapitalist düzendeki işlevini almak"* suretiyle, onun "toplumsal geçerliliğini" kökünden sarsar.

c) "Eleştirinin ayrıcalıklarını" tehdit eder.

Eleştirinin ayrıcalıkları, eleştirmeni, "*yönetmen ve sergileyime ilişkin bazı gözlemler*" yapmaya yeteneklendiren "uzmanlık bilgisi"nden kökenlenir. Bu gözlemlerde "*oyuna sokulan ölçütler*" seyrek olarak eleştirmenin denetimindedir. Eleştirmen, "*kimsenin ayrıntılarını tam olarak bilmek istemediği*" tiyatro estetiğine güvenerek, bu ölçütleri bir yana da bırakabilir. Tiyatro estetiği "geri planda" kaldığında, "*izleyici topluluğu, tiyatro estetiğinin forumu*" olarak kalır ve "*ölçütü, tekil kişiler üzerine sinir etkisi*" değil, tersine "*bir dinleyici kitlesinin örgütü*" olur. Bu durumda eleştiri "*şimdiki biçimi içinde bu kitlenin önünde değil, çok arkasında kalır.*"

Benjamin'in çözümlemesiyle, kitle, "*tartışmalarda, sorumlu karar almalarda ve gerekçeli konumlanma denemelerinde ayrıştığı anda*", "*yanlış ve örtülen bir tümlük olan 'izleyici topluluğu', bağrından gerçek koşullara denk düşen yeni kümelenmeler çıkmasına ortam hazırlamak için, dağılmaya başladığı*" anda, eleştiri, "*ajan karakterini açığa çıkaran*" ve aynı zamanda "devre dışı bırakan" iki "kötü yazgı" ile karşılaşır. Eleştiri, "*bu belirsiz biçimi içinde sadece tiyatro için" var olan, ancak sinema için olmayan bu izleyici topluluğuna*" seslenmek suretiyle, ister istemez "eski tiyatrokrati"nin deyişiyle, "*reflekslere ve sansasyonlara dayanan kitle egemenliğinin avukatı*" durumuna gelir.

Benjamin'in anlatımına göre, kitle egemenliği, "*sorumluluk taşıyan toplulukların tavrının asıl karşıtı*" olarak ortaya çıkar. İzleyici kitlesinin bu "davranışı" ile birlikte "*toplumda gerçekleştirilebilir olan düşünme dışındaki her düşünmeyi dışlayan*" ve böylece "*her türlü yenilik*" ile karşıtlaşan "yenilikler" geçerlilik kazanır. Burada "*saldırılan şey, temeldir; görüdür/görüştür*"; sanatın sadece "*okşayıp geçmesi gerektiği*" ve "*yaşam deneyiminin bütün genişliğini kapsamanın sadece kiçe uygun düştüğü ve bu denli etkilenmenin aşağı toplumsal sınıflara ait olduğu*" söylenilmektedir. "Temel"e, diyesi, halka saldırı, "*aynı zamanda kendi ayrıcalıklarının savunumudur.*" Eleştiri bu durumu "duyumsamıştır" ve epik tiyatro uğruna yürütülen tartışmada veya kavgada "taraf olarak" dinlenmelidir.

Epik Tiyatroda Oyuncuların Nitelikleri ve İşlevleri Nelerdir?

"Sahnenin öz-denetimi", Benjamin'in anlatımıyla, *"izleyici topluluğuna ilişkin kavrayışı"*, vahşi hayvan eğiticisinin eğittiği hayvanlara ilişkin kavrayışından farklı olan "oyuncular", *"etkileri, amaç değil araç olan"* oyuncular gerektirir. Rus yönetmen Meyerhold'a Berlin ziyareti sırasında *Rus "oyuncularının, Batı Avrupalı oyunculardan hangi konularda farklı olduğu"* sorulduğunda, bu ünlü yönetmen şu yanıtı vermiştir: "İki şey", Rus oyuncuları Batı Avrupalı oyunculardan ayırmaktadır: Birincisi, Rus oyuncular *"düşünebilirler"*; ikincisi, *"idealist düşünmezler, materyalist düşünürler."*

"Gösteri sahnesi, ahlaki bir kurumdur" saptaması, Benjamin'e göre, *"bilgilere sadece aracılık etmeyen, onları üreten"* bir tiyatro için geçerli olabilir. Epik tiyatroda *"oyuncunun eğitimi, onu bilgiye yönlendiren"* şekilde yapılır. Oyuncunun bilgisi, *"bütün oyununu salt içerik bakımından değil, zaman kipi, aralıklar ve vurgulamalar"* ile belirler. Bu bir "biçem" anlamında anlaşılmamalıdır. Bu konuda, örneğin, "Erkek Erkektir"in program broşüründe şöyle denilmektedir: *"Epik tiyatroda oyuncunun birçok işlevi vardır; hangi işlevi karşıladığına göre, oynadığı oyundaki biçemi değişir."* Bununla birlikte, *"bu olanakların çoğu(nluğu), bütün biçem öğelerinin uymak zorunda oldukları bir diyalektik"* tarafından belirlenir.

Oyuncu, Benjamin'in aktarımı uyarınca, *"bir şeyi göstermelidir, bir şeyi göstermekle kendisini göstermelidir. Örtüşmesine karşın, bu iki şeyin karşıtlığının (veya farklılığının) yok olmaması için örtüşmemelidir."* Oyuncunun en önemli görevi, *"beden devinimlerini aktarılabilir kılmaktır."* Oyuncu, *"bir dizgicinin sözcükleri engellediği gibi, kendi beden devinimlerini"* saklayabilmelidir. Epik oyun/parça, *"akılcı bakılmak zorunda olan bir binadır"*; bu bina içinde *"şeyler bilinebilmelidir."* Dolayısıyla, oyuncunun serimlemesi/oynaması, *"bu bakılan şeye yardımcı olmak zorundadır."* Epik oyun *"yönetiminin en üst görevi"*, *"sahnelenen konunun sahnelemede verili olan diğer olaylarla ilişkisini ifade etmektir."*

Benjamin'in belirlemesiyle, "*diyalektiğe ilişkin bütün Marksist yetişim/eğitim programı, öğreten ve öğrenen davranış arasında gerçekleştiği için*", epik tiyatroda "*gösterilen sahne oluşu/olayı ve benzer bir şeyi gösteren sahne davranışı*" arasındaki sürekli "irdeleşme" öne çıkar. Bu tiyatronun "en üst buyruğu" veya gerekirliği, "gösterenin", diyesi, oyuncunun gösterilmesidir. Romantiğin her türlü düşünümsel sanatlarıyla birlikte "romantik sahne", "*ilk diyalektik ilişki olan kuram ile edim arasındaki ilişkinin*" hakkını verememiştir. Bu konuda sadece "zaman tiyatrosu" kavramında görüldüğü gibi, "beyhude uğraşmıştır."

Eski sahnede, diye yazar Benjamin, "komedyen" diye nitelenen ve "rahip" ile yakınlık ilişkisi içine sokulan oyuncu, epik tiyatroda "*kendisini filozofun yanında bulur.*" Her türlü bedensel devinim, "*diyalektiğin sosyal anlamını ve uygulanabilirliğini*" gösterir; "insani durumların" denemesini veya sınamasını yapar. Rollerin ezberlenmesi sırasında "oyun yöneticisi" açısından ortaya çıkan "zorluklar", "*toplumun bedenine yönelik somut bakış olmaksızın çözülemez.*" Epik tiyatronun ereklediği diyalektik, "*zamanda sıralanan sahnesel bir diziye*" muhtaç değildir; bu diyalektik, daha çok "*temelinde zamansal bir dizi/sıralama yatan beden devinimlerinin öğelerinde*" kendisini açığa vurur.

Değişme ve Değiştirme, Haz Verir

İçkin diyalektik davranış, "*insan davranışlarının izi, eylemler ve sözler anlamında 'durumda' yıldırım çabukluğunda*" açıklığa kavuşturulur. Epik tiyatronun "açığa çıkardığı" durum, "durmadaki diyalektiktir"; çünkü Hegel'in de belirlediği gibi, "*diyalektiğin anası zamanın akışı değil*", tersine "*zamanın akışının kendisini serimlediği dolayımdır.*" Dolayısıyla, epik tiyatroda diyalektiğin özü, "*açıklamaların veya davranış tarzlarının çelişkili akışı değil, bizzat jestlerdir (veya beden devinimlerdir).*" Galy Gay de biri "giysi değiştirme" amacıyla, diğeri "*duvarın dibinde kurşuna dizilme*" amacıyla aynı şeyi ister. Aynı şey, onun "*balıktan vazgeçmesine ve file katlanmasına*" yol açar. Bu tür "keşifler", epik tiyatro izleyicilerinin ilgisini karşılar.

Bu tiyatroyu, Benjamin'in aktarımı uyarınca, "ciddi ve alışılmış eğlence tiyatrosundan" ayıran şey, eğlence tiyatrosunu "lezzetli" bir şey diye aşağılamak, epik tiyatroyu her türlü "eğlencenin karşıtı" gibi göstermek, "*öğrenmeyi ve öğretmeyi isteksizlik olarak algılamak*" değildir. İnsan, "*bir karşıtı alt etmek için çoğunlukla kendi konumunu zayıflatır*" ve "*radikal olanın savaş etkisinin hatırı için, kendi davasının genişliğini ve geçerliliğini*" yok eder. Böylece, insan "*belki yenebilir*"; ancak "*yenilenin yerine geçemez.*" İnsanın belli bir tarzda bilmesi "*zafer duygusu yaratır.*" Öte yandan, insanın "*tümüyle değil, kesin olarak bilinmesi gerektiğiyse, kolayca tüketilebilir bir şey değil, birçok olanağı içinde barındıran bir şey, gizleyen bir şey*" olması da "*haz veren bir bilgidir.*" İnsanın "*çevresi tarafından değiştirilebilmesi ve çevresini değiştirmesi*" gibi şeyler "*haz duygusu üretir.*" Buna karşın, insanı "*mekanik bir şey, tümüyle kullanılabilir bir şey ve dirençsiz bir şey*" olarak görmek, hiç haz vermez. Epik tiyatroda kullanılması gereken trajedinin etkisinin Aristotelesçi anlatımı" olan hayranlıkla karışık şaşkınlık, "*tümüyle bir yetenektir ve öğrenilebilir.*"

Benjamin'in anlatımıyla, "*gerçek yaşam akışındaki tıkanma*", yaşamın "*akışının durma noktasına geldiği*" an, "*kabaran suyun çekilmesi*" olarak duyumsanır. Hayranlıkla karışık şaşkınlık, işte bu "geri çekilmedir." Bunun asıl konusu, "*durmadaki diyalektiktir.*" O, "bir kayadır" ve bakış, bu kayadan aşağı doğru "şeylerin akışına" yönelir. Öte yandan, "*şeylerin akışı, şaşkınlık kayasına çarparak kırıldığında, bir insan ile bir sözcük arasında hiçbir ayrım kalmaz.*" Bunun ikisi de epik tiyatroda "dalganın tarağıdır." Epik tiyatro, "*var-oluşu zamanın yatağından yukarı püskürtür ve onu tekrar yatağa yatırmak için, balkıyarak anında boşlukta durur.*"

Walter Benjamin:
“Epik Tiyatro Nedir?” (II)

Benjamin “Epik Tiyatro Nedir?”(II) adlı bu ikinci yazısında epik tiyatroyu oluşturan öğeleri irdelemeyi sürdürmüştür. Bazı yinelemeleri de göze alarak, bu ikinci yazıyı da kitaba almakta yarar gördüm.

I. Dinlenmiş İzleyici Topluluğu

Benjamin’in aktarımı uyarınca, 19. yüzyılda yaşayan bir epikçi *“kanepeye uzanıp, bir roman okumaktan daha güzel bir şey yoktur”* demiştir. Bu söz, bir yazınsal yapıtın, *“tadına varana”* ne denli *“büyük bir dinlenme”* olanağı verdiğini gösterir.

Bu edebiyat filozofuna göre, bir *“dramayı izleyen”* insana ilişkin tasavvur ise, tam tersidir. Burada *“bütün ateşiyle, gergin olarak bir olayı izleyen”* bir insan düşünülür. Kuramcı Brecht’in *“kendi şiirsel/yazınsal ediminden oluşturduğu”* epik tiyatro kavramı, *“gerginliğinden uzaklaşmış, rahat bir şekilde konuyu izleyen bir izleyici topluluğunu”* imler. İzleyici topluluğu, *“her zaman bir kolektif olarak”* ortaya çıkar. Bu, izleyici topluluğunu *“metnini yalnız okuyan”* okuyucudan ayırır. İzleyici topluluğu çoğu kez *“ani tavır almaya”* özendirilebilir; ancak bu tavır alış, Brecht’e göre,

"*düşünülmüş, rahatlamış*", kısacası "ilgilere" yönelik bir tavır alış olmalıdır. Bunun için "ikili bir konu" öngörülmüştür:

Birincisi, "oluşlar"; oluşlar, "*izleyici kitlesinin deneyimlerinden çıkarak, belirleyici yerlerde denetlenebilir olmalıdır.*"

İkincisi, "sahneleme"; "oyuncu donanımı" bakımından sahneye koyma, "*saydam şekilde biçimlendirilmelidir.*"

Bu biçimleme, "*tümüyle yalınlılığın karşıtıdır*" ve yönetmenin sanat kavrayışını ve keskin/ön görüsünü gerektirir." Epik tiyatro, "*herhangi temel olmaksızın düşünülmeyen*" ilgilere yönelir. Bu bakımdan Brecht, "*kitleyi gözden yitirmez*"; kitlenin "*düşünmeyi koşullu kullanması*", bu anlatım ile "örtüştürülmelidir." Epik tiyatro, izleyici topluluğunun, "*asla salt yetiştirim/eğitim yoluyla tiyatroya ilgi duymasını sağlamaz*"; tam tersine "uzmanca" veya "*uzmana özgü bir tavır*" ile onları tiyatroya ilgi duymaya özendirir. Bu çabada "*politik bir istenç*" gerçekleşir.

II. Fabl

Benjamin'in bir önceki yazıda dile getirdiği gibi, epik tiyatro, sahnenin "malzemesel sansasyonunu" elinde tutar. Bu nedenle, "*eski bir fabl, yeni bir fabldan çok daha fazla*" epik tiyatronun işine yarar. Brecht, epik tiyatronun serimlediği olayların "*bilinen olaylar olması gerekip gerekmediği*" sorusunu irdelemiştir. Eğer tiyatro "bilinen olayları" arayacaksa ve sahneleyecekse, "*tarihsel olaylar bunun için en uygun olanıdır.*" Tarihsel olayların "*oyun tarzı, afişler, yazılamalar, bunlardan sansasyon karakterini uzaklaştırmalıdır.*"

Brecht, bu anlayışla "Galile'nin Yaşamı" adlı oyununu konulaştırmıştır. Galile, Benjamin'in anlatımı uyarınca, "*salt fizik öğretmez*"; aynı zamanda fiziği "*yeni bir tarzda*" öğretir. Deney, "*onun elinde sadece bilimin fethine*" değil, "pedagojinin" de fethine dönüşür. Brecht'in bu oyununun temel vurgusu, Galile'yi "çürütme" değildir. Gerçek epik oluş, sondan bir önceki resimle ilgili şu yazıda görülebilir: "*1633-1642. Engizisyonun tutuklusu olan Galile ölümüne değin bilimsel çalışmalarını sürdürmüştür. Temel yapıtlarını, gizlice İtalya'nın dışına çıkarmayı başarmıştır.*"

Benjamin'in anlatımıyla, bu tiyatro, trajik tiyatrodan farklı olarak *"tümüyle özgün bir tarzda zaman akışı ile bağlaşıklık kurar."* "Gerilim" bitimde değil, *"tekil olgularda arandığı için en geniş zaman aralıklarını"* kapsayabilir.

III. Trajik Olmayan Kahraman

Benjamin'in belirlemesiyle, *"Fransızların klasik sahnesi, açık sahnede koltukları olan soylulara oyuncular arasında yer ayırmıştır."* Bu Almanlar için *"pek uygun değildir."* Aynı şekilde tiyatrodan bildiğimiz *"sağduyulu gözlemci olarak ilgisiz bir üçüncü kişiye, olaylar üzerine düşünen bir kişi olarak sahnede yer ayırmak"* da uygunsuz görünmektedir. Brecht "benzer şeyleri" birçok kez aklından geçirmiştir. Bu noktada biraz daha "ileri giderek", şu söylenebilir: Brecht çoğunlukla *"düşüneni, hatta bilgeyi kahraman yapmayı"* denemiştir. Buradan yola çıkarak Brecht tiyatrosu *"epik tiyatro olarak tanımlanabilir."* Bu denemeyi, *"en ileri düzeyde istifçi Galy Gay figüründe"* yapmıştır.

"Erkek Erkektir"in kahramanı Galy Gay, Alman toplumunun başat *çelişkilerinin"* somutlaştığı figürdür. Bilge kişiyi, çelişkilerin diyalektiğinin *"eksiksiz gösteri meydanı"* olarak adlandırmak, Brecht adına pek cesaretli bir şey sayılmaz. Her durumda, Galy Gay, bir "bilgedir." Platon, *"en yüksek insanın dramatik olmayan öğesini, bilgeyi"* ilk tanıyanlardan biridir. Bilge insanı, Platon *"dramatik olanı, 'Phedon'da tutku oyununun eşiğine"* değin taşımıştır. Orta Çağ'da *"bilgeyi emanet eden"* İsa da tümüyle "trajik olmayan" kahramandır. Batı'da "dünyasal dramada" trajik olmayan kahraman arayışı hiç bitmemiştir. Shakespeare ve Goethe bu konuda "anıtsal" yapıtlar vermiştir. Trajik olmayan kahraman arayışı, Avrupa'ya özellikle de Almanya'ya özgü bir yoldur. Brecht bu yolda bir dönüm noktasıdır.

IV. Kesme/Ara Verme

Brecht, epik tiyatroyu, Aristoteles'in kuramını geliştirdiği dramatik tiyatrodan ayırır. Brecht bu ayrıma *"denk düşen dramatur-*

giyi, Aristotelesçi olmayan" dramaturgi olarak adlandırmıştır. Bu analoji/örnekseme, *"sahnenin sorgulanan biçimleri arasında bir rekabet ilişkisi"* olmadığını açıklayabilir. Aristoteles'in "katarsis/arınma" dediği şeyi, Brecht'in drama anlayışında güçlü duygularla kahramanın devindirici yazgısını duyumsama yoluyla ortadan kalkmıştır. Epik tiyatronun ayırıcı özelliği, *"izleyicilerin kendilerini başkalarının yerine koyma yeterliliğine hitap edilmemesi"*, tersine bunun yerine "şaşma/şaşırma" yeterliliğinin öne çıkartılmasıdır. Bir başka anlatımla, epik tiyatro sanatının başlıca amacı, *"kendini kahramanların yerine koymak yerine, kahramanların devindiği koşullara veya ilişkilere şaşırmayı"* öğrenmektir.

Benjamin bir önceki yazıda vurguladığı şu ilkeyi burada da yineler: Brecht'e göre, epik tiyatro, *"eylemleri veya olayları geliştirmez; durumları serimler."* Buradaki anlamıyla serimleme, doğacı kuramcıların söylediği gibi, "yansıtma" değildir. Bu bağlamda asıl önemli olan, *"durumları ilkin bulgulamaktır"*; bu "ayrıksılaştırma" olarak da adlandırılabilir. Durumları bulgulama veya ayrıksılaştırma, *"olay akışının kesilmesi"* ile sağlanır. Bunun en bilinen örneği, daha önce anlatılan "aile sahnesi"dir.

V. Alıntılanabilir Tavır/Davranış

Benjamin'in anlatımı uyarınca, Brecht dramaturgi açısından öğretici/didaktik bir şiirinde şunları söyler: *"Beklenildi ve açığa çıkarıldı. Ve topluluk tümceleri teraziye koyana değin beklenildi."* Kısacası, "oyun kesildi." Burada şu belirlenebilir: Oyunu kesme veya oyuna ara-verme, *"her türlü biçim vermenin temel yöntemlerinden biridir."* Bu yöntem, *"sanatın sınırlarının ötesine uzanır."* Örneğin, kesme veya ara verme, "alıntının" da temelinde yatar. Bir metni alıntılamak, *"bir bağıntıyı koparmayı/kesmeyi"* de içerir. Bu nedenle, kesmeye veya ara vermeye dayanan epik tiyatro, *"özgün bir anlamda alıntılanabilirdir."* Bu tiyatro türünün "alıntılanabilirliği"nin tikel bir yanı olmamalıdır; ancak *"oyunun devamında yeri olan"* tavırlarda (jestlerde) durum başkadır.

Benjamin'e göre, *"jestlerin alıntılanabilir olması, epik tiyatronun özsel başarımlarından/verimlerinden biridir."* Oyuncu, tavır-

larını, davranışlarını veya jestlerini *"engelleyebilmelidir."* Bu etki sahnede bizzat oyuncunun *"kendi jestini kendisi alıntılaması"* suretiyle yaratılabilir. Brecht bunu "Önlem" adlı oyununda yapmıştır. Epik tiyatroda *"en ince türden bir sanat aracı olan şey, öğretici oyunda ilk amaçlardan"* birine dönüşür. Ayrıca, epik tiyatro, tanımı gereği, "jest" veya tavır tiyatrosudur; çünkü bir eylemi sürdüren ne denli kesilir/bölünürse, o denli "fazla" jest elde edilir.

VI. Öğretici Oyun

Benjamin'in değerlendirmesiyle, epik tiyatro, hem oynayan, hem de izleyen için düşünülmüştür. Öğretici oyun, *"cihazın/düzeneğin tikel bir yoksulluğu yoluyla izleyicilerin oyuncularla, oyuncuların da izleyiciler ile yer değiştirmesi ile yalınlaştırılması ve duyumsatılması ile tikel bir örnek"* durumuna gelir. Her izleyici, *"bir oyuncuya dönüşebilir."* Ayrıca, gerçekte *"öğretmeni oynamak, kahramanı oynamaktan daha kolaydır."* Örneğin, "Lindberghlerin Uçuşu" adlı yapıtın bir dergide yayımlanan ilk yazımında *"pilot/havacı, kahraman figürünü"* temsil etmiştir; burada bir "yüceltme" amaçlanmıştır. İkinci yazım oluşumunu, Benjamin'in anlamıyla, Brecht'in "öz-düzeltim"ine borçludur. Bu uçuşu izleyen günlerde görülen "coşkun(luk)", "sansasyon" ile sönüp gitti. Brecht, bu yapıtında *"yaşantı spektrumunu parçalamayı"* dener; ondan *"deneyimin renklerini"* kazanmayı amaçlar. Böylece, izleyici topluluğunun "uyarılmasından" değil, sadece Lindberghlerin "emeğinden' kazanılması gereken deneyimin, yeniden Lindberghlerin edinimine sunulması öngörülmüştür.

Brecht'in aktarımı uyarınca, "Bilgeliğin Yedi Sütunu"nun yazarı T. E. Lawrence, *"havacılar birliğine katıldığında"* Robert Graves'a *"bugünün insanı için bu adımın, Orta Çağ insanının manastıra adım atış"* kadar önemli olduğunu yazmıştır. Bu sözler, *"ruhani katılığın Yeni Çağ'a özgü bir tekniğe doğru yöneltildiğine"* işaret etmektedir. Burada "havacılık", daha sonra da "sınıf savaşımı" söz konusudur. Bu ikinci *"değerlendirme 'Ana'da çok daha kapsamlı"* olarak belirginleştirilmiştir. Tam da böyle bir

"sosyal dramayı, kendisini başkasının yerine koymayı birliğinde getiren etkilerden uzak tutmak" cesaretli bir girişimdir. Brecht, bu oyunun New York'ta sahnelenmesi nedeniyle şunları söylemiştir: *"Çok sayıda insan bize şunu sordu: İşçi sizi de anlayacak mıdır? İşçi, alışkın olduğu uyuşturucudan vazgeçecek midir? Düşünsel olarak yabancı öfkeye, başkasının yükselmesine katılma ve onu kırbaçlayan her türlü yanılsamadan iki saat için vazgeçecek midir ve belirsiz anımsama ve daha belirsiz umutla bitkin şekilde geride bırakacak mıdır?"*

VII. Oyuncu

Epik tiyatro, Benjamin'in deyişiyle, *"resimleri, film şeridiyle karşılaştırılabilir bir yakınlığa"* itmektedir. Bu tiyatro tarzının temel biçimi, *"oyunun tekil, birbirinden kopuk durumlarını buluşturan"* şoktur. *"Şarkılar, yazılamalar, jestlere özgü uzlaşımlar, bir durumu öbüründen"* ayırırlar. Böyle, çoğunlukla oyuncu topluluğunun *"yanılsamasını olumsuz etkileyen"* aralıklar oluşur; bunlar, izleyicilerin "kendisini başkasının yerine koyma isteğini" felç ederler. Bu aralıklar, onların –kişilerin serimlenen davranışına, bu davranışın serimlendiği tarza ilişkin– *"eleştirel tavır takınma"* için öngörülmüştür. Serimlemenin türü söz konusu olduğunda, oyuncu görevi, *"bilinç açıklığını (veya sakin kafayı) koruduğunu"* oyununda göstermektir. Oyuncunun *"kendini başkasının yerine koyması"* işlevsizdir. Epik tiyatro oyuncusu, "bu oyun tarzına" her zaman hazır değildir. *"Tiyatro oynama tasavvuru"*, epik tiyatroya daha kolay yaklaştırabilir.

Benjamin'in Brecht'ten alıntılamasıyla, *"oyuncu bir şeyi göstermelidir; kendini göstermelidir. Kendini göstermek suretiyle, doğal olarak konuyu gösterir. Bu iki şey üst üste gelmekle birlikte, bu iki görev arasındaki farkın yok olmaması için, üst üste gelmemelidir."* Bir başka anlatımla, oyuncu, *"sanatla oyunun dışına düşme olanağını saklı tutmalıdır. Bunu verili bir anda düşünene göstermek için, elinden aldırtmamalıdır. Haksız yere böyle bir anda romantik ironi düşünülür."* Dünya, *"en sonunda tiyatro da olabilir."*

Epik tiyatroda oyunun tarzı, "*zorlamasız olarak bu alanda artistik ilgiyle politik ilginin özdeş olduğunu*" duyumsatmalıdır. Bu bağlamda Brecht'in "Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti" düşünülebilir. Burada "*sürgündeki bir Alman oyuncu için bir SS-subayını veya halk mahkemesinin bir üyesini taklit etmenin*" kolay bir görev olduğu anlaşılabilir bir şeydir. "*Bir aile babası için Moliere'in 'Don Juan'ını oynamak*" tümüyle farklı bir şeydir. Sürgündeki bir Alman oyuncu açısından, "*kendisini yoldaşlarının katilinin yerine koyma*" olamayacağı için, "*kendisini başkasının yerine koyma pek uygun bir yöntem*" olarak görülemez. Serimlemenin/anlatımın bir başka "tarzı" için, diyesi, "mesafe" bırakan tarzı için başarı olabilir. İşte bu tarz, epik tiyatrodur.

VIII. Podyumda Tiyatro

Brecht'in belirlemesiyle, epik tiyatroda söz konusu olan şey, "*yeni bir drama kavramından*" yola çıkmak yerine, "*sahne kavramından*" yola çıkmak suretiyle "daha kolay" anlatılabilir. Epik tiyatro, "pek önemsenmeyen bir durumu" önemser. Söz konusu durum, "*orkestranın moloz altında kalması*" olarak nitelendirilebilir. Ölüleri canlılardan ayırırcasına "*oyuncuyu izleyici topluluğundan ayıran uçurum*", "*oyunda susması yüceliği, operada ünlemesi coşkuyu artıran*" bu uçurum, "*sahnenin bütün öğeleri arasında onun kutsal kökeninin izlerini silinemez şekilde taşıyan*" bu uçurum, "*önemini giderek daha fazla*" yitirmiştir. Sahne hâlâ "*yüksekte durmaktadır*"; ancak "*ölçülemez bir derinlikten yükselerek*" ortaya çıkmamaktadır. Sahne, "*podyum olmuştur.*" Öğretici oyun ve epik tiyatro, "*bu podyumda yerleşme*" denemesidir.

Theodor Adorno:
“Biçim Olarak Deneme”

Deneme, Karma Bir Türdür

“Biçim Olarak Deneme”*, Adorno’nun “Edebiyat Üzerine Notlar”da yer alan ilk irdelemesidir. Düşünür bu denemesinin başına Goethe’nin drama fragmanı olan “Pandora”da (1808) yer alan *“Kesinlikle ışığı değil, ışıklanmışı görmeli”* sözünü almıştır. Bilindiği üzere, Pandora Yunan mitolojisinde *“her türlü tanrı vergisini kendinde toplayan kadını”* simgeler.

Adorno’nun değerlendirmesi uyarınca, deneme, Almanya’da “karma bir ürün” olması, “biçim geleneğinin” yeterince yerleşik olmaması ve beklentisinin “aralıklar” ile karşılanması gibi anlatımlarla eleştirilmiştir. Düşünürün, “deneme karma bir üründür” anlatımı, bir yazınsal tür olarak denmenin; bilim ve sanattan, dolayısıyla da edebiyattan yararlandığını dile getirir. Deneme, Adorno’nun sözünü ettiği “biçim geleneğinin yeterince yerleşik olmaması”nı da geride bırakmıştır ve yerleşik bir tür olarak düz-yazı edebiyatta yerini almıştır.

---

* Theodor Adorno: “Essay als Form”; içinde: “Noten zur Literatur-Edebiyat Üzerine Notlar”; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, gesammelte Schriften-Toplu Yazılar, Band II, Darmstadt, 1998, s. 9-33.

Adorno'nun Lukacs'tan alıntılamasıyla, deneme biçimi/türü, "*özgünleşmesi veya bağımsızlaşması için, kardeşi olan edebiyatın bilim, ahlak ve sanat ile ayrımlaşmamıştır ve belirsiz birliğinden çıkarak, çok önce geride bıraktığı gelişmesinin yolunu hâlâ tümüyle geride bırakamamıştır.*" Lukacs'ın öne-sürümü uyarınca, deneme "*her zaman daha önceden biçimlendirilmiş şeyden veya en iyi durumda daha önce var-olandan söz eder.*" Dolayısıyla, bu yazınsal tür/biçim, "*özsel özelliği gereği, boş bir hiçlikten yeni şeyler ortaya çıkarmaz, tersine daha önce bir şekilde canlı olanı yeniden düzenler. Daha önce olan şeyleri yeniden düzenlediği ve biçimsiz olandan yeni bir şey biçimlemediği için de onlara bağlıdır; onlara ilişkin 'hakikati' (vurgu, Lukacs'ın) dile getirmek, onların özünü anlatan anlatım bulmak zorundadır.*"

Adorno'nun aktarımıyla Lukacs'ın yerinde vurguladığı gibi, deneme, yoktan var etmez; daha önce tasarımlanmış, yazılı hale getirilmiş tinsel ürünlerden yararlanarak, onları yeniden biçimleyerek ortaya yeni bir tinsel-sanatsal ürün koyar. Her tekil denemenin dilsel özelliğini veya biçemini belirleyen öğe veya etmen, onun içeriğidir; içeriğin, denemeciye kendine uygun biçimi ortaya çıkarma konusunda yaptığı dayatmadır.

Adorno'nun belirlemesiyle, sanatın denemeyi "*örgütlenmiş bilim ile özdeşleştirme*" ve bu "*anti-teze uymayan şeyi saf değil diye ayrıştırma eğilimi*", denemeye ilişkin "*geleneksel önyargıyı*" biraz değiştirmiştir. Simmel, Lukacs, Kassner ve Benjamin'in denemeye, bir başka deyişle, "*kültürel bakımdan daha önce biçimlendirilmiş konular hakkındaki spekülasyona emanet ettikleri*" olumsuz görüşlere karşın, felsefe "loncası", "*genelin/tümelin, kalıcı olanın, olasılıkla kökensel olanın saygınlığıyla örtünen şeye ve tikel tinsel oluşturuyla tümel kategorileri örneklendirdiği ölçüde ilişkilenen şeye, tikeli görülürleştiren şeye*" göz yummaktadır. Bu "*şemanın varlığını sürdürdüğü inatçılık*" ve duyumsal içerik, "*yazı adamını pek tanımayan bir kültürün kültürlenmişlik eksikliğine*" yol açan "*rahatsız edici anımsamadan daha güçlü motifler*" yaratmıştır.

Deneme Almanya'da, düşünürün deyişiyle, savunma yapmaya kışkırtmaktadır; çünkü "tinin özgürlüğü" uyarısı yapmakta-

dır. Tinin özgürlüğü, bu ülkede *"ılıman Aydınlanma"* boyunca ve *"biçimsel özgürlük koşulları altında kolay gelişme olanağı bulamamış"*, tersine *"asıl arzusunu duyurmak yerine"*, çeşitli güçlere bağımlılaştırılmıştır. Deneme, Adorno'nun anlatımı uyarınca, *"kendisi için bir görev alanı belirlenmesine"* izin vermez. Denemenin çabası, *"bilimsel bir verim veya sanatsal bir yaratım"* ortaya koymaktan çok, *"çocuksu olanın, başkalarının daha önce yaptıkları şey üzerinde sınırsız bir heyecan duyan esin perisini"* yansıtır. Deneme, *"tini, sınırsız çalışma ahlakı uyarınca hiçten/yoktan yaratma olarak tasavvur etmek yerine, sevilen şeyi ve iğrenilen şeyi düşünümler."* Bu yüzden, "şans ve oyun, denemeye özgüdür."

Deneme, söze "Âdem ve Hava" ile başlamaz; irdelemek istediği konuda yoğunlaşarak, *"konuşmak istediği şey üzerine konuşur."* Burada ortaya çıkanı "söyler"; sona geldiğini düşündüğü yerde "ara verir." Kullandığı kavramlar veya dilsel anlatımlar, *"ne ilktir, ne de son"* olacaktır. Yorumları, kalıcı değil, *"hizmetli olarak tine karşı aptallığa kapılanan uyanık bir kavrayışın otomatikleşmiş hükmü uyarınca ilkesel üst yorumlardır."* Nesnellik görüntüsünün arkasında olana "nüfuz etmenin" gerekliliğini vurgulayan Adorno'ya göre, bu konuda insan için iki seçenek vardır: Ya "gerçeklerin/olguların insanı" veya "hava-civa insanı" olmak. Yeri ve zamanına göre söylenmesi gerekenden *"daha fazla söylemekten ötürü, bir zamanlar yasaklarca terörize edilenler"*, "yanlış ereğe" doğru uysalca yürümektedir.

Anlama Nedir? Anlama ve Yorumlama Diyalektiği Nasıl Açıklanabilir?

Böyle olunca, "anlamak", *"yazarın söylemek isteğinin açığa çıkarılmasından başka bir şey değildir"* veya *"olguları imleyen tekil insan psikolojisinin duygulanımlarıdır."* Bununla birlikte, *"bir kişinin ne düşündüğü, neyin içini doldurduğu belirlenmeyeceği için"*, bu tür görüşlerle "özsel bir şey" kazanılamaz. Yazarların duyumsaması ve eğilimi, *"ele aldıkları nesnel içerikte"* sönüp gider. Her tinsel görüngüde "örtük" olarak bulunan anlamların/imlemlerin

"nesnel doluluğu" veya dolgunluğu, "*kabuğunu yarıp ortaya çıkmak için*", alımlayıcıdan "*nesnel disiplin adına izlenen öznel fantezinin aynı kendiliğindenliğini*" talep eder. Anlama son çözümlemede bir "yorumlama" edimidir; başkasının tinsel deneyimini, kendi deneyimine dönüştürme eylemidir. Bu açıdan bakınca, anlama ile yorumlama arasında dolaysız bir bağ vardır. Adorno bu bilişsel ilişkiyi şu özlü sözle dile getirir: "*Yorum yoluyla bir şeyin içine koyulmayan şey, yine yorum yoluyla o şeyin içinden çıkarılamaz.*" Bunun önkoşuluysa yorumun,

a) "Metin ile uyuşabilirliği",

b) "Kendisiyle uyuşabilirliği" ve

*c) "Konunun öğelerini tümüyle dile getirme gücü"*dür.

Bütün bunlar, denemeyi "*sanatın özerkliğinden ödünçlenmiş diye eleştirilen estetik bir özerklik/bağımsızlık*" ile benzeştirir. Deneme, sanattan "dolayımı" olan kavramlarla ve "*estetik görünüşün hakikati savıyla*" ayrılır. Lukacs, Adorno'nun değerlendirmesine göre, Leo Popper'e yazdığı "Ruh ve Biçimler"in girişini oluşturan mektubunda denemeyi "bir sanat biçimi/türü" olarak adlandırmak suretiyle, sanat ile deneme ilişkisini ayırmayı bilememiştir. Ayrıca, sanat üzerine yazılan şeylerin "sanatsal serimlemeden" başka, bir başka deyişle, "*biçimin özerkliğinden başka hiçbir*" şey talep edemeyeceği yolundaki "pozitivist ölçüt" de diğerlerinden üstün değildir. Her olası konuyu, "*bir araştırma nesnesi olarak öznenin karşısına çıkaran*" pozitivist tümel eğilim, diğer birçok öğede olduğu gibi, bu öğede de "*biçim ve içeriğin salt ayrımında*" çakılıp kalmaktadır.

Bu eğilim, Adorno'ya göre, "*konuyla (veya şeyle) bütün benzerliğine karşın, "sanatsal duyarsızlığa düşmeden ve konudan sapmadan, estetik olan üzerine estetik olmayan gibi nasıl konuşulabileceği*" sorusunu yanıtsız bırakır. Pozitivist görenek uyarınca, içerik, "*kendi serimlemesine karşı ayrımsız veya tavırsız olmalıdır*" ve serimlemede anlatımın her devinimi/duygulanımı, "*bilimsel pürizm (arıcılık) içgüdü açısından öznenin geri çekilişiyle dışarı fırlayan nesnelliğe zarar verir.*" Böylece "*biçimin desteğine ne kadar az güvenirse kendisini o ölçüde daha iyi koruyabilen konunun di-*

şe-dokunurluğu, konuyu saf ve katkısız olarak" verebilir. Yan veya önemsiz öğe olarak görülen "biçimlere karşı alerji" ile bilimsel tin, *"inatçı dogmatik tine"* yaklaşır. Üstünkörü kullanılan sözcük, *"konudaki sorumsuzluğu kanıtlamaya"* kalkışmakta ve *"tinsele ilişkin düşünüm, tinden yoksun olanın ayrıcalığına"* dönüşmektedir.

Adorno'nun çözümlemesi uyarınca, deneme, bu tür gerçek-dışılıklarının *"daha önce temelinde yatan bir öğeden kültürel oluşturular türetmeyi küçümsediği"* takdirde, *"kalburüstülerin, başarının pazara uygun ürünlerin prestijinin kültür işletmeciliğini"* ihmal eder. *"Roman biyografileri, bir biçimin soysuzlaşması değil"*, tersine *"yanlış derinliğe karşı kuşkusu, örtülü yüzeyselliğe dönüşmeye karşı korunaklı olmayan bir biçimin"* sürekli baştan çıkarma denemesidir. *"Genç denemenin türediği"* Sainte-Beuve'de bile "bu kendini gösterir" ve Herbert Eulenberg'in "Gölge Yırtılması" türünden ürünler, *"kültürel yitim edebiyatının ilk imgesi"*, Rembrandt üzerine filmler ve Kutsal Kitap, *"tinsel ürünleri nötralize ederek (yansızlaştırarak) mala dönüşümünü"* hızlandırmaktadır.

Bu konuda en uygun örnek, *"gençliğinde ayrımlaştırılmış birkaç deneme"* yazmayı başarmış olmasına karşın, Balzac kitabıyla *"yaratıcı insan psikolojisine değin düşen"* Stefan Zweig'in geçirdiği süreçtir. Böyle yazılar, *"soyut temel kavramları, kavramsız verileri, yontulmuş/cilalanmış klişeleri"* eleştirmezler; tersine *"bütün bunların içkin olarak anlaşılmış şeyler"* olduklarını varsayarlar. Bu tür denemler, *"kendilerini tefrikayla karıştırır; biçimin düşmanları da tefrikayla biçimleri karıştırır."*

Özgürsüzlüğün, Özgürlük Olarak Algılandığı Yerde Deneme Olur mu?

Adorno'nun saptamasıyla, *"akademik özgürsüzlüğün disiplininden kopuk bir tinsel özgürlüğün kendisi özgürlüğe"* dönüşür. Sorumsuz öğe, bir başka deyişle, *"var olana karşı sorumluluk içinde kendisini tüketmeyen her türlü hakikatin öğesi, yerleşik bilincin gereksinmeleri karşısında sorumluluk üstlenir."* Kötü denemeler, *"kötü doktorlardan daha az konformist/uymacı değildir."* Öte

yandan, sorumluluk, *"yetkelere/otoritelere ve organlara değil, konuya da saygı gösterir."* Kötü deneme, *"konuyu açımlamak yerine kişilerden söz eder"*; bunda *"biçimin suçu yoktur."*

Bilim ile sanatın ayrışması *"geriye döndürülemez"*; ancak *"kendini bir örgüt(leme) dehası sayan ve iyi sanat yapıtlarını kötü sanat yapıtları olarak hurdaya satan edebiyat fabrikatörünün naifliği"* bunu görmek istemez. Dünyanın *"ileriye doğru sürüp giden mitlerden ayıklama sürecinde nesneleştirilmesi"* ile birlikte bilim ve sanat *"boşanmıştır."* Bu kapsamda *"görü, kavram, imge ve göstergenin bir olduğu"* bir bilinç, eğer başka türlü var-olursa, *"hiçbir büyülü darbeyle"* yeniden üretilemez. Bu bilincin yeniden üretimi, büyük olasılıkla "kaosa/karmaşaya" düşer.

Adorno'nun deyişiyle, felsefenin *"edebiyattan ödünç/borç alması ile nesneleştiren düşünme ve bunun tarihi"*, alışılmış terminolojiye göre, *"özne ve nesnenin anti-tezini/karşıt savını"* ortadan kaldırabileceğini sandığı yerde, felsefe *"içi boşaltılmış kültür geveleliğine"* yaklaşır. Felsefe, *"kökensellik olarak sunulan köylü kurnazlığıyla kavramsal düşünmenin yükümlülüğünü ödüllendirmeyi"* reddeder. Böyle olmasına karşın, felsefe *"kavramları tümcede ve hüküm kurmada kullanınca"*, felsefenin estetik öğesi, örneğin, Hölderlin, *"ekspresyonizme veya gençlik biçemine ilişkin sulandırılmış bir yetişim/eğitim anıştırısı olarak kalır."* Hiçbir düşünme, *"yanılgılı söyleme"* yaklaşımının öne sürdüğü gibi, *"sınırsız ve körü körüne kendisini dile emanet etmez."* Bu sırada imge ve kavramın *"karşılıklı olarak birbirine uyguladığı şiddet eylemi, asıllık jargonundan"* kaynaklanır.

Adorno'nun öne-sürümüne göre, asıllık jargonunda *"sözler neden dolayı duygulanmış olduklarını açığa vurmazken, duygulanmışlıktan/içten sarsılmışlıktan titrerler."* Dilin amaçsal aşkınlığı, *"anlamı aşarak pozitivizm oynayarak sağlamlaştırabildiği bir anlam boşluğuna"* dökülür. İnsan, bu pozitivizme karşı "üstün olduğunu" sanabilir; ancak eleştirdiği bu "anlam boşluğu" ile pozitivizmin elini güçlendirir. Bu tür gelişmelerin sihriyle dil, *"bilimde devinme cesareti gösterdiği yere, sanat işine"* yaklaşır. Dile direnen araştırmacı, *"sözcüğü sayıların başka türlü anlatımının aracına in-*

dirgemek yerine, bilincin şeyleştirilmesini" üstlenen şemayı yeğler ve böylece onlar için, "*sanattan savunmacı ödünçleme yapmaksızın, biçim gibi bir şey bulur.*"

Adorno'nun değerlendirmesiyle, sanat, "*Antik dönemden bu yana tekniğinde bilimsel bulguları değerlendirmesinin*" de katkısıyla, Aydınlanmanın "*başat eğilimiyle iç içe geçmiştir.*" Fakat "*nicelik niteliğe dönüşür.*" Sanat yapıtında "*teknik saltlaştırıldığı takdirde*", yapı "*tümelleştiği ve kendini motive eden şeyi ve karşıt olanı*", diyesi, "anlatımı" yok ettiği takdirde, sanat, dolaysız olarak bilim, "*kendi ölçütüne göre doğruyu*" sunar. Böylece, "*sanat öncesi gereksinmeye göre malzeme biçimlemeye*" yaptırım uygular ve "*şeyleşmeyle kardeşleşir.*" Sanatın işlevi, bir başka deyişle, "işlevsizin işlevi", bugüne değin söz konusu şeyleşmeye karşı "itiraz etmek" olmuştur.

Adorno'ya göre, "*sanat ve bilim, tarihte nasıl birbirinden ayrıldıysa*", *bunların* "*karşıtlığı da nesneleştirilemez.*" Anakronik karışmaya karşı duyulan "tiksinti", "*bölümlere/alanlara göre örgütlenmiş kültürü*" kutsallaştırmaz. Söz konusu bölümler, "*bütün gerekirlikleri içinde kurumsal olarak tümel hakikatten vazgeçişi*" bildirirler. "Ebedi değerlere" yönelik felsefenin, çok iyi örgütlenmiş bilimin ve "*kavramsız olarak görülür olan sanatın işleyişine özgü olan saf olanın, temiz olanın ülküleri, baskıcı bir düzenin izini*" taşır. Tinden, "*kültürel bakımdan onaylanmış sınır çizgileriyle 'resmi kültürün' kendisinin sınırlarını*" aşmaması için, "yetki belgesi" istenir. Bu bağlamda her türlü bilginin "*gizil güç olarak bilime uyarlanabileceği*" varsayılır.

Marcel Proust'un "*bilimsel ve pozitivist öğeler bakımından eksik olmayan yapıtı, insana ve sosyal bağıntılara ilişkin bilgileri dile getiren biricik denemedir.*" Bilim söz konusu bilgilere "yetişebilir"; ancak bu bilgilerin "*nesnellik savı, ne azaltılabilir ne de muğlâk mantıksallığa terk edilebilir.*" Bu tür nesnelliğin ölçüsü, "*öne sürülen savların yinelenen sınama yoluyla doğrulanması değil, umutta ve hayal kırıklığında bir araya getirilen tekil insan deneyimidir.*"

Proust, Adorno'nun belirlemesiyle, "*bilimsel tinin, kendisinin ve her sanatçının gizli eksikliklerinin baskısıyla, bilimlere göre oluştu-*

rulmuş tekniği içinde burjuva bireyciliği günlerinde soyu tükenmiş bir yazı adamı tipindeki deneyimli bir adamın" bilgilerini kurtarmaya veya yeniden oluşturmaya uğraşmıştır. Bununla birlikte, *"deneyimli birinin salt kendisinin olan ve bilimsel bakımdan genelleştirilemeyen bildirimlerini önemsiz, rastlantısal ve akıl-dışı"* diye bir yana itmek, hiç kimsenin işine yaramaz. Ayrıca, öznel deneyimin *"bilimin ağının deliklerinden kaçan"* bulgularından bilimin kendisi de yoksun kalır. Tin bilimleri olarak bilim, *"tine vaat ettiği şeyi"*, *bir başka deyişle, "tinsel oluşturuları içten açımlama"* işini yapamaz.

Yüksekokullarda "sanat yapıtının, dilsel biçimlemenin, estetik niteliğin, hatta estetik tekniğin ne olduğunu" öğrenmek isten genç yazar, "istidatsız" olarak bir şeyler kapabilir; en fazla "dolaşımdaki" felsefi düşünceyle ilişkilendirilen ve söz konusu oluşturu hakkında keyfi olarak söylenen "bilgileri" edinir. Aynı genç yazar, "felsefi estetiğe" yöneldiğinde, *"ne anlamak istediği oluşturular ile aktarılan, ne de el yordamıyla dokunduğu içerikle bir olan soyutlama düzeyi (yüksek)"* tümceler, kendisine dayatılır.

Deneme, Özdeşsizlik Bilincini Gözetir

Deneme, Adorno'nun anlatımıyla, *"bilimsel prosedür ve yöntem olarak onun felsefi temellendirimi"* ile ilişkisinde "ide olarak" *"tüm çıkarımı, sisteme ilişkin eleştiriden"* yapar. Ampirizm ve rasyonalizm, Bacon'dan beri bilinen "yöntem"dir. Yalnızca deneme, yöntemin *"koşulsuz hakkına ilişkin kuşkuyu, düşünmenin işleme tarzında"* gerçekleştirmiştir. Deneme, düşünürün önemli sözüyle, "özdeşsizlik bilincini" göz önünde tutar ve *"radikalizmsizlikte radikal, bir ilkeye her türlü indirgemenin korunmasında, tümel karşısında tikelin vurgulanmasında, parçalı olanda"* bunu dile getirmez. Denemeci, Adorno'nun Lukacs'tan aktarımı uyarınca, *"kendi gururlu umutlarına"* hayır der; çünkü denemecinin sunabileceği şey, *"başkalarının şiirlerinin ve kendi kavramlarının açıklamalarıdır."* Bununla birlikte, *"ironik olarak kendini bu küçüklüğe, yaşam karşısında derin düşünce çalışmasının ebedi küçüklüğüne katar ve hatta ironik bir alçak-gönüllülükle onu okşar."*

Deneme, *"ister şeylerin düzeni, ister idelerin düzeni olsun, örgütlü bilimin ve kuramın oyun kuralını"* göz ardı etmez. Kavramların *"kopuksuz düzeni, olanla bir/özdeş olmadığı"* için, *"bütünlüklü, tümdengelimci ve tümevarımcı inşayı"* erekler. Adorno'nun anlatımıyla, Platon'dan beri *"kök salan"*, *"değişken olan, anlık olan felsefeye layık değildir"* şeklindeki öğretiye, *"geçici olana yapılan eski haksızlığa"* başkaldırır. Deneme, *"dogmanın şiddet içeren yönünden"* sakınır, diyesi, *"soyutlamanın sonucundan, soyutlamaya içkin olan bireyselden ve zaman bakımından değişmez kavram, ontolojik saygınlık kazanır"* ilkesinden sakınır.

Olgu, *"kavram olmaksızın düşünülemez"*; çünkü *"olguyu düşünmek, olguyu kavramak demektir."* Aynı şekilde *"olgusallıkla her türlü bağıntıdan yoksun en saf kavram da"* olmaz. Fantezinin *"uzam ve zamandan bağımsızlaşmış oluşturuları bile bireysel var-oluşa"* gönderme yapar. Bu nedenle, deneme, *"tarih ve hakikat uyuşmaz bir şekilde karşıttır"* diye düşünen *"bozuk fikir derinliğinden"* çekinir. Eğer hakikatin gerçekte bir "zaman çekirdeği" varsa, bu durumda *"tarihsel içerik onun ayrılmaz bir öğesine"*; Fichte ve onu izleyenlerin genel olarak talep ettikleri *"önsel olmayan somut olarak önsele"* dönüşür.

Adorno'nun açımlaması uyarınca, *"geleneksel kuramların salt ulamlara (kategorilere)"* kazandırdığı tözü, deneme, deneyime verir ve deneyim ile ilişkilenme, *"bütün tarih ile ilişkilenmedir."* Bireysel deneyim, *"tarihsel insanlığın aşkın deneyimi"* tarafından dolayımlanmıştır. İnsanlığın deneyiminin dolaylı, *"öz olanın ise dolaysız olduğunu"* sanmak, *"bireyci toplumun ve ideolojinin sadece öz-yanılgısıdır."* Bu nedenle, deneme, kuramın bir nesnesi olarak *"tarihsel olarak üretilmişi küçümsemeyi"* gözden geçirir. *"Zamansal olan ile zaman üstü olanı, kanon/koşun olarak"* yücelten tinin işleyiş tarzı, "yetkesini/otoritesini" yitirmektedir. Daha yüksek "soyutlama düzeyi", düşünceye ne *"daha yüksek bir kutsama ne de metafizik bir içerik"* katar; hatta bu "soyutlamanın sürmesi" ile birlikte dağılır. Deneme, *"bundan birazını telafi etmek ister."*

Denemenin *"parçalı, rastlantısal olduğu yolundaki yaygın itirazın kendisi, tümlük olgusunu, böylece de özne ve nesnenin*

özdeşliğini" varsayar ve insanın "*bütüne egemen olabileceği*" izlenimini yaratır. Buna karşın, deneme, "*ebedi olanı, geçici olanda bulmak ve damıtmak yerine, geçici olanı ebedileştirmek*" ister. Denemenin "*zayıflığı, ifade etmek zorunda olduğu özdeşsizlikten*" türer ve "*ereğin/niyetin, şeyin üzerindeki fazlalığını ve böylece dünyanın ebedi olan ile geçici olana bölünmesinde dışlanan o ütopyayı*" gösterir. Empatik denemede "düşünce", "*hakikate ilişkin geleneksel ideden*" kurtulur.

Böylece, Adorno'nun anlatımıyla, düşünce aynı zamanda "*yönteme ilişkin geleneksel kavramı*" devre dışı bırakır. Düşüncenin "derinliği", bir şeyi başka bir şeye bağlayışı ile değil, "*şeye/konuya hangi derinlikte nüfuz ettiği*" ile ölçülür. Deneme, "*oyun kurallarına uygun olarak türetilmiş olanı, onun nihai türetimini izlemeksizin ele almak suretiyle*" bunu "polemikçi" bir tavırla uygular. "*Özgür olarak seçilmiş nesnede/konuda bir araya geleni, özgürlük içinde*" bir arada düşünür. Aktarımların "öte tarafı" üzerine kapris yapmak yerine, "*tarihsel hakikat içeriklerini*" arar. Deneme, "ilk olguyu" sormaz; toplum kendisi tarafından "biçimlenmeyene" göz yummaz; kendi "şimdisini anımsatana da" en son göz yumar.

Deneme, "*düşünce, kültür denen şeyin dışına çıkma ve doğanın içine girme yeterliliğine sahiptir*" yanılsamasını "sözsüz olarak" dile getirir. "*Sabitlenmiş olan, türetilmiş olan ve oluşturulmuş olan tarafından*" kovulduğu için, "*doğanın insandan fazla olmadığını*" onaylamak suretiyle, "doğayı yüceltir." Deneme, "tören caddesinden" ayrılır; "*salt türetilmiş olana, olanın ikili ideolojisine*", diyesi "*oluşa götüren kökenlere*" gider. Bu ikili ideoloji olmaksızın, "dolayımlamanın/aktarmanın" anlamını koyutlayan "dolaysızlık idesi" tümüyle yok olur. "*Dolayımlananın bütün aşamaları, onları düşünümlemeye koyulmadan önce*" deneme için dolaysızdır.

Kavramlarla Çalışan Deneme, Düşünümlenmiş Biçimdir

Deneme, Adorno'nun kavramlaştırmasıyla, "*ilk olguları yadsıdığı gibi, kendi kavramlarının tanımını da yadsır.*" Bu kavramla-

rın "çok çeşitli eleştirisi", Kant, Hegel, Nietzsche gibi filozoflarca yapılmıştır; ancak bilim, *"bu tür eleştiriyi asla edinmemiştir."* Deneme, *"dizge-karşıtı itkiyi, kendi öz yöntemine alır ve "kavramları algıladığı gibi, 'dolaysız' olarak"* tartışmaya sokar. Kavramlar, ancak *"birbirine olan ilişki sayesinde belirginleşirler."* Bu esnada denemenin "dayanağı" bizzat kavramlardır; çünkü *"kavramların belirsiz olduğu, ancak tanımları ile belirlilik kazandıkları"* savı, "boş inançtır." Kavramlar aslında *"içinde bulundukları dil ile somutluk"* kazanırlar. Deneme, bu tür "imlemler" ile başlar; dil ile birlikte onları "ileri iter" ve *"kavramları bilinçsiz olarak dilde adlandırıldıkları gibi düşünülmemesi için dile kavramlar ile ilişkisinde"* yardım etmek ister.

Görüngü bilimsel *"imlem çözümleme yöntemi" "kavramların dil ile ilişkisini fetiş durumuna getirerek"* bunu sezer. Deneme, buna ve tanımına "kuşku" ile bakar; savunu olmaksızın, *"bütün kuşkuların üzerinde olacak şekilde kavramlardan neyin tasavvur edilmesi gerektiği bilinmemektedir"* şeklindeki itirazı üstlenir; çünkü "kesin tanımlar" isteminin *"kavram imlemlerinin sabitleştirici güdümlemeleri/manipülasyonları ile kavramlarda yaşayan konunun yanıltıcı yönlerini, tehlikeli yönlerini"* ortadan kaldırmak için kullanıldığını görür. Kavramları "fetişleştirmeyen" dil dahi kavramsız yapamadığı için, deneme, *"ne genel kavramlar olmaksızın yapabilir ne de onları keyfi olarak kullanır."* Bu yüzden, serimlemeyi, *"yöntemi ve konuyu ayıran, nesneleşmiş içeriği karşısında serimlemeye ilgisiz olan işleyiş tarzlarını"* daha ağırlıklı alır. İfadenin "nasılı", *"sözü edilen konu, açıklanan kavram imlemlerinin keyfiliğini"* açığa vurmadan, vazgeçişin devirmede "kurban ettiğini" belirginleştirmede kurtarmalıdır.

Adorno'ya göre, Walter Benjamin, bu konuda *"ulaşılamaz ustadır"*; ancak bu tür belirginleştirme atomistik olarak kalmaz. Deneme, *"tinsel deneyim sürecinde kavramlarının etkileşimini, tanımsal yöntemden"* daha fazla ivedileştirir. Söz konusu etkileşim içinde düşünce "bildiği gibi" ilerlemez, tersine *"öğeler, bir halı örümü gibi, birbirinin içine örülür."* Düşüncelerin "verimliliği", bu içi içe geçmenin veya örülmenin "sıklığına" bağlıdır. Aslında

düşünen, "düşünmez"; *"tinsel deneyimleri boğmadan, kendisini onların oyun meydanı"* durumuna getirir. Geleneksel düşünme, bu tinsel deneyimden "itilimler" kazanırken, "biçimi gereği", onun içerdiği "anımsamayı" yok eder. Deneme ise, "düşünümlenmiş biçim" olarak tinsel deneyimi taklit etmeden "örnek alır" ve kendi kavram düzeni ile dolayımlar. Deneme, *"yöntem bakımından yöntemsiz"* davranır.

Denemenin kavramları edinişi, Adorno'nun söyleyişiyle, *"yabancı bir ülkede o ülkenin dilini, okul eğitimi uyarınca bir araya getirmek yerine, konuşmaya zorlanan birinin"* davranışına benzer. Böyle bir davranış yanılgı ve yanlışları içerir; aynı şekilde "biçim" olarak deneme de yanılgıya açıktır. Deneme, *"açık tinsel deneyime yakınlığını/eğilimini, kesinlik eksikliği"* ile ödemek zorundadır; kesinlik eksikliğiyse, *"yerleşik düşünme normunun"* ölümden korktuğu gibi korktuğu şeydir. Deneme, "kesinlikten" ve "ülküsünden" vazgeçmez; *"kendini kendi ötesine iten ilerlemesi içinde"* hakikileşir. Kavramları, *"ışığını kendine gizli olan 'terminus ad guem'den (-den önceki andan) alır; yöntemi bunda ütopik ereği"* ifade eder. Denemenin kavramlarının *"biri diğerini taşır; her biri konfigürasyonlara göre kendini anlatır."* Adorno'nun açımlaması uyarınca, denemede *"birbirinden kopuk öğeler okunabiliri oluşturmak"* amacıyla bütünleşir; deneme "iskele ve yapı" kurmaz; konfigürasyon olarak öğeler, "devinimleri" sayesinde kristalize olur. Devinim "güç alanıdır" ve denemenin bakışıyla *"her tinsel oluşturu, bir güç alanına"* dönüşmek zorundadır.

Deneme, Adorno'nun belirlemesiyle, "clara et distincta perceptio" ve *"kuşkuya yer bırakmayan kesinlik"* ülküsüne yumuşak bir tavırla meydan okur. Deneme, bir bütün olarak Descartes'in "discours de la methode"nda (yöntem olarak söylem) yeni Batı biliminde ve kuramında ortaya koyduğu *"dört kurala karşı itiraz"* olarak tanımlanabilir. O dört kuraldan ikincisi olan *"objenin, onları ortadan kaldırmak için, olanaklı ve gerekli olduğu kadar fazla parçalara bölünmesidir."* Bu kural, "öğesel çözümleme" yöntemini tasarımlar; bu çözümlemenin göstergesinde *"geleneksel kuram, kavramsal düzen şeması ve oluşun yapısı"* eşdeğer tutulur. Oysa denemenin

nesnesi/konusu, "öğesel çözümlemeye" uymaz; kendi "özgün idesinden" yola çıkılarak yapılandırılmalıdır. Kant'ın bu konuda "sanat yapıtı" ile "organizmaları" *"her türlü romantik bilinmezciliğe/obskürantizme karşı ayırmasına karşın"*, benzer şekilde ele alması rastlantı değildir. Deneme, "öğelere ilişkin" soruya yer bırakmayan "öğelerin etkileşimi" idesine yönelir. Bu anlayış uyarınca, *"ne öğeler tümüyle bütünden, ne de bütün öğelerden geliştirilebilir."*

Deneme, En Karmaşık Olanla Başlar

Adorno'nun açımlaması uyarınca, *"düzene göre düşüncelerimi yönlendirmeliyim"* şeklindeki üçüncü Kartezyen kural, *"en yalın ve en kolay bilinebilen nesneden başlamayı ve zamanla dereceli olarak karmaşık şeylerin bilgisine yükselmeyi"* öngörür. Bu deneme biçimine tümüyle terstir; çünkü deneme, *"en yalın olandan, en alışılmış olandan değil, en karmaşık olandan"* yola çıkar. Hakikati bir "etkileşim bütünlüğü" olarak gören anlayış, denemeyi, *"konuyu daha ilk adımda çok-katmanlı oluşu içinde görmeye"* ve *"yaygın aklın dostlaştığı ilkelliği"* düzeltmeye zorlar. Deneme, *"karmaşık ve zor olanı yalınlaştırıp modelleyen"* bilimin tersine, *"salt var olanın savunmasına koyulan yalın ve mantıksal bir dünya yanılsamasını"* kaldırıp atar. Denemenin "ayrımlaşmışlığı" ek değil, onun "dolayımıdır."

Dördüncü Kartezyen kural uyarınca, *"her yerde eksiksiz sayımlar ve genel üst bakışlar oluşturulmalıdır ve böylece hiçbir şeyin dışta bırakılmadığından emin olunmalıdır."* Bu dizgesel ilke, *"her nesne, elbette tinsel konu, bitimsiz çoklukta yönleri içinde barındırır; bunların seçimine bilenin ereği karar verir"*; suçlamasına uygun düşmektedir. Buna göre, eğer *"ele alınan konunun, ele alınışının kavramları içinde eriyip gittiği"* ve geriye "hiçbir şeyin kalmadığı" önceden kesinse, "genel üst bakış" olanaklı olabilir.

Adorno'nu öne-sürümü uyarınca, deneme *"tamlığın ve sürekliliğin kuramsal bakımdan zamanı geçmiş savlarını, tinin somut işleyiş tarzlarında geçersizleştirme gereksinmesini"* duyurur. Eğer deneme, *"estetik açıdan hiçbir şeyi dışarıda bırakmak istemeyen*

dar-görüşlü yönteme direnirse, bilgi-eleştirel bir motife" bağımlılaşır. *"Eksiksiz olmayan, öz-düşünüm ile bitimsize doğru ilerleyen bir oluşturu"* veya yapıt olarak parçalı olanın "romantik konsepsiyonu", idealizmin *"tam ortasındaki karşıt-idealist motifi"* savunur. Bununla birlikte, deneme, *"konferans türünde de konuyu türettiği ve geriye konuya ilişkin söyleyecek bir şey kalmadığı"* şeklinde işlemez. Denemenin biçimi, onun "öz-göreceleştirmesini" de içerir.

Deneme, *"her zaman kopabilecekmiş gibi, uymak zorundadır"*; gerçeklik "kopuk" olduğu için, deneme "kopuklar" ile düşünür ve *"birliğini, kopuklukları düzeltmek ile değil, kopukluklardan geçerek"* bulur. Mantıksal düzenin "tek-sesliği" veya oy-birliği, *"üstüne geçirildiği şeyin antagonist varlığını"* yanıltır. "Süreksizlik", denemenin özsel özelliği; konusuysa her zaman "giderilmiş uzlaşmazlık"tır. Deneme *"kavramları birbiriyle "uyumlulaştırırken"*, kavramların tümünün *"bağımlılaştırılması gereken üst müdahaleden"* sakınır. *"Düşüncelerin ütopyasının özsel olanı"* ortaya çıkardığı denemek sözcüğü, *"kendi yanılmazlığı ve geçiciliği bilinciyle"* eşleşir ve *"biçim hakkında bilgi verir."* Bu bilgi, *"programatik olarak değil, el yordamıyla yolunu bulmaya çalışan ereğin karakteristiği gibi"* olmasında daha ağırlıklıdır.

Deneme, Adorno'nun deyişiyle, *"seçilmiş bir hamlede tümlüğü, şimdide var olan olarak öne sürmeksizin, aydınlatmak zorundadır."* Deneme, *"ister kendi ilerlemesi içinde olsun, isterse diğer denemelerle arasındaki mozaik benzeri ilişkisinde olsun, kendi anlayışlarını yalınlaştırarak, onaylayarak, sınırlayarak, ancak onlardan çıkarılmadığı belirti birimlerini soyutlamaksızın, anlayışlarının rastlantısallığını ve tekilliğini"* düzeltebilir. Adorno'nun Max Bense'den aktarımı uyarınca, böylece deneme, "irdelemeden" ayrılır. Kim ki, deneysel anlayışla yazarsa, *"denemeye özgü yazar; kim ki, konusunu evirir-çevirir, sorgular, dokunur, sınar, bütünüyle düşünümler; kim ki, konusuna çeşitli yanlardan yaklaşır ve gördüğünü ve konu yazmada yaratılan koşullar altında nasıl kendini gösteriyorsa, öyle söze döker ve bunu tinsel bakışında toplar"*, o kişi deneme yazıyor demektir. Bu prosedürden duyulan

"hoşnutsuzluk", *"istenildiği gibi sürüp gidebilir"* duygusunun "gerçekliği ve gerçeksizliği" vardır. Bu duygunun gerçekliğinin nedeni, denemenin gerçekte konuyu "bitirmemesidir" ve buna ek olarak *"kendi önselinin parodisini öne çıkarma"* olarak yetersizlik; denemeye *"yüklenen suç, keyfiliğin izini yok eden biçimlerin yol açtığı şeydir."*

İdeoloji Eleştirisi Anlamında Deneme, Eleştirel Biçimdir

Adorno'nun çözümlemesine göre, denemeyi, *"konuya dahil edilen kuramların, deneyimlerin ve kendi konusunun birliği"* belirler. Denemenin "açıklığı", *"duygu ve ruh halinin belirsiz açıklığı"* değildir; denemenin içeriği, söz konusu açıklığın "konturlarını" belirginleştirir. İçerik, *"yaratım ve tümlüğün"* idesini yansıtan *"temel yapıt idesine"* direnir. Denemenin biçimi, *"insan yaratan değildir; insani olan hiçbir şey yaratım değildir"* şeklindeki *"eleştirel düşünceyi"* destekler. Deneme, her zaman *"daha önce yaratılmış"* veya biçimlenmiş olan ile ilişkisi ile ve *"tümlüğü, yaratımın tümlüğüne benzeyen her şeyi kapsayan şey"* olarak ortaya çıkar.

Denemenin "tümlüğü", diyesi, *"kendi içinde her yönüyle yapılanmış bir biçimin birliği"*, herhangi bir tümlüğün öğelerinin birliği değildir. Bu birlik, *"biçim olarak düşüncelerin ve içerik olarak reddettiği konunun özdeşliği savını"* öne süren bir birliktir. *"Özdeşlik zorlamasından kurtulma"*, resmi düşüncenin "elinden kaçan şeyi", bir başka anlatımla, *"tümüyle silinemez şeyin öğesini, yok edilemez rengin öğesini"* armağan eder. Örneğin, Simmel yabancı sözcük sorununu *"kuramsal bakımdan konulaştırmaz"*; fakat "Cachet, Attitude" gibi *"bazı yabancı sözcükler"* kullanmak suretiyle, "bu ereği/niyeti" açığa vurur.

Deneme, Adorno'nun deyişiyle, "açıktır", fakat *"aynı zamanda kapalıdır"*; geleneksel düşünce, bundan pek hoşlanmaz. Bu düz-yazı türü, *"dizgeselliği kendi iç yetisiyle olumsuzladığı, böylece daha fazla kendisine yettiği ve buna sıkıca tutunduğu"* ölçüde açıktır. Denemedeki "dizgesel artıklar", örneğin, *"kendilerini daha saygın kılmak istedikleri tümlenmiş, yaygın felsefi öğretileri*

olan" yazınsal araştırmaların/incelemelerin "sızması", *"psikolojik basitliklerden"* öte bir işe yaramaz. Deneme, *"serimlemenin biçimi üzerinde empatik olarak çalıştığı"* için, kapalıdır. Serimleme ve konunun "özdeşsizliği" bilinci, konuyu "sınırsız çabaya" zorlar. Sadece budur, denemenin *"sanata benzeyen yönü."* Bu yön olmasa, deneme kullandığı kavramların *"imlemlerini ve kuramsal ilintilerini"* de içerdiği için, doğası gereği "kuram" ile akrabadır. Elbette kavrama karşı olduğu gibi, *"kurama karşı da dikkatli"* davranır. Deneme, *"ne bağlayıcı olarak kuramdan türer, ne de gelecekteki bireşimler için ön ödemedir."* Adorno'nun nitelemesiyle, Lukacs'ın *"geç dönem deneme çalışmalarının en büyük hatası"*, denemenin kuramdan türediğini sanmasıdır.

Adorno'ya göre, tinsel deneyim kurama dönüşmemeli ve *"bilgelerin taşını elinde tuttuğunu"* sanmamalıdır. Bununla birlikte, tinsel deneyim "öz anlamı" uyarınca "nesnelleşme" yolunda ilerlemeye çalışır. Deneme, "bu karşıtlığı" yansıtır; kavramları ve deneyimleri *"dışarıdan alıp özümsediği"* gibi, kuramları da alıp özümser; ancak kuramlarla ilişkisi, "konum ilişkisi" değildir. Denemenin *"konumsuzluğu pek uzun süre naif/saf ve konularının önde gelenleri pek itaatkâr değilse"*, konularıyla ilişkilenmesini *"başlangıcın sihrine karşı"* bir araç olarak kullanır. Böylece, *"parodi olarak adeta aslında güçsüz olan düşünmenin polemiğini, salt konum felsefesine"* karşı kullanır. Deneme, *"kendisine yakın olan kuramları tüketir"*; sürekli olarak *"kendini de yükselten görüşü tasfiye etmeye"* eğilimlidir.

Deneme, tümüyle *"eleştirel biçimdir"*; hem de *"tinsel oluşturuların içkin eleştirisi"* anlamında, "oluşturuların varlığıyla cepheleşme" anlamında eleştirel biçimdir. "İdeoloji eleştirisi" anlamında eleştirel biçimdir. Adorno'nun Bense'den aktarımı uyarınca, *"deneme, tinimizin eleştirel ulamının biçimidir; çünkü eleştiren, doğal olarak deneme yapmak zorundadır; bir konunun bir yazardan farklı şekilde yeniden görünürleştiği koşulları yaratmak zorundadır. Her şeyden önce konunun ömrünü doldurmuşluğu sınanmalıdır, denenmelidir; bir konunun bir eleştirmen tarafından uğradığı çok az bir varyasyonun anlamı tam da budur."*

Dolayımlanmamış Hiçbir Şey Yoktur

Deneme, *"kendi dışında bulunan bir konumu üstlenmediği için"*, *"konumsuzluk ve görecelilik"* suçlamasıyla karşılaşmaktadır. Bu suçlamada hakikati "tümlenmiş/bitmiş bir şey" ve "kavramları hiyerarşi" içinde gören "konumlardan" hoşlanmayan Hegel'in yıktığı bir anlayış söz konusudur. Bu noktada deneme, kendi "ucu" ile diyesi, "mutlak bilginin felsefesi" ile temas eder. Deneme, *"keyfiliği, dolaysızlık olarak maskelemek yerine, düşünümleyerek kendi yöntemine katmak suretiyle, düşünceyi, düşüncenin keyfiliğinden"* kurtarmak ister.

Mutlak bilginin felsefesi, Adorno'nun belirlemesiyle, "tutarsızlık" gösterir; çünkü "salt sonuç" olan soyut üst kavramı *"kendi içinde süreksiz olan süreç"* adına eleştirir ve hatta "idealist görenek/ahlak" uyarınca "diyalektik yöntemden" söz eder. Bu nedenle, deneme, kendisini aktardığı yerde *"diyalektikten daha diyalektiktir."* Deneme, "Hegel mantığını" önemser. Bu mantık uyarınca, ne *"tümlük hakikati, tekil yargılara karşı kullanılır"* ne de *"hakikat tekil yargıda sonlandırılır."* Bunların tersine *"tekilliğin hakikat savı"*, özüne bağlı kalınarak *"hakikatsizliğin besbelli oluşuna"* değin götürülür.

Denemeye özgü her türlü ayrıntının *"cesaretli yönü, ön-alan öğesi ve yerine getirilmeyen yönü"* olumsuzlama olarak diğer "olumsuzlamaları" çeker. Denemenin *"bilerek karıştığı hakikatsizlik"*, aslında denemenin hakikatidir. Elbette denemenin biçiminde, *"kültürel bakımdan daha önce biçimlendirilmiş öğe, türetilmiş öğeyle ilişkilenimde hakiki olmayan öğeler de"* bulunur. Deneme, ne denli enerjik olarak "ilk olanın" kavramını devre dışı bırakır ve *"kültürü doğadan oluşturmaya"* karşı çıkarsa, *"kültürün doğadan gelen özünü"* o ölçüde sağlam bilir.

Deneme, kültürün doğal boyutu kapsamında görülen mitosu düşüncesine katar. Doğa-kültür ilişkisi, denemenin "asıl temasıdır." Denemenin *"ikinci doğa, ikinci dolaysızlık"* olarak adlandırılan *"kültürel görüngüleri indirgemek yerine, dirençle onların yanılsamasını ortadan kaldırmak için, onların içine derinlemesine*

dalması" boşuna değildir. Deneme, aynı "köken felsefesi" gibi, *"kültür ile kültürün altında bulunan şeyler"* arasındaki fark hakkında pek yanılmaz. Kökeni veya alt-yapıyı değil, "üst-yapıyı" önemser. Deneme *"konu seçimindeki özgürlüğünü, olgu ve kuramın bütün önceliklerine karşı özerkliğini"*, bütün nesnelerin kendi "merkezine" yakın olmasına, *"her şeyi büyüleyen"* ilkeye borçludur. Dolayımlanan veya bir dolayım üzerinde aktarılan öğeleri öne çıkarır. Kökensel olan ile uğraşmayı "yüceltmez"; çünkü *"kökensellik düşünümün konusudur, olumsuz bir şeydir."* Bu, *"toplumsallaşmış dünyanın orta yerindeki tinin konumu"* olarak kökensellik, "yalana" dönüştüğü için, denemenin durumuna uyar.

Adorno'nun anlatımıyla, *"gökyüzü ile yeryüzü arasında dolayımlanmamış hiçbir şeyin olmadığı"* Hegel'den beri bilinmektedir. Bu yüzden, "dolaylılık" düşünce aktarımında önemli bir etkendir. Deneme, dolayımlanmış metinler üzerinden yeni metinler üretmenin biçimidir. Metinlerin hakikat savına eleştirel yaklaşım, kültürün de mutlak hakikati temsil etme iddiasını "görelileştirmeye" ortam hazırlar. Bu, kültürün büründüğü "ideolojik görüntüyü" de sorgulamayı özendirir. Denemenin hakikati, "kendi hakikatsizliği" ile devindiği takdirde, *"dürüst olmayan, meşru görülmeyen öğelerinde, devingenliğine ve sağlam öğe eksikliğine"* karşıtlık içindedir. Tini *"sağlam/kalıcı olmayana karşı savunmak zorunda olduklarını"* sananlar, aslında tinin "düşmanıdırlar." Tin, bir kez *"bağımsızlaştıktan/özerkleştikten sonra"* devingendir; *"olanı yinelemeden ve hazırlamadan fazla bir şey istediğinde, artık saklanamaz bir yönü"* vardır ve bu durumda *"oyun dışı kalan hakikat"* sadece totoloji olarak kalır.

Adorno'nun belirlemesiyle, deneme *"tarihsel bakımdan retorik ile akrabadır."* Bilimsel zihniyet, retoriği tırpanlamak istemiş olmasına karşın, retorik *"bilimsel çağda özgün bir bilime"*, iletişim bilimine dönüşmüştür. Elbette retorik, her zaman *"iletişimsel dile uyarlanımı içindeki"* düşünce olmuştur. Bu düşünce, "dolaysız" bir şey olanı, *"dinleyicilerin yedek doyumunu"* ereklemektedir. Deneme bu kapsamda *"kendisini bilimsel bildirimden ayıran serimlemenin özerkliği içinde iletişimsel olanın izlerini"* korur. Retoriğin dinleyiciye sağlamak istediği "doyumlar", denemede *"konuya karşı*

özgürlüğün mutluluğunun idesine" yükseltilir. Bilimsel bilinç, çok önceden beri "gerçeklik ilkesi" ile bağlaşıktır ve aynı bu ilke gibi *"mutluluk düşmanıdır."* Mutluluk, *"doğaya egemenleşmenin her türlü amacı"* olmakla birlikte, kendisini yalnızca doğa olarak serimler. Bu, Kant ve Hegel dahil, "en üst felsefede" de böyledir. Öte yandan, yüceltilen akıl "geçerli olanı" görelileştirdiği anda yerilir.

"Resmi eleştirel düşüncenin mutluluk düşmanlığı", Adorno'nun savlamasına göre, Kant'ın *"kavrayış ile spekülasyon arasındaki sınırı ebedileştirmek ve karakteristik metafor uyarınca 'makul dünyalara taşmayı' engellemek isteyen aşkın diyalektiğinde"* de duyumsanabilir. Akıl bir yandan "kendisini eleştirirken" ve Kant'ta sağlam bir zemin üzerinde *"iki ayağı üzerinde durup, kendisini kanıtlamaya"* uğraşırken, öbür yandan da *"içsel ilke uyarınca her türlü yeniye karşı ve düşüncenin haz ilkesine"* karşı kendisini sıkıca kapatır. "Biçim" ve aklın deneyim alanının ötesine gitmesine izin vermeyen "bilgi kuramı", Kant'ın içerik olarak aklın amacını, *"insanlığın kurulması/üretimi ütopyası"* olarak gördüğü şeyi yadsır.

Denemenin konusuysa, *"yeni olarak yenidir"*; *"var olan biçimlerin eski öğesine çevrilemeyendir."* Deneme, konusunu *"şiddetsiz olarak düşünümlemek"* suretiyle, sessizce *"hakikatin mutluluğa, onunla birlikte kendisine ihanet etmesinden"* yakınır. Bu yakınma, denemeye yönelik "öfkeyi" ateşler. Denemede *"iletişimin ikna edici yönleri, kökensel amacına yabancılaştırılır"* ve serimlemenin "saf belirlenimine", konuyu kopyalamayan kavramsal bakımdan koparılmış parçalarından yeniden kurmak istediği *"yapısının zorlayıcı öğesine"* yabancılaştırır. Retoriğin *"çağrışım, sözcüklerin çok-anlamlılığı, mantıksal bireşimin gevşemesi"* türünden dinleyicinin işini kolaylaştıran ve *"zayıf konumda olanları konuşmacının istencine bağımlılaştıran"* itici geçişleri, denemede "hakikat içeriği" ile kaynaştırılır.

Denemenin En İçsel Biçim Yasası Mülhitliktir

Denemenin geçişleri, *"söylemsel mantığa yer bırakmayan unsurların yan bağlantıları lehine bağlayıcı türetimleri"* açığa çıkarır.

Deneme, "çok-anlamlılıkları" özensizlikten/aldırışsızlıktan ötürü değil, *"bilimsel bakımdan yasak oluşlarına ilişkin bilgisizlikten"* ötürü değil, *"imlemlerin ayrımına seyrek ulaşan çok-anlamlılık eleştirisini"* yerli yerine koymak için korur. Çok-anlamlılık eleştirisi uyarınca, bir sözcüğün *"farklı şeyleri kapsadığı yerde, farklı olan şey pek farklı değildir"*, tersine sözcüğün birliği *"konuda gizli olanı"* imler.

Bu noktada da deneme, Adorno'nun saptamasıyla, *"söylemsel mantığın egemenliğinde yitirdiği şeyi, konuşan dilden edinmek için, geçişin bütünlüklü ve kavramsız sanatı müzikal mantık"* ile temas eder. Söylemsel mantık, "üzerinden atlanılmasına" katlanmaz, onu kendi biçimleri içinde yalnızca *"nüfuz edici öznel anlatım"* kandırabilir. Deneme, *"söylemsel yöntem ile yalnızca karşıtlık içinde bulunmaz"*; "mantık dışı" değildir; *"kendi tümcelerinin toplamı, uyumlu şekilde bütünleşmek zorunda olduğu için, mantıksal ölçütlere"* itaat eder. Denemede konuyu *"gerekçelendirmeyen hiçbir çelişki"* kalamaz. Bununla birlikte, deneme, düşünceleri, söylemsel mantıktan "başka türlü" geliştirir; ancak onları ne "bir ilkeden" türetir ne de *"bütünlüklü tekil gözlemlerden"* kazanır. Unsurları *"bağımlılaştırmaz, eşgüdümlüleştirir"*; ancak içeriğinin *"somutlaşmış hali"*, mantıksal ölçütlerle karşılaştırılabilir; içeriğinin serimleme tarzı ise bu ölçütlerle karşılaştırılamaz.

Adorno'nun açımlaması uyarınca, deneme, *"bitmiş bir içeriğin ayrımsız şekilde bildirildiği"* biçimlere kıyasla, *"serimleme ile serimlenen arasındaki gerilim sayesinde"* geleneksel düşünmeden daha devingen/dinamik ise, o zaman *"oluşturucu yan-yanalık olarak"* durağandır. Denemenin *"imgeye yakınlığı"* buna dayanır; ancak o durağanlık, bizzat *"belli ölçülerde durdurulan gerilim ilişkilerinin durağanlıdır."* Denemecinin *"düşünce açımlamasının sessiz uysallığı"*, onu söylemsel düşünce açımlamasının "yoğunluğundan" daha fazla yoğunluğa zorlar; çünkü deneme söylemsel düşünmeye *"körü körüne ve otomatikleştirilmiş olarak"* davranmaz, tersine *"her an özünü düşünümlemek zorundadır."* Bu düşünüm, elbette "yerleşik düşünmeyle" ve retorik ve iletişim ile ilişkisini kapsamaz.

Denemenin güncelliği, diye yazar Adorno, *"anakronik bir şeyin güncelliğidir"*; içinde bulunulan "an" veya "saat", onun için her zamandan daha fazla "uygunsuzdur." Deneme, *"her şeye kalkışan ve her şeyi denetleyen"* örgütlü bilim ve *"uzlaşıya uygun olmayan, içgüdüsel olanın veya özendirenin/isteklendirenin göstermelik övgüsüyle"* dışlayan öğeler arasında öğütülür. Öte yandan, deneme, *"konularındaki kör öğeler"* ile ilgilenir; kavramlarla "sıçramak" ister; *"kavramlara sığmayan"* veya kavramların "karıştığı" çelişkilerin ihanet eden şeyin, kavramların *"nesnellik ağı yalnızca öznel bir düzenlemedir"* görüşünü bilir. "Opak" olanı, saydam olmayanı *"kutuplaştırmak"*, ondaki "gizli güçleri" serbestleştirmek ister. Zaman ve mekânda "belirlenmiş içeriğin somutlaşması" için uğraşır; kavramların *"bütünleşmiş olan öğelerini, sanki konu içinde bütünleşmişler gibi tasavvur edilmesini"* sağlayacak şekilde oluşturur.

Öz-yapısal özelliğin "diktasından" kaçar ve *"olanın yüküne teslim olmamak"* suretiyle, "ide" olarak kalır; ancak bunu "ebedi olanda" değil, "parçalı olanda" ölçer. Meşrulaştırmalara ve olumlamalara "güvenmez." Tinin *"en yüksek dışa-vurumlarını"* bile görelileştirmeye ve sorgulamaya eğilimlidir. Bu nedenle, Adorno'nun adlandırmasıyla, denemenin *"en içsel biçim yasası, mülhitliktir."* Konuda *"ortodoksisinin ihlali"* ile görülürleşen şeyin, "görülmez tutulması", gizlice söz konusu mülhitliğin "nesnel amacını" oluşturur.

Theodor Adorno: “Epik Naiflik Üzerine”

Epik Saflık, Burjuva Aklın Eleştirisini Yaşatır

Theodor Adorno, “Epik Saflık/Naiflik Üzerine”* adlı yazısının girişinde Homeros’un Odyssee’sinden dizelere yer verir. Düşünürün öne-sürümü uyarınca, birbirini seven eşlerin kavuşmasını simgeleyen denizin sahile vuruşu, “*anlatının sonunda apaçık ortaya çıkan içerik*” temel alındığında, Odyssee “*kayalık sahile sürekli vuran dalgaları sabırla izlemeden ve suyun engelleri aşması ve hışırtıyla geri dönüşü ve derin renk içinde sağlam olanı aydınlatmasından*” ibaret sanılabilir. Burada “*denizin uğultusu, tek-anlamlı olanın, sağlam olanın ondan yine ayrılmak için, çok-anlamlı olan ve akıp gitmekte olan ile buluştuğu epik konuşmanın tınısıdır/sesidir.*” Mitosun “*şekilsiz taşması, hep aynı olandır*”; ancak “*anlatının telosu/ereği ise, farklı olandır.*” Epik konunun sabitleştirildiği “*acımasız sert özdeşlik*”, konunun “*özdeş olan ile özdeşsizliğini, dile getirilmeyen tek ile kendi farklılığını*” tamamlamaya hizmet eder. Destan diğer anlatılara benzemeyen “*adının hatırına aktarılmayı hak eden, anlatmaya değen bir şeyi*” anlatmak ister.

---

* Theodor Adorno: “Über epische Naivitaet”; içinde: “Noten zur Literatur-Edebiyata İlişkin Notlar”; Teil I, gesammelte Schriften, s. 34-40, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band II, Darmstadt 1997.

Anlatıcı, Adorno'nun belirlemesiyle, *"malzemesi olan mitos dünyasına" dönük olduğu için, "başlaması hep çelişkili"* olmuştur; çünkü *"anlatılan her şeyi benzerleştiren ve her şeyi toparlayan anlatıcının akılsal ve iletişimsel konuşmasının, kavram dizgesinin düzleştirici düzeninden farklı olan somut bir şey"* olarak mitosun peşine takılır. Bu tür bir mitos, *"özsel özelliği, akılda kendi bilincine varan hep-benzerlik"* olan bir mitostur. Anlatıcı, *"öteden beri evrensel temsil edilebilirliğe"* direnmiştir; ancak bugüne değin anlattığı ve anlatacağı şey, *"hep temsil edilebilir şey"* olmuştur. Bu nedenden ötürü, *"her türlü epiğe anakronik bir öğe"* içkindir. Bu, hem *"Homeros'un canavar gibi korkunç olanı bildirmeye yardım eden esin perisini çağırması"* için, hem de yaşlı Goethe ve Stifter'in *"burjuva ilişkileri asıl olan olarak, sanki bir ad gibi bir başkasıyla değiştirilemez olan açık gerçeklik olarak göstermeye yönelik umutsuz çabaları"* için de geçerlidir.

Söz konusu çelişki, Adorno'ya göre, *"büyük epik/düz-yazı var olduğundan beri"*, konusallık/nesnesellik olarak öne çıkarılan epik edebiyatın bir öğesi olarak *"anlatıcının davranış tarzında"* kendini göstermiştir. Anlatan konuşmanın ait olduğu *"aydınlanmış bilinç durumu karşısında"*, bir başka deyişle, *"tümel kavramsal varlık karşısında bu konusal/nesnesel öğe, her zaman aptallığın bir öğesi, bir anlamama, bir bilgi sahibi olmama, tikelin tümelden kopmuş bir öğe olarak belirlendiği yerde tikele kasılmış şekilde tutunma"* olarak ortaya çıkar. Destan, *"mitosu yumuşatmak için, mitosun efsununu"* taklit eder.

Adorno'nun aktarımı uyarınca, K. Th. Preuss, o davranış biçimini "ilk aptallık" diye adlandırmıştır. Gilbert Murray ise, onu *"Homeros-Olimpik aşamasından önce gelen, Yunan dininin ilk basamağı"* olarak nitelemiştir. Epik anlatının *"özdeşleştirici sözcüğün gözünün içine baktığı şeyin korkunun iktidarını kırması gereken konusuna katı şekilde sabitlemesinde"*, anlatıcı adeta korku tavrını da "erki" altına alır. Bu kapsamda naiflik/saflık, *"anlatıcının bunun karşılığı olarak ödediği fiyattır"* ve öteden beri gelen bakış, bunu "kazanç" olarak kaydeder. Diyalektikte *"biçimden kaynaklanan anlatının aptallığına düzülen geleneksel övgü"*, bunu

"bilinç düşmanı, gerici bir ideoloji" yapmıştır. Bu tavır, *"bugün yanlış felsefi antropolojide"* pazarlanmaktadır.

Epik naiflik/saflık, *"tümel zihniyeti, tikelin kör görüsünden uzak tutmak"* için uydurulmuş "yalan" değildir. Epik saflık, *"mit-karşıtı bir çaba olarak aydınlanmış, adeta pozitivist uğraştan"* doğduğu gibi, *"daha önce olanı sadık ve ters yüz etmeden belirlemek ve böylece daha önce olanı ve böylece büyüyü"*, diyesi, "mitosu parçalamak", kendisini "tekil olan" ile sınırlamak, epik saflığın özgün özelliğidir ve bu, sınırlamayı aşar, "aşkınlaşır." Çünkü biricik olan *"düşüncenin kapsayıcı tümelliğine karşı inatçı geride kalış"* değil, tersine geride kalışın *"en içten özlemidir"*, *"bir gerçek öğenin mantıksal biçimidir."* Bu gerçek öğe, *"konusuyla uyumlulaşan"* kavramdır.

Adorno'nun deyişiyle, epik saflıkta *"burjuva aklın eleştirisi yaşar."* Eleştiri, bir başka deyişle, burjuva akıl, *"temellendiriyormuş izlenimi yarattığı deneyimin olanağını"* yıkar. Bir konunun *"serimlemesindeki sınırlanmışlık, her düşüncenin önüne geçen sınırlanmışlığın düzeltimidir."* Öte yandan, yine de bu tür saflık, *"geç dönem kapitalizmin felakete gebe başlangıçlarını"* anlatmaya izin verir ve yeniden anımsamayı özendirir. Artık "anımsanmayanı" anımsama, *"hakikatin ancak bir bölümünü"*, diyesi, *"anımsama düşmanı temsil-edilebilirliğin bir bölümünü"* ifade eder. Anlatan sözcük, epik naiflik sayesinde "öz-düzeltim" uygular; anlatan sözcüğün *"durumunda geçmişte kalana karşı her zaman savunmacı bir yön/öğe"* vardır. *"Betimleyici sözcüğün kesinliği, her türlü konuşmanın hakikatsizliğini gidermeye"* uğraşır.

Düşünceden Kaçış, Dilin Kendi Tutukevinden Kaçışıdır

Homeros'un *"bir armayı, bir manzara gibi betimleme ve bir metaforu, anlatının dokusunu yırtana değin açık artırma amacıyla her yönüyle yetkinleştirme"* zorlaması, on dokuzuncu yüzyılın *"en büyük anlatıcılarını"*, örneğin Almanya'da Goethe'yi *"yazmak yerine çizmeye ve resim yapmaya"* iten zorlama aynıdır. Serimlemeyi, *"düşünümleyen akıldan bağımsızlaştırma"* denemesi, dilin *"erekselliğinin olumsuz öğelerinden"*, bir başka anlatımla, *"konuların*

kavramsal güdümlemesinden" kurtarma girişimidir. Anlatıcının "akılsızlığı ve körlüğü", böyle bir başlangıç yapmanın *"olanaksızlığını ve umutsuzluğunu"* ifade eder. Destanın öncelikle *"her türlü spekülasyona ve fanteziye direnen konusal öğesi, anlatıyı önsel olanaksızlığı pahasına çılgınlığın kıyısına"* sürükler. Ayrıca, şimdiye değin *"adlarda ve imgelerde kendisini ortadan kaldırmak isteyen dilin düştüğü uçurumun dibine bakmamış olan hakikatte payı olmayan bir anlatı yoktur."*

Dil, Adorno'nun anlatımıyla, "dil olarak kalabilmek için", bir takım deyimlerde yargılayarak *"şeylerin bütünlüğünün bireşimi olmayı"* savlarken, *"kullanımları bütünlüğü ortadan kaldıran"* sözlerde/sözcüklerde "yargı" verir. Düşünce yönlendiriminin sonunda "tavsadığı" epik bağlantı, *"yargının hakkı önünde eriyip giden lütuf"* durumuna gelir. *"Konuşmanın özveri biçimi"*, diyesi, düşünceden kaçış, *"dilin kendi tutukevinden kaçışıdır."* Homeros'da, Thomson'ın özellikle öne çıkardığı gibi, metafor *"anlamlandırılan öğeye, konuya karşı özerkleştiği takdirde"*, metaforda *"erek/niyet bağlamında dilin bağımlılığına karşı düşmanlık"* her yönüyle belirginleşir. Dilsel olarak açımlanan *"imge, bütünlüğün mantıksal anlamı bakımından imgeyi görülür kılmak yerine, dili imgenin içine çekmek amacıyla, kendi öz anlamını unutur."*

Büyük anlatıda, Adorno'nun deyişiyle, eğilim olarak *"imge ve konu ilişkisi tersine döner."* Alegorik/yerinesel niyet, destanları *"dikte ettiremez"*; ancak *"tarihsel eğilimin dildeki ve konu içeriğindeki gücü"*, öyle büyüktür ki, destanlarda *"öznellik ve mitoloji, insanlar ve şeyler arasındaki süreçte destanın kendini serimlemesine bıraktığı körlük sayesinde"* salt olay yerine dönüşür. Olay yerleri üzerinden söz konusu eğilim, özellikle *"pragmatik ve dilsel bütünlüğün kırılgan"* göründüğü yerde görünürleşir. Nietzsche'nin "Homeros'un (rekabet) Savaşımı" adlı yapıtında şu tümce yer alır: *"Savaşanlar bireyler değil, idelerdir."* Saf, anlamdan uzak serimlemenin "tarihin alegorisine" dönüşümü, *"epik dilin mantıksal çöküşünde ve kırılgan eylemin/konunun metaforun yerine geçmesinde"* görülür duruma gelir. Epik konuşmayı, *"öznel bakımdan akılsal anlamdan yükselen nesnel anlam figürüne"*, bir başka deyişle, "imgeye" benzeten etmen, "anlamlıksızlık"tır.

Theodor Adorno: "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu"

Adorno "Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu"* adlı yazısının girişinde romanın güncel durumu kapsamında sadece bir öğeyi, "*anlatıcının konumunu*" öne çıkarmayı amaçladığını belirtir. Adorno'nun deyişiyle, bugün anlatıcının konumu, "*bir paradoksu*" ortaya koymaktadır. Bu paradoksun nedeni şöyle açıklanabilir: Roman, bir yandan "*anlatıyı gerektirir*"; öte yandan "*artık anlatılamaz.*"

Adorno'nun paradoks veya karşıtlık olarak nitelediği durum, yapılması gereken ile yapılması gerekenin yapılmasını engelleyen durumdur. Roman, düz-yazı anlatı sanatının bir ürünüdür; dolayısıyla, roman yazılabilmesi için, anlatı zorunludur. Öte yandan, yeni sosyo-kültürel gelişmeler, anlatıyı/anlatmayı zorlaştırmaktadır. Bu durumda anlatıcı, anlatmayı başarabilmek için, söz konusu paradoksu çözmeyi veya aşmayı bilmek zorundadır.

Ayrıca, Adorno'nun "artık anlatılamaz" şeklindeki saptaması saltçı bir anlayışı yansıtmaktadır. İnsan var olduğu sürece, anlatı

---

* Theodor Adorno: "Standort des Erzaehlers im zeitgenossischen Roman-Çağdaş Romanda Anlatıcının Konumu"; içinde: "Noten zur Literatur-Edebiyata İlişkin Notlar"; Teil I, gesammelte Schriften, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band II, Darmstadt 1997, s. 41-48.

son bulmaz; anlatı veya anlatmak, insanın tözsel bir niteliğidir. Bu nedenle, insan en zor koşullar altında bile anlatmayı başarır. Dolayısıyla, "artık anlatılamaz" sözü kabul edilemez.

Roman, Adorno'nun belirlemesiyle, *"burjuva çağının özgün yazınsal biçimidir."* Romanın başlangıcında, örneğin, Don Kişot'ta *"gizemlerden arındırılmış dünyanın deneyimi"* vardır ve *"salt var-oluşun sanatsal olarak aşılması"*, romanın bir öğesi olarak kalmıştır. Realizm, "romana içkindi"; malzeme bakımından *"fantastik romanlar bile içeriklerini gerçek olanın telkinini"* yaratacak şekilde sunmaya özen göstermiştir. Gelişmeler, *"bu davranış tarzını"* sorgulanabilir kılmıştır. Anlatıcının konumu bakımından *"dönüştürülmemiş hiçbir malzemesel öğeye"* göz yummayan ve böylece *"nesneselliğin/konusallığın epik buyrumunun"* altını oyan öznellik, söz konusu gelişmeyi özendirmiştir.

Öte yandan, konu açısından da büyük "zorluklar" vardır. Nasıl ki fotoğraf sanatı, resim sanatının *"geleneksel görevlerinin birçoğunu"* elinden aldıysa, *"röportaj ve kültür endüstrisinin dolayımları, son olarak da film"*, romanın birçok geleneksel görevini üstlenmiştir. Roman, *"anlatının/haberin yerine getiremediği şeyler"* üzerine yoğunlaşmak zorunda kalmaktadır; ancak resim sanatının tersine roman, *"konudan bağımsızlaşmada kendini anlatının/haberin kurgusuna zorlayan"* dilin çizdiği sınırlarla karşı karşıyadır. Bu nedenle, Joyce *"romanın realizme başkaldırısını söylemsel bir dil ile ilişkilendirmiştir."*

Gazete, fotoğraf ve film gibi görece yeni dolayımlar, geleneksel anlatı(m) türlerinin etkinlik alanlarını daraltmış, onları yeni bir öz-tanımlama göreviyle karşı karşıya getirmiştir. Yeni dolayımlar, ayrıca "saf/katıksız yazınsal tür" tür anlayışını da sorgulanır duruma getirmiştir; ancak bunlar yazınsal anlatının işlevini tümüyle üstlenemez. Sürekli yeni dolayımların ortaya çıktığı bir dönemde edebiyatın özellikle de romanın altın çağını yaşadığı da bir gerçektir.

Joyce'un girişimini, Adorno'nun anlatımıyla, *"münferit bireysel keyfilik"* diye bir yana itmemek gerekir. Deneyimin bütünlüğü/özdeşliği *"bozulmuştur"*; *"kendi içinde sürüp giden ve dile gelen bir başına anlatıcının tutumuna izin veren yaşam"* bozulmuştur.

Bu bağlamda *"savaşa katılmış"* olan bir kimsenin daha önceki maceralarından söz eder gibi savaştan söz etmesinin *"olanaksızlığını"* düşünmek yeterlidir. Anlatı, *"anlatıcı bu tür deneyimin üstesinden gelebilir"* şeklinde ortaya çıktığı takdirde, haklı olarak *"alımlayıcıda sabırsızlık ve kuşku"* uyandırır. Bir kişi oturup, *"iyi bir kitap okur"* şeklindeki tasavvurlar eskimiştir. Bunun nedeni, *"okuyucunun yoğunlaşamamasında değil, bildirilende ve bunun biçiminde"* aranmalıdır.

Adorno'nun bu belirlemelerine de katılmak olanaklı değildir. Son derece ilkeli ve ödünsüz bir savaş karşıtı ve hümanist olan Adorno, öz duyumsamasından yola çıkarak, savaşın insanlık-dışılığını, yakımını-yıkımını deneyimlemiş bir kişinin savaşı anlatamayacağını, savaşı anlatmayı içine sindiremeyeceğini düşünmektedir. Ancak Nazizmin soykırımını yaşamış Yahudiler bile anlatılamaz olanı, anlatmak suretiyle, onunla yüzleşmeye ortam hazırlamıştır. Zerre kadar insanlık duygusu olanların asla kendine ve başkasına yakıştıramadığı iğrençlikler ve insanlık-dışılıklar bile anlatılabilir; anlatılmalıdır. Anlatılmalıdır ki, yüzleşilebilsin ve aşılabilsin.

Adorno'nun tanımlamasıyla, *"bir şey anlatmak"* demek, *"söyleyecek tikel bir şeyi olması"* demektir ve tam da bu, *"yönetilen dünya, standartlaş(tır)ma ve hep aynılık"* tarafından engellenmektedir. İçerik olarak *"her türlü ideolojik sözce"*, *"dünyanın gidişi, sanki asıl olarak bireyleşmenin akışıymış gibi, sanki birey, uyarımları ve duygulanımları ile yazgıya yaklaşıyormuş gibi, tekil kişinin dolaysız iç dünyası bir şeylere yetebilirmiş gibi"* anlatıcının savlarını/istemini ideolojik olarak önlemektedir. Bu kapsamda *"çok yaygın olan biyografik değersiz edebiyat"*, bizzat roman biçiminin *"bozulmasının ürünüdür."*

Yazınsal konusallık/nesnesellik krizi, Adorno'nun öne-sürümü uyarınca, psikoloji de kapsamaktadır. Psikolojik romanın konuları da "burnunun ucunda" elinden alınmaktadır. Bu kapsamda salt *"gazetecilerin aralıksız olarak Dostoyevski'nin psikolojik kazanımlarında"* keyiften kendilerinden geçtikleri, bilimin, özellikle de *"psiko-analizin romancının bulgularını"* geride bıraktığı yolundaki açıklamalar haklıdır. Ayrıca, *"her türlü pozitif öğe, elle*

tutulabilir öğe ve bilimin ve enformasyonun içsel öğesinin olgusallığı", romanı bu gidişe son vermemeye zorlamakta ve *"varlığın ve varlık-dışının serimlemesini kendisine bırakmamakta"*, ayrıca toplumsal yaşam sürecinin *"yüzeyinin sıkı ve deliksiz olarak bütünleşerek, varlığı örtmesi"* de romanı buna zorlamaktadır.

Romanın Konusunu, Yaşayan İnsanlarla Taşlaşmış Koşullar/ İlişkiler Oluşturur

Adorno şu belirlemeleri italik yazarak vurgulamıştır: *"Eğer roman gerçekçi mirasına sadık kalmak ve gerçekte onun nasıl olduğunu söylemek istiyorsa, dış görünüşü/yaldızı yeniden üretmek suretiyle, ona yanıltma/kandırma işlerinde yardım eden bir gerçekçilikten vazgeçmek zorundadır."* İnsani özelliklerini *"mekanizmanın düz akışı için yağa dönüştüren"* bireyler arasındaki *"her türlü ilişkinin şeyleş(tiril)mesi"*, *"evrensel yabancılaş(tır)ma ve öz-yabancılaşım"*, adıyla anılmayı gerektirir. Roman, *"diğer bir çok yazınsal türden daha fazla"* böyle bir nitelik taşır. On sekizinci yüzyıldan, özellikle de Fielding'in "Tom Jones"undan bu yana romanın konusunu, *"yaşayan insanlarla taşlaşmış koşullar (veya ilişkiler) arasındaki uyuşmazlık"* oluşturur.

Yabancılaş(tır)ım, bu bağlamda romanın *"estetik aracı"* durumuna gelir; çünkü insanlar, tekil kişiler ve topluluklar, *"birbirine ne denli yabancılaşırsa, birbirine o denli gizemlileşirler"* ve romanın *"asıl itici gücü olan dışsal yaşamın gizemini deşifre etme"* girişimi, *"uzlaşımların belirlediği bilinen yabancılıkta şaşkınlık verici ölçüde, iki kat yabancı olarak görünen varlık uğruna"* sürdürülen uğraşa dönüşür. Yeni romanın *"karşıt-gerçekçi öğesi ve metafizik boyutu, bizzat kendi konusu tarafından"*, bir başka anlatımla, *"insanların birbirinden ve kendilerinden koparıldığı bir toplum"* tarafından gösterilir. Dünyanın *"gizemsizleştirilmesi"*, *"estetik aşkınlıkta"* kendini açığa vurur.

Öte yandan, Adorno'nun saptaması uyarınca, bütün bunların *"romancının ölçüp biçmesinde"* yeri yoktur; Hermann Broch'un "çok büyük yönelimli romanlarında" görüldüğü gibi, etkili oldu-

ğu yerde bile *"biçimlendirilen şeye"*, diyesi, dilsel oluşturuya veya yapıta pek yararlı olması da söz konusu değildir. Biçimin *"tarihsel değişimleri, yazarların özgün duyarlılıklarına"* dönüşür; bunların *"istenilen öğelerin ve istenilmeyen öğelerin ne ölçüde ölçüm araçları"* olarak işlev gördükleri, öncelikle "sıra-düzenlerini" belirler.

Anlatının/bildirimin biçimine karşı *"duyarlılıkta"* kimse Marcel Proust'u geçememiştir. Onun yapıtı, romanın *"öznel olarak ve köklü biçimde ortadan kaldırıldığı çizgide"*, *"gerçekçi ve psikolojik roman geleneğine"* girer. *"Ezberlenilen şeyin gerçekçiliği"*, diyesi, *"daha önce de böyleydi"* tavrı ne denli sıkı tutulursa, *"her sözcük o denli fazla 'sanki' şeklini alır"*; sözcüğün istemi/savı ile *"öyle değildi"* arasındaki "çelişki" o ölçüde büyür. Yazarın kaçınılmaz olarak öne sürdüğü *"olayın nasıl olduğunu kesin bildiği"* şeklindeki "içkin" savlaması veya hak iddia etmesi reddedilmelidir. Proust'un *"kuruntuya varan kesinliği"*, diyesi, *"canlı olanın birliğinin atomlara bölündüğü mikrolojik teknik"*, *"biçimin etki alanını aşmaksızın"*, bu estetik duyumun *"biricik çabasıdır."*

Anlatıcı, adeta *"yabancı bir dünyaya yanlış bir adımı"* gereksizleştiren bir *"iç mekân"* kurar. Ayrımına varılmaksızın, dünyayı bu iç mekânın "içine çeker." Alman dışa-vurumculuğunun romanı, *"tümüyle farklı koşulların ürünüdür ve tümüyle farklı bir ruhtadır."* "Nesnesel bir öğeyi serimlememeye" yönelik epik çaba –ki bunun içi doldurulabilir– sonunda *"nesneselliğin/konusallığın temel epik ulamını"* ortadan kaldırır.

Geleneksel roman idesi *"belki de en özgün olarak Flaubert'de somutlaşır."* Geleneksel roman, *"burjuva tiyatrosunun kulis sahnesi"* ile karşılaştırılabilir. Bu teknik, bir "yanılsama" tekniğiydi: Anlatıcı *"bir perdeyi açar"*; okuyucu *"sanki bedensel olarak oradaymış gibi olup bitenleri birlikte gerçekleştirmelidir."* Anlatıcının öznelliği, *"kendisini bu yanılsamayı oluşturma gücünde"* ve Flaubert'de *"dilin, tinselleşme ile kendisini adadığı görgün alandan ayrılan katıksızlığında"* korur. Düşünüme ilişkin *"ağır bir tabu"* vardır; bu *"konusal katıksızlığa karşı en büyük günah"* durumuna gelmektedir. Serimlenen şeyin *"yanılsamalı öz-yapısı ile birlikte bu tabu gücünü yitirir."* Sıkça yeni romanda, örneğin, Proust, Gide,

Thomas Mann ve Robert Musil'in "Niteliksiz Adam"ında düşünümün, *"saf biçim içkinliğini parçaladığı"* öne sürülür. Söz konusu düşünüm, *"Flaubert öncesi adlarla pek az ortak yön"* taşır. *"Roman figürlerinden yana veya onlara karşı"* şeklinde algılanan bu düşünüm, "ahlaki" bir düşünümdür.

İroni, Biçim Oluşturucu Bir Yazınsal Araçtır

Yeni düşünüm, *"serimlemenin yalanına karşı yan tutmadır"*; aslında *"süreçlerin uyanık yorumcusu olarak kaçınılmaz yaklaşımını düzeltmeye uğraşan"* anlatıcıya karşıdır. Biçimi bozma, onun *"asıl anlamına"* uygundur. Bugün Thomas Mann'ın *"hiçbir içeriksel alaya indirgenemeyen ironi"* olan dolayımı, *"biçim oluşturucu işlevinden"* anlaşılabilir: Yazar, *"kendi sunumunu geri alan"* ironik bir tavırla *"gerçek bir şey yaratma"* savını silkeleyip atmaktadır. Bu tutum, Thomas Mann'ın "Seçilmişler" ve "Aldatılanlar" adlı yapıtlarında açık olarak görülür. Yazar, bu yapıtlarında *"romantik bir figür ile oynayarak, dilin özgün tavrıyla, anlatının seyir kutucuğu öz-yapısını"*, *"yanılsamanın gerçek-dışılığını"* itiraf eder ve böylece kendi sözü uyarınca, *"sanat yapıtına naif olmamanın naifliğiyle görünüşü pek kırılmamış şekilde hakiki olan olarak sunmadan önce, daha yüksek şaka karakterini"* geri verir.

Proust'ta Adorno'nun açımlaması uyarınca, *"yorum, konu/olay ile öyle kaynaşır ki"*, yorum ile konu arasındaki "ayrım" yok olur; anlatıcı böylece *"okur ile ilişkide temel oluşturan varlığa"*, bir başka anlatımla, *"estetik mesafeye"* saldırır. Estetik mesafe, *"geleneksel romanda kesindi"*; şimdiyse filmin *"kamera ayarları gibi"* değişmektedir. Öyle ki, *"kâh okuyucu dışarıda bırakılmakta, kâh yorum ile sahneye, kulislerin arkasına, makine odasına"* götürülmektedir. Güncel roman hakkında *"tipik orta halli hususlardan daha fazla şey öğrenilebilen uç noktalara"*, Kafka'nın *"mesafeyi tümüyle yok eden yöntemi"* de dahil edilebilir. Kafka, *"şok yoluyla okuyucunun, okunan şey önündeki izleyen/bakan güvenliğini"* parçalar. Onun romanları, *"izleyen tavrın kanlı bir küçümsemeye dönüştüğü dünyanın yapılanmasına bir yanıttır"*; çünkü *"sürekli*

felaket tehdidi, hiçbir insana katılımsız izlemeye ve hatta bunun estetik taklidine bile" izin vermemektedir.

Ayrıca, Adorno'nun anlatımıyla, *"tek bir sözcük bile yazmaya cesaret edemeyen"* daha alt düzeyli anlatıcılar tarafından da "mesafe" daraltılmaktadır. Bu tür yazarlarda *"estetik serimlemesine göz yummak için kısa soluklu olan ve bu tür serimlemeye yetenekli olan hiçbir insan yaratmayan bilinç durumu"* kendini açığa vurmaktadır. Bu durumda, söz konusu "zayıflığın" yabancı olduğu ilerlemiş üretimde *"mesafenin daraltılması, biçimin bir gereğidir"*; *"görünürdeki bağlantıyı delmenin ve onun altında olan olumlu öğenin olumsuzluğunu ifade etmenin en etkin aracıdır."* Bu, Kafka'da olduğu gibi, *"hayali olanın serimlemesinin, gerçek olanın serimlemesinin yerini alması"* da gerekmez. Kafka, *"örnek almaya pek uygun değildir"*; ancak gerçek olan ile imago (bilinç-dışı imge) arasında "ayrım" ortadan kaldırılmalıdır.

Çağın bütün büyük romancılarının ortak yönü, "böyledir" şeklindeki *"eski roman isteminin tarihsel ilk imgelerin kaçışına yol açmasıdır."* Bu, Proust'un *"istek dışı anısında, Kafka'nın parabollerinde ve Joyce'un epik kriptogramlarında"* görülebilir. *"Nesnel serimlemenin uzlaşımlarıyla (veya gelenekleriyle) vedalaşan"* yazınsal özne aynı zamanda *"kendi güçsüzlüğünü, monologun tam orta yerinde geri dönen şey-dünyasının başatlığını"* itiraf eder. Böylece, *"çok-katmanlı olarak ilk dilin kalıntılarından damıtılan ikinci bir dil"* ortaya çıkar. *"Dağılmış, çağrışımsal şey dili olan"* bu ikinci dil, *"salt romancının monologlarından değil, kitleyi oluşturan birinci dile yabancılaştırılanlardan"* geçerek büyür.

Bugünkü Romanlar, Olumsuz Destanlardır

Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, Lukacs "Roman Kuramı"nda Dostoyevski'nin romanlarının *"geleceğin destanlarının yapı-taşlarını"* oluşturup oluşturmadığı sorusunu ortaya attığına göre, *"bugün öne çıkan romanlar"*, özellikle *"her türlü bağdan kurtulmuş öznelliğin, kendi yer-çekiminden çıkıp karşıtına dönüştüğü"* olumsuz destanlardır. Bunlar, *"bireyin kendi kendini tasfiye*

ettiği durumun belgeleridir"; bu durum, bir zamanlar "*anlamını bulan bir dünyayı*" güvence altına alan birey öncesi durumdur. Bu destanlar, her türlü güncel sanat ile "iki-anlamlılık" kavramını paylaşır.

Söz konusu kavram uyarınca, destanlarda eğlenip kalınmaz; destanların "*kayıt altına aldıkları tarihsel eğilim, barbarlığa geri gidiş midir veya insanlığın gerçekleşmesini mi ereklemektedir?*" sorusu irdelenir. Bazıları "barbar öğede kendilerini pek rahat duyumsar." Bir şeylere yarayan "*hiçbir modern sanat yapıtı, ahenksizlikten ve başıboş bırakılandan haz duymaz.*" Ancak bu tür sanat yapıtları "*uzlaşma olmaksızın dehşeti*" simgelemek ve "*bakışın her türlü mutluluğunu bu tür anlatımın saflığının içine atmak suretiyle, orta halli üretimin ihanetine uğrayan özgürlüğe hizmet ederler*"; çünkü bu orta halli üretim, "*özgürlükçü dönemin bireyinin başına gelenlere*" tanıklık etmez. Bunun üretimleri, "*angaje sanat ile 'sanat, sanat içindir' arasındaki karşıt tartışmanın, eğilim sanatının bayağılığı ile haz almaya yönelik sanatın bayağılığının*" üzerindedir. Karl Kraus, bir zamanlar "*yapıtlarından ahlaksal bakımdan somut, estetik olmayan, gerçeklik olarak konuşan şey ne ise, onun kendisine sadece dil yasası uyarınca, dolayısıyla, 'sanat, sanat içindir' adına nasip olduğunu*" söylemiştir. Bugün romanda "*estetik mesafenin daralması*" ve bununla birlikte "*gereğinden fazla güçlü olan ve hâlâ gerçek anlamda değiştirilmesi gereken, imgede doğa ötesine sokulmayan gerçeklik önünde teslim olma*", biçimin kendiliğinden gitmek istediği yerden istenmektedir.

Theodor Adorno: “Heine’nin Yarası”

Heine’nin Yarası, Hâlâ Kanıyorcasına Utanç ve Suçluluk Vericidir

Adorno’nun “Heine’nin Yarası”*, Yahudi kökenli ünlü Alman şair/yazar Heinrich Heine** üzerine bir denemedir. Adorno’nun de-

---

* Theodor Adorno: “Die Wunde Heine-Heine’nin Yarası”; içinde: “Noten zur Literatur”; Teil I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band 11, Darmstadt 1997, s. 95-100. Denemenin başlığı, “Yaralı Heine” olarak da Türkçeye çevrilebilir. Bu yazı, Adorno’nun, Heine’nin ölümünün yüzüncü yıldönümünde, Şubat 1956’da verdiği konferansa dayanmaktadır.

1797-1856 yılları arasından yaşamış olan Heine’nin asıl adı, Christian Johann Heinrich Heine’dir. Heine çok nitelikli bir kişiliktir: Şair, yazar, denemeci, gazetecidir. Mizah yazarlığıyla da tanınmıştır. “Almansor” adlı tragedyasında Endülüs’teki İslam kültür birikimini de ele almıştır. Ölümünden sonra, kendi isteği üzerine Paris/Montmartre mezarlığında toprağa verilmiştir.

** Almanya’nın en önde gelen şair/yazar/gazetecilerinden biri olan Heinrich Heine’nin (1797 Düsseldorf-1856 Paris) asıl adı, Christian Johann Heinrich Heine’dir. 19. yüzyılın hemen başında Almanya’da yaygınlaşan Romantik akımın “son şairi” olarak bilinir; ancak bu estetik/yazınsal akımı aşarak, toplumcu gerçekliğe ortam hazırlayanlardan biri de odur. Günlük konuşma dilini şiirselleştirmeyi ve gezi yazısını yazınsal tür düzeyine yükseltmeyi başarmıştır. Yapıtları başka dillere çevrilen Alman yazarların/şairlerin başında gelir. Ayrıca, deneme ve yergi türünde de yazılar yazmıştır. Yahudi kökeni ve politik görüşlerinden ötürü baskılanmış ve dışlanmıştır. Bu deneyim, yapıtlarına da yansımıştır. Ünlü “Dokumacılar” şiiri 1844’de Karl Marx’ın “Vorwaerts” (İleri) adlı gazetesinde yayımlanarak, isyan bölgelerinde dağıtılmıştır. 1831’den itibaren yaşadığı Paris’i bile “gurbet” olarak duyumsamıştır. “Gurbette” şiir bunun kanıtı sayılabilir:
“Bir zamanlar güzel bir yurdum vardı.

yişiyle, Heine'nin anısına *"bir katkı yapmak isteyen kişi"*, bir şölen konuşması yapmaktan çok, *"bir yaradan söz etmek zorundadır."* Alman geleneğiyle ilintili olan bu "can yakan" yara ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir yana itilen şeyler suskunlukla geçiştirilemez. Heine'yi "karalayanlar", sadece onun *"onuruyla oynayan"* Nasyonal Sosyalistler de değildir.

Heine'nin "Şarkılar Kitabı", edebiyat çevresinin ötesine geçen *"anlatılamaz bir etki"* yaratmıştır ve lirik türün "gazete ve ticaret diline" girmesine ortam hazırlamıştır. Bu şair/yazarın adı bu yüzden, 1900'lü yıllarda *"tinsel sorumlular"* nezdinde "kötüye" çıkmıştır. George Okulu'nun "kötüleyici" yargısı, Nasyonal sosyalizme *"mal edilebilir"*; Karl Kraus'unkiyse *"silinemez."* O zamandan beri Heine'nin etrafındaki "aura", *"kanıyorcasına, utanç ve suçluluk vericidir."* Heine'nin kendi "suçu", düşmanlarının elinde "koz" olmuştur. O düşmanların *"bu Yahudi aracıya duydukları kin, sonunda anlatılmaz dehşetlere"* yol açmıştır.

Düz-yazı yazarı olarak Heine'nin, Goethe ve Nietzsche arasındaki dönemin *"büyük ölçüde umutsuz"* düzeyine rast geldiğini

---

Meşe ağacı
Çok büyürdü orda, menekşeler yumuşacık sallanırdı
O yurt bir rüyaydı.
Beni Almanca öper, Almanca konuşurdu
Ve 'seni seviyorum!' sözü ne hoş gelirdi
Kimse inanamazdı!"
Nazım Hikmet'in "Memleketimi Seviyorum"dan bir bölüm:
"Memleketim:
Ankara ovasında keçiler:
kumral, ipekli, uzun kürklerin parıldaması.
Yağlı, ağır fındığı Giresun'un
Al yanakları mis gibi kokan Amasya Elması,
zeytin, incir, kavun ve renk renk salkım salkım üzümler
ve sonra kara saban
ve sonra kara sığır:
ve sonra: ileri, güzel, iyi
her şeyi
hayran bir çocuk sevinci ile kabule hazır
çalışkan, namuslu, yiğit insanlarım
yarı aç, yarı tok
yarı esir..."
Heine'nin "Gurbette" şiiri ile Nazım Hikmet'in "Memleketimi Seviyorum" şiiri, benzer acıları ve özlemleri yansıtmıyor mu?

belirten Adorno'ya göre, Heine'nin düz-yazı yapıtları, *"bilinçli dilsel ayrıntıları belirginleştirme yeteneği"* veya *"yardakçılıktan hiçbir iz taşıyamayan polemik gücü"* ile sınırlı değildir. "Yahudi düşmanı" bir tavırla Heine'ye saldıran ve karşılığını gören Platen* bunu duyumsamıştır.

Adorno'nun anlatımı uyarınca, Heine'nin düz-yazı yapıtları "içerik" yönünden zanaatçı işi yazıları geride bırakır. Alman edebiyatı bağlamında *"sulandırılmamış bir aydınlanma kavramını"* koruyan Heine, *"toplumsal dikenini yitirmek ve boyun eğici bir olumlama"* tutumu sergilemek suretiyle *"başarısızlığa uğrayan"* Alman aydınlanmasının dirilmesine önemli katkı yapmıştır. Protestanlığı seçmesine karşın, Heine'nin "hoşnutsuzluğu", dışlayıcı *"toplumsal iklim"* nedeniyle yaygınlaşmıştır. Heine, *"nazik bir ironi ile yıkılanı arka kapıdan gizlice sokarak"* onarmak istememiştir.

Ayrıca, Adorno'nun söyleyişiyle, *"bazı genç sosyologların inanmak istedikleri"* gibi, Marx'ı *"güçlü şekilde etkilediği"* kuşkulu-dur; çünkü Heine *"politik bakımdan güvenilmez bir arkadaştır"*; bu "sosyalizm" için de geçerlidir. Bununla birlikte, sosyalizm adına *"çalışmayan yemesin!"* gibi sözler de etmiştir. Onun *"devrimci saflığa/katıksızlığa ve sertliğe karşı tepkisinde küflü şeylere, münzeviliğe karşı güvensizliği"* kendini açığa vurur. Öte yandan, Hegel'in söylediklerinden *"sadece bireycilik"* sonucunu çıkaracak denli "bireyci" olan Heine *"içselliğin bireyci kavramına"* da boyun eğmez.** Heine'nin *"duyusal doyum idesi, zorlama/dayatma ve yoksunluk"* olmayan bir dünyayı içerir.

---

* Adorno'nun gönderme yaptığı Platen, Heine'nin çağdaşı şair August Graf von Platen'dir. Heine ile Platen arasında geçen olay kısaca şöyledir: 1825'te Heine hukuk doktorasını tamamlar. Önce Hamburg'ta avukatlık yapmak ister; ancak bu isteğini gerçekleştiremez. Üniversite'de akademisyen olarak görev alabilmek için, 1825 yılında "vaftiz" olur ve Protestanlığa geçer. Christian Johann Heinrich adını alır ve bu andan itibaren Heinrich Heine adını kullanır. Din karşısında ilgisiz olan Heine, vaftizi, "Avrupa kültürüne giriş bileti" olarak niteler. Yahudilerin geri plana itilmesi, dışlanması Heine'de derin izler bırakır. Heine bu dışlamaya karşı savaş açar. Onun bu tavrı, en açık olarak Platen ile atışmasında görülür. Platen 1829'da Heine'nin kişiliğine ve yazınsal yeterliliğine saldırır. Heine, Platen'in bu saldırısını, Münih Üniversitesi'ndeki profesörlük kadrosuna atanmasını engelleme girişim olarak yorumlar ve en sert biçimde karşılık verir.

** Adorno burada Heine'nin 1821-1822 yıllarında Berlin Humboldt Üniversitesi'nde Hegel'in derslerini izleyerek, felsefe bilincini derinleştirmesine gönderme yapmaktadır.

"Yara", Adorno'nun başlıkta dile getirdiği anlatımıyla, Heine'nin "*dolaysızlığı hayranlık yaratan liriğidir.*" Heine, Goethe'nin "fırsat şiiri" sözünü şöyle yorumlamıştır: "*Her fırsat, kendi şiirini; herkes şiirleştirmeye uygun fırsatı bulur.*" Burada fırsat şiiri için, özel durum/an için veya bunun özendirmesiyle yazılan şiiri anlamak gerekir. Öte yandan, sözü edilen "dolaysızlık", "*büyük ölçüde dolayımlanmış*" dolaysızlıktır. Heine'nin şiiri, "*sanat ve anlamsızlaşan günlük yaşam*" arasında aracı olmuştur. Bu şiirlerde işlenen "yaşantılar" el altından "*üzerine yazı yazılabilen ham malzemelere*" dönüşmüştür. Bu şiirlerin bulguladığı "*ince ayrımlar ve değerler*", aynı zamanda bu şiirleri "savunulabilir" kılmış ve onları "*tümlenmiş, hazırlanmış bir dilin şiddetine*" bırakmıştır.

Piyasanın Anonimliği, Sanatçıya Saf ve Özerk Görünme Olanağı Vermiştir

Adorno'nun açımlaması uyarınca, pek fazla rahatsızlık duymadan tanıklık ettikleri yaşam, bu şiirler için "*satın alınabilir*" bir şeydi; "*kendiliğindenlikleri şeyleşme ile birdi.*" Heine'de emtia/mal ve değiş-tokuş, "*yapıp etmeleri olumsuzlamada varlığını bulan sesi baskılar.*" O zamanlar kapitalist toplumun "*gücü, yerelliğe batmamak isteyen şiirin görmezden gelemeyeceği ölçüdeydi.*" Bu yönüyle, Heine, Baudelaire gibi, "*on dokuzuncu yüzyılın modernliğinin doruklarına yükselir.*" Buna karşın, Baudelaire "*durmayan yıkıcılığın, çözülmekte olanın deneyiminden düş ve imgeyi*" çıkarır; hatta "*her türlü imgenin yitimini bizzat imgeye*" dönüştürür. Bu tür "*direnişin güçleri*", kapitalizmin güçleriyle birlikte büyümüştür. Bu güçler, "*Schubert'i besteleyen*" Heine'de de canlıdır. Heine "*isteyerek kendisini akıntıya bırakmıştır; endüstri çağına denk düşen yazınsal bir yeniden üretim tekniğini aşılmış romantik ilk örneklere*" uyarlamıştır; ancak "*modernitenin ilk örneklerini*" bulamamıştır.

Heine'den sonra dünyaya gelenler tam da "*bundan utanmaktadır*"; çünkü bunlar, sanatçıların "*hami olmaksızın yaşamlarını kazanabildikleri*" burjuva sanatının var olmasından beri, "*biçim yasasının özerkliğinin yanı sıra, gizlice pazar yasasını*" da kabul-

lenip, "alıcıları" için üretim yapmıştır. Ancak bu "*bağımlılık, pazarın anonimliğinin*" arkasında yitip gitmiştir. Pazarın anonimliği, sanatçıya "*kendine ve başkalarına karşı saf ve özerk görünme*" olanağı vermiştir ve bu "*görüntü/görünüş ödüllendirilmiştir.*" Romantik Heine "*özerklik şansını*" tüketmiş, aydınlanmacı Heine ise, "*o zamana değin örtük olarak emtia karakterini öne çıkaran maskeyi*" yırtıp atmıştır. Onun bu davranışı "*affedilmemiştir.*" Şiirlerinin "*kendisini aşan ve böylece kendisini eleştiren uysallığı, tinin kurtuluşunun insanın kurtuluşu olmadığını, bu nedenle de tinin kurtuluşu olamayacağını*" göstermiştir.

Bununla birlikte, diye yazar Adorno, "*öz aşağılanmasının gizliliğini*", başkasının açığa vurulan aşağılanmasında algılayanın "*öfkesi*", "*sadist kesinlik*" ile Heine'nin "*zayıf noktasına*", diyesi, "*Yahudi özerkleşmesinin başarısızlığa uğramasına*", bir başka deyişle, Yahudilerin eşit yurttaş durumuna gelememelerine "yapışmıştır." Çünkü onun iletişim dilinden ödünçlediği "*alışkanlık ve kendiliğinden anlaşılırlık, dildeki yurda özgü güvenlik duygusunun karşıtıdır.*" Gerçekte "*dilin içinde olan bir kimse dili bir araç olarak*" kullanabilir. Dil "*tümüyle yalnızca böyle birinin olsa*", o kimse "*kendi sözcüğü ve verili olan arasındaki diyalektiği*" işletebilir ve dilin "*düz örgüsünü*" çözebilir. Fakat dil, dili "*tükenmiş bir şey gibi kullanan özneye yabancıdır.*"

Gerçek Anlamda Kurtulmuş İnsanlığın Dünyasından Başka "Yurt" Yoktur.

Heine'nin "*çok sevdiği annesi, Almancaya tümüyle egemen değildi.*" Heine'nin "*biçimlendirilmiş sözcüğe karşı dirençsizliği, dışlanmış birinin işgüzarlığıdır.*" Özümsemeci dil, "*başarısızlığa uğrayan özdeşleşmenin/kimlikleşmenin*" dilidir. Heine'nin bütünleşmek için içtenlikle uğraşmasına karşın, Alman toplumunca benimsenmemiş veya dışlanmış olması, onun muhalif tavrının başlıca nedenidir. Bu, "*bugün bile Heine adının travmasıdır*" ve bu travma, bilinçlerde "bulanık" şekilde varlığını sürdürerek değil, "bilindiği" takdirde onarılabilir.

Bu travmanın bilinmek suretiyle onarılmasının "olanağı", Adorno'nun değerlendirmesiyle, "kurtarıcı" şekilde bizzat Heine'nin liriğinde bulunmaktadır; çünkü "*güçsüz şekilde alay edenin gücü, güçsüzlüğünü aşar.*" Eğer, "*her türlü anlatım, çekilen acıların izi*" ise, Heine, "öz yeterliliğini", bir başka deyişle, "*kendi dilinin dilsizliğini, kopuşun diline dönüştürmeyi*" başarmıştır. Dili, adeta "*piyanoda bir şeyler çalar gibi çalan*" birinin "virtüözlüğü", "*kendi sözünün yetersizliğini*", sözcüğün dolayımına yükseltecek denli büyükse, ona "*neden acı çektiğini söyleme*" olanağı verilmiş demektir. Başaramama, "başarılan şeye" dönüşür. Heine'nin "*özü, şiirlerini besteleyenlerin*", örneğin Gustav Maler'in "müziğinde" kendini tümüyle açığa vurmaz. "*Eskiden beri bilinen bir şey, bir yabancının ağzında ölçüsüz bir yön, abartılmış bir öğe*" özelliği kazanır; işte bu "hakikattir." Hakikatin şifreleri, "*estetik yarıklardır*"; hakikat, "*dolgun dilin dolaysızlığına*" kendisini açmaz.

Adorno'nun saptamasıyla, Alman halk şarkısından "*büyük bir şiirin*", diyesi, "*kurbanın vizyonunun*" ortaya çıkması için, "*aradan yüz yılın geçmesi gerekmiştir.*" Heine'nin "*stereo-tip teması olan umutsuz aşk, yurtsuzluk metaforudur*" ve onun için yazılan lirik, "*yabancılaşımı, bir sonraki deneyim çevresine sokma*" çabasıdır. Heine'nin yaşadığı yazgı olan yurtsuzluk "*sözcüğün tam anlamıyla gerçekleşmiştir*" ve bugün, yurtsuzluk, "*herkesin yurtsuzluğu*" durumuna gelmiştir. Herkes, aynı dışlanmış Heine gibi, "*özde ve dilde örselenmiştir.*" Heine'nin sözü, onların sözünü de temsil etmektedir: "*Artık kimsenin dışlanmadığı*" dünyadan başka, diyesi, "*gerçek anlamda kurtulmuş insanlığın*" dünyasından başka "*yurt*" yoktur. Heine'nin "*yarası*", "*ancak uzlaşmayı başarmış olan bir toplumda kapanacaktır.*"

Adorno'nun bu muhteşem yazısına ben ancak şunları ekleyebilirim: Anadolu'da ve Türkiye'de Heine'nin yarasına benzer yarası olan sayısız insanın yarasını iyileştirecek bir yaşam anlayışı, bir zihniyet başatlaşmadığı sürece, başta insancıl ve vicdan sahibi insanlar olmak üzere, tüm Türkiye toplumu yaralı kalacaktır. Bir kişinin bile kendisini "yaralı" hissetmesi, toplumsal-kültürel yaranın kanamasını sürdürecektir.

Theodor Adorno:
“Kitap Adları/Başlıkları”

Başlık, Yapıtın Mikro Evrenidir

1747’de Voltaire’in ‘Nanine’ adlı güldürüsü yayımlandığında, Adorno’nun “Başlıklar”* adlı yazısının girişindeki anlatımıyla, sanat yargıçları, “*Nanine? Bu nasıl başlık böyle?*” diye sormuşlar. Peki, böyle bir kitap adı duyunca, insan ne düşünür? Bir kitap adı veya başlığı karşısında ne düşünürse, onu düşünür. Bir kitap adı veya başlığı, “*mutfak reçetesi değildir.*” Adorno’nun Gotthold Ephraim Lessing’ten aktarımı uyarınca, başlık, “*içeriği ne denli az açığa vurursa, o denli iyi olur.*” Aydınlanmanın önemli yazarı, dramaturgu ve düşünürü olan ve kitap başlığı sorunuyla epey ilgilenmiş olan Lessing’in “*belli bir anlam taşıyan başlıklara karşı alerjisi*”, Barok’a karşı alerjidir. Alman “*burjuva dramasının bu kuramcısı, alegoriyi anımsatan*” hiçbir şeyi görmek istememiştir. Almanya’da klasisizm döneminde yayımlanan kitap adlarının yansıttığı, “*kavrayış kıtlığı*”, Lessing’i haklı çıkarmıştır.

---

* Theodor Adorno: “Titel-Başlık”; içinde: “Noten zur Literatur”; Teil III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band II, Darmstadt 1997, s. 325-334. Ben yazının adını “Kitap Başlıkları” olarak çevirmeyi yeğledim. Yazının alt-başlığı, “Lessing Üzerine Dönüştürülmüş Açıklamalar” şeklindedir.

Öte yandan, Lessing'in önerdiği gibi, bugün dahi romanlar, tiyatro yapıtları *"başkahramanlara göre adlandırılacak olsa"*, durum pek de iyi olmazdı. Çağın öne çıkan yapıtlarında bile *"hâlâ başkahramanlar var mıdır"* veya başkahramanların *"diğer kahramanlarla birlikte aşağı inmeleri gerekmez midir?"* sorusu tartışılmaya değer. Bunun ötesinde bir metin üzerinde yer alan bir *"özel adın rastlantısallığı"* veya *"ilk kurgu"*, *"canlı bir adın"* söz konusu olduğunun da altını çizer. Somut başlıklar biraz da *"fıkralardaki adlar"* gibidir. Kahraman, sanki *"canlı kişiymiş gibi adlandırılmak suretiyle, aşağılanır."* Ayrıca, canlı kişi olma iddiasını *"yerine getiremediği için, ad gülünçleşir."*

Öte yandan, Adorno'nun sorusuyla, görgün gerçekliğin soyutlamasından *"ödünçlenmiş"* izlenimi yaratan başlıkların ne anlamı olabilir? Adların "saygınlığı"nı sağlayan *"malzemeler"* de artık yoktur. Bununla birlikte, Lessing'in on sekizinci yüzyılın *"ikinci yarısında aydın şiirinin arşivine indirdiği soyut adlar"* daha iyi değildir. Bu adlar, hep *"kullanılan tekniklerine"* dayanmakta, *"örtük tür nitelemelerinin"*, hiçbir türün *"kendisine sığınılacak kadar"* güvenli olmadığı tinsel anda "Konstrüksiyon 22" veya "Tekstur-lar" (Dokuntular) gibi başlıklar, *"dil evrensellerinin"* kendilerine uygunluğuyla kibirlenebilirler.

Adorno'nun belirlemesiyle, davranış veya işlem tarzları, *"araçtır, amaç değildir."* Kurgulanan veya şiirselleştirilen şey, *"şair bunu becerebilse bile, ne pahasına olursa olsun, oluşturunun anında cezalandırılması sırasında, ağza alınmamalıdır."* Başlıklar, adlar gibi, yazınsallaştırılana *"denk düşmelidir"*; ancak *"onu söylememelidir."* Her başlığın *"görevi paradokstur"*; bu görev, *"hem akılsal tümellikten"*, hem de *"kapalı tikelleş(tir)meden"* uzak durur. Bu olgu, *"başlıkların olanaksızlığı"* olarak bugün iyice açığa çıkmaktadır. Başlık, *"yapıtın mikro evrenidir"*; *"edebiyatın çıkmazının sahnesidir."* Peki, "adlandırılamayan" edebiyatlar hâlâ (var) olabilir mi?

Örneğin, Beckett'in "L'innommable" adlı romanı, hem "konuya", hem de *"güncel edebiyatın adsızlığı hakkındaki hakikate"* uygundur. Bu romanda *"söylenemeyenin söylenmediğini söyleme-yen"* hiçbir sözcük işe yaramaz.

Başlık, Yazar ile Yapıt Arasında Sürüp Giden Süreçteki Bir Yenilginin Anıtıdır

Elbette, diye yazar Adorno, *"istenç-dışılık, edebiyatlarda sadece bir öğedir"*; ancak bu istenç-dışılık, "başlıklardan" talep edilmelidir. Başlıklar ya *"biri öbürü olmaksızın düşünülemeyecek şekilde deriniemesine konsepsiyona dalmış olmalıdır"* veya birinin *"aklına düşmelidir."* Başlık aramak, *"anımsanınca her şeyin ona bağlı olacağı sanılan unutulmuş bir sözcüğü düşünmek denli umutsuzdur"*; çünkü her "verimli" düşünce olmasa da, *"her yapıt"* kendi içinde gizlidir, asla kendisine saydam değildir." Öte yandan, "aranan başlık" her zaman *"gizlenmiş olanı"* ortaya çıkarmak ister. Yapıt, öz-korunum amacıyla, buna "direnir." *"İyi başlıklar"*, konunun *"gizlenmişliğine"* özen gösterecek şekilde konuya yakındır; "ereklenen" başlıklarsa konuda her şeyi ihlal eder. Bu yüzden *"başkasının çalışmalarına başlık bulmak"*, *(insanın) kendi çalışmasına"* başlık bulmaktan daha kolaydır. *"Yabancı okuyucu"*, yazarın "niyetlerini", asla yazar gibi bilemez. Fakat buna karşın okur için *"okunan şey"* daha kolay şekilde *"imge bulmacası"* gibi bir "figür" olarak kristalleşir ve "başlık" ile *"bulmaca sorusuna"* yanıt verir. Zadik *"mistik adını ne ölçüde bilirse, yapıt da hakiki başlığını"* o kadar bilir.

Adorno'nun belirlemesiyle, Peter Suhrkamp*, *"başlık konusunda unutulmaz bir yeteneğe"* sahipti. Bu yetenek belki de *"yayıncı yeteneğinin mührüydü."* Bir metnin başlığını, o metnin *"içinden çıkarma yeteneği, yayımcı erdemi olarak tanımlanabilir."* Yayımcı, *"metinden bir başlığın çıkıp çıkmayacağına"* göre yayım hakkında karar verir. Suhrkamp'ın *"aşırı duyarlılıklarından biri 've'li başlıklara karşıdır."* Böyle başlıklardan biri, örneğin Lessing'in yapıtı "Kabale ve Aşk"tır. "Ve", bir metnin alegorik yorumunda olduğu

---

* Peter Suhrkamp (1891-1959) kendi soyadıyla ünlenen Almanya'nın en saygın yayınevlerinden biri olan Suhrkamp'ın kurucusudur. Öğretmen, gazeteci ve yayıncı olarak çalışan Peter Suhrkamp, Birinci Dünya Savaşı'na katılmıştır. Nazi döneminde "vatana ihanet" suçlamasıyla Sachsenhausen Toplama Kampına koyulmuştur. Alman Dil ve Edebiyat Akademisi'nin onur üyesi olmuştur. Bertolt Brecht, Marcel Proust, Theodor Adorno, T. S. Eliot, Max Frisch, Martin Walser gibi düşünür ve yazarların yapıtlarını yayımlamıştır.

gibi, *"her şeyi, her şey ile bağlantılandırmaya"* izin verir; bunun için de *"usta atış"* için güçsüzdür. Fakat *"bütün estetik kurallar gibi 've' ile ilgili tabu da sadece kendi kendini ortadan kaldırmanın bir basamağıdır."* Bazı başlıklarda, *"özellikle de sonunda solgun 've' kavramsız olarak anlamı kendi içine çeker. Romeo ve Juliet'de 've', bir öğesi olduğu bütünün kendisidir."* "Tristan ve Isolde" başlığıysa, Gotça basılmış şekliyle, *"bir yelkenli geminin başından/ provasından sallanan siyah bayrağa benzer."*

Kitap Adı/Başlığı, Parçaların Ortak Yönünü Yansıtmalıdır

Adorno'nun belirlemesiyle, kendi yapıtı olan "Prizmalar" kitabının asıl adı "Kültür Eleştirisi ve Toplum"du.* Suhrkamp, bu adı 've'den dolayı beğenmedi; bundan ötürü, "Kültür Eleştirisi ve Toplum" alt başlık olarak verildi. Kitabın asıl adı, daha baştan kitabın *"bütününün inşası"* ile kesinleştiği için, bir başka ad bulmak çok zor oldu. Lessing *"Bir başlıktan daha kolay ne değiştirilebilir?"* şeklindeki retorik soruda yanılmıştır. "Prizmalar", bir "uzlaşı" olmuştur. Bu noktada "Prizmalar" başlığının *"parçaların ortak yönünü doğru karakterize ettiği"* söylenebilir. Girişin dışındaki denemelerin çoğu, *"önceden biçimlendirilmiş tinsel görüngüleri"* konulaştırmaktadır; ancak hiçbir yerde, *"deneme biçimine uygun olarak"*, bu biçimin *"deşifre edilmesi görev değildir."* Tersine *"her metin ve her yazar üzerinden topluma özgü şeyler daha kesin olarak bilinmelidir"*; ele alınan yapıtlar insanların bakarak, *"gerçeği gördükleri 'Prizmalar'dır."* Buna rağmen, diye yazar Adorno, *"başlıktan hoşnut değilim"*; çünkü başlığın kavram olarak karşıladığı şey, *"kavramı olmayandan, 'prizmalar' sözcüğünün tarihsel değerinden, onun çağdaş dil ile ilişkisinden"* koparılamaz.

Adorno'nun deyişiyle, başlık, *"yazar ile yapıt arasında sürüp giden süreçteki yenilgilerden birinin anıtıdır."* Düşünür, bu belirlemeyi, *"başlığa bir zehirli madde katmak için"* dile getirmiştir. Bu zehirli madde başlığı "mumya" gibi süreklilik kazandırmak suretiyle, onun

---

* Theodor Adorno'nun sözünü ettiği "Prizmalar" adlı yapıtı, benim de bu çalışmamda temel aldığım (Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1997) baskısında sadece "Kültür Eleştirisi ve Toplum" adıyla yayımlanmıştır.

"*kitaba pek fazla zarar vermemesini*" sağlayacaktır. "Edebiyat Üzerine Notlar" başlığı da bu duruma gelene değin, elbette "beşikte" ninni gibi söylenmemiştir. "Ben", diye sürdürür Adorno, "*Hitler döneminden önce Frankfurt Zeitung'da yayımladığım bir aforizmalar dizisini başlığına göre, 'Şarkısız Sözler' olarak adlandırmıştım.*" Düşünür, bu adı beğendiğini ve ona bağlandığını, ancak yayımcısı Suhrkamp'ın "*tefrikaya özgü ve fazlaca ucuz*" bulduğunu belirtir.

Suhrkamp, epey düşündükten sonra, "*bir liste oluşturmuştur*"; ancak Adorno bu listede yer alan adlardan "*hiçbirini kabul etmek istememiştir.*" Bunun üzerine, Suhrkamp, son öneri olarak "Edebiyat Üzerine Notlar" başlığını önermiştir. Bu ad, diğerleriyle "*karşılaştırılamayacak ölçüde daha iyi*" olduğu için, Adorno bunu kabul etmiştir. Bu ad bulma sürecinde yayımcı Suhrkamp'ın Adorno'nun "*fikrini eleştirmek suretiyle*" o fikirleri sabitlemesi veya kayıt altına almış olmasıdır. Aynı şekilde "*müzik ve sözcük*" birleştirimi de "*en parlak dönemi gençlik biçemi olan bir biçimin eski moda öğesini sessizce*" kurtarmıştır. Adorno'nun anlatımıyla, "*benim başlığım, Mendelssohn'u*"; Suhrkamp'ın başlığıysa "*birkaç kat yüksek olanı*", diyesi, "*Goethe'nin 'Divan Üzerine Notlar'ı alıntılıyordu. Bu karşıt tartışmada düzgün başlıkların içine düşüncenin göç ettiği ve orada belirsizleştiği başlıklar olduğunu öğrendim.*"

Adorno, "Tını Figürleri" başlığına "Schönberg'in sözü uyarınca, geliştirici varyasyon ile ulaştığının" altını çizer. Düşünüre göre, "*sanatın duyumsal alımlanımını, aynı zamanda tinsel alımlanım*" olarak belirlemek gerekir. Böyle bir yaklaşım uyarınca, "*tını figürleri, duyusalı, bir başka dolayımdaki ses dalgalarını düşünümleyen bilince miras bırakır.*" Aklına bir başlık düşen veya bir başlık bulan kişi, "*kendini de düzeltebilir*"; o kişide "*daha iyi olan şey, nüfuz eden tarihin bir parçasıdır.*"

İyi Ad, Kitapla Kaynaşır

Kafka'nın iki romanının, "Dava" ve "Saray"ın başlıkları, Adorno'nun bildiği kadarıyla, Kafka'dan "*kaynaklanmamıştır.*" Zaten "*parçalı olan bir ad vermek, ona pek az yakışırdı.*" Böyle olmasına karşın, Adorno'ya göre, söz konusu başlıklar "*iyidir.*" Bu türden

başlıklar, "*kendiliklerinden yapıt ile kaynaşırlar.*" Bunları "*başlıklandırma*" konusunda duyumsanan "*ürkeklik, başlıklarının/ adlarının mayası durumuna gelir.*" Bugün "*kültür pazarında 'çalışma başlığı' adıyla dolaşan şey, bu özgün biçimin aşınmasıdır.*" Yeni sanatın, "*gizemi adlarını yitirmiş olmalarında yapışık olan*" şeyler ürettiği yerde, "*adın keşfi adeta devlet eylemine dönüşür.*"

Kafka'nın "Amerika" romanın adı, "Amerika" değil de, Adorno'nun algılaması uyarınca, yine Kafka'nın "*günlüğünde kullandığı sözcük olan 'Yitik' olsaydı çok daha iyi olurdu.*" Fakat "Amerika" adı da kötü değildir; çünkü roman Amerika ile çok yakından ilgilidir. Yapıt, "*sallanan*" bir Amerika'da, "*uzun ve ıssız bir*" geçiş yolculuğunda bir göçmenin "*gözünün tutunmak istediği*" ölümlerin, yitimlerin ve bozumların yaşandığı bir Amerika'da geçmektedir. Böyle bir görünüme, "*bulunamaz bir adın bıraktığı boş yer*" anlamında "Yitik" çok daha iyi "uyardı." Yitik sözcüğünün anlatımı, "*imleminin çok ötesinde, bizzat romanın anlatımıdır.*"

Adorno'ya göre, Karl Kraus'un "*polemikçi, bir yapıtı tek tümcede yok etmeye yetenekli olmak zorundadır*" sözü, "başlığı" da kapsayacak şekilde genişletilebilir. Okuyucunun "*konuyu deneyimlemesine zaman bırakmaksızın, okuyucuya yutturdukları şeyi okumasını gereksizleştiren*" başlıklar vardır. Bu başlıklarda "*kötü olan yoğunlaştığı gibi*", iyi olanlarda da "iyi" yoğunlaşır. Burada "*yer altına*" inmeye de gerek yoktur. Yapıt adları, düşünce iklimiyle de yakından ilgilidir. Örneğin, "*Kurban Gidişi*"* (Opfergang) başlığı, nasyonal sosyalist düşünce iklimini yansıtır. Adorno, Kurban Gidişi'ni, Almancada iki sözcüğün birleşmesinden oluştuğu için, sözcük olarak adlandırır. Bu sözcük, Adorno'nun nitelemesiyle, aynı "*Hegel mantığının başındaki "oluş/olma" sözcüğü gibi, sanki dünyanın öte yakasındaymış gibi, daha yakın bir belirlemeyi*" gereksinmez; ancak bu anlatımın "*belirlenim süreci, Hegel'deki gibi olmaz; mutlak olarak kalır.*" Bu nedenle, "*Benjamin'in auranın çöküş biçimi olarak gizemsizleştirdiği atmosferi buharlaştırır.*"

---

* Rudolf Georg Bindin (1867-1938) Nazi ideolojini benimsemiş, 1933'te Hitler'e bağlılıklarını kanıtlamak için, "En Sadık Bağlılık Yemini" yayımlayan 88 yazardan biridir. 1912'de yayımlanan "Opfergang" (Kurban Yürüşü) adlı roman 1942-43'te filmleştirilmiştir.

Bunun dışında, "Kurban Gidişi" anlatımı, kendini oluşturan iki temel öğenin bağlantısıyla, "*kurbanın soylu gönüllülüğü tasavvurunu da*" çağrıştırır. Herkesin üzerindeki "zorlama", başka hiçbir umarı kalmayan kurbanın "*kendi yazgısıyla özdeşleşmesi ve kendini kurban etmesiyle*" örtbas edilir. Salt başlık, "*kurbanın hatırına kurbanı*" olumlamaktadır. Aslında başlığın "*yalanı, bütün alanın yalanıdır.*" Başlık, insan-severliğin "*yazgıdan olduğunu ve kurbanın birleşiminde kurtulmuş bir toplumun durumu yansıttığını*" unutturmak istemektedir.

Yazarın Ödülü, Başlığı Yazdığı Andır

Adorno'nun değerlendirmesiyle, bugünkü başlıkların "*ne denli berbat olduğunu çağdaş Amerikan edebiyatı, özellikle böyle başlıklara çok düşkün olan dramatik edebiyatı*" göstermektedir. Amerikan edebiyatında başlıklar, "*konunun kör noktalarıdır*"; "*tinsel oluşturulara ilişkin bilimde konunun yerine geçen iletişimin önceliğine kendilerini uyarlamışlardır.*" Somut başlıklar, "*karşılaştırılamazlıkları sayesinde tüketicilerin belleğine yerleşmenin ve başka bir şeyle karıştırılamazlık sayesinde karşılaştırılabilir, değiş-tokuş edilebilir olmanın*" aracına, "*soyuta, korunmuş emtia markalarına*" dönüşmektedir. Örneğin, "Kızgın Metal Çatıdaki Kedi" veya "Kaplumbağanın Sesi" bu bağlamda anılabilir.

Daha düzeyli edebiyatın "*başlıkları ve manşetleri, kavramsal genellikten*" uzak durmaktadır. Bu başlıkların her biri, "*üzerine damga basılan şeyin reklamı*" olan bir "tikelliktir." Aynı mantık uyarınca, "*Hollywood'da satış gücü yüksek film başlıklarının patenti alınabilir.*" Bu uygulamanın "*korkutucu ve geriye uzanan gücü vardır*": Bu uygulama "*ideoloji tarafından yutulduğu iyi günler*" görmüş olsa da sonradan "*geleneksel edebiyatta estetik somutlaşma*" olduğu kuşkusunu uyandırmaktadır.

Adorno, Lessing'e dayanarak, kitap adlarının alıntı olabileceğini de konulaştırır. "*İyi başlık bulma*" işinin zorluğundan kaynaklanan nedenlerle, başlıkların "*yinelenmesinin*" söz konusu olduğunu belirten Adorno'nun Lessing'ten aktarımıyla, dil, "*insan gönlünün*

bitimsiz çeşitliliği için bitimsiz adlandırmalar" türetme yeterliliğine sahip değildir. Bununla birlikte, Lessing'in bulguladığı şey, aslında "*yazınsal mal üretimince*" belirlenmektedir. Kültür endüstrisinin bütün ontolojisi, "*başlık yineleme alışkanlığı*" da dahil, her şeyi, erken 18. yüzyıla götürür. Bugün "*iyi para getiren her film, bundan kazanç sağlamak isteyen bir yığın başka filmi arkasından sürüklemektedir.*" Başlıkların "*durum da böyledir.*" Birçok kitap adı/başlığı, "*son durak*", "*hasret*" gibi anıştırıları "*sömürmüştür.*"

Ne kadar çok filozof, "oluş ve zaman"a takılıp kalmıştır. Adorno "oluş ve zamana takılıp kalan" filozof anlatımıyla, Martin Heidegger'i duyumsatır. Adorno'nun söyleyişiyle, burada, tinsel anlamda maddi üretimin, "*herhangi bir yerde yaşama giren ve emtiayı daha ucuz üretmeye izin veren yeniliklerin, şöyle veya böyle bütüne yayıldığı şeklindeki zorlaması*" söz konusudur. Ancak bu "*zorlama, adları da kapsadığı anda, durmaksızın adları yok etmektedir.*" Yineleme, "*tembel büyünün somutlaşmasını*" gün ışığına çıkarmaktadır.

Adorno, "*bir çalışma hiç olmazsa taslak olarak bitmediği sürece, başlık baştan beri belli olsa bile, o çalışmanın üzerine başlık koymaktan, batıl inançtan ötürü sakınırım*" belirlemesini yapar. "Çok *erken yazılan başlık*", Adorno'ya göre, "*bunun için gerekli gücü emmiş gibi, sonunu hazırlar.*" Suskun başlık, "*öngördüğü şeyi gerçekleştiren motor*" durumuna gelir. Yazarın ödülü, "*başlığı yazdığı andır.*" El, "*başlık yazmak yasak olduğu için veya Dante'nin şiirinin kanonlaştırıldığı/koşunlaştırıldığı başlık*" örneğinde olduğu gibi, başlığı "*ancak tarihin yazabileceği için, başlığı yazmaya tereddüt eder mi?*"

Adorno'nun Lessing'e dayanan aktarımı uyarınca, tanrıların "*kıskançlığından korkan eskiler kendi parçalarına/yapıtlarına koydukları başlıkları önemsiz sayarlardı.*" Başlık, Adorno'nun belirlemesiyle, "*yapıtın şanıdır*"; yapıtların kendilerine "*başlık vermek zorunda olmaları*", onların "*her türlü şana ters düşen ve şanı soysuzlaştıran zaaflı ve haddini bilmez tutkudur.*" Bu, Lessing'in şu tümcesine "*gizli ve hüzünlü pathosunu*" üfler: "*Başlık, gerçekten önemsiz bir ayrıntıdır.*"

Theodor Adorno:
“Bir Thomas Mann Portresi”

Thomas Mann, Fransız Düş-kırıklığı Romanının Öğrencisidir

Adorno’nun 02 Temmuz 1962 günü *“içten bir saygıyla Hermann Hesse için”* kaleme aldığı “Bir Thomas Mann Portresi”* adlı yazısını özellikle sanat yapıtı kavramını belirginleştirmek amacıyla sınırladım. Adorno’nun öne-sürümü uyarınca, Thomas Mann**, kendi varlığını veya yaşamını, *“karşıtını göstermek için”* kullanmıştır. “Tonio Krüger”, “Tristan”, “Venedik’de Ölüm” gibi

---

* Theodor Adorno: “Zu einem Portraet Thomas Manns-Bir Thomas Mann Portresi”; içinde: “Noten zur Literatur”; Teil III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band 11, Darmstadt 1997, s. 335-344.

** Burjuva bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelen Paul Thomas Mann (1875 Lübeck-1955 Zürich) ünlü Alman yazardır. nasyonal sosyalizm döneminde Amerika’ya göç etmiş, 1943’te Amerikan yurttaşı olmuştur. 1901’de yayımladığı “Boddenbrook Ailesi” adlı romanı için 1929’da “Nobel Edebiyat Ödülü”ne layık görülmüştür. Anne tarafından Brezilya kökenli olan eşi Katia, birçok yapıtı ve yapıtlarındaki yazınsal figürler için esin kaynağı olmuştur. Thomas Mann’ın kardeşi Heinrich Mann da ünlü bir yazardır. Evrensel insanlık değerlerini öne çıkaran ilkeli bir savaş karşıtıdır. Hitler faşizmine karşı tutarlı tavrıyla bilinir. Faşizmin güçlenmesine karşı savaşımı özendirmek için “Akla Sesleniş” adıyla yaptığı konuşma kalıcılaşmıştır. Amerika’da Mc-Cartizim güçlenince Avrupa’ya dönmeye karar vermiştir. Çok sayıda klasikleşmiş romanı, öyküsü ve denemesi bulunmaktadır.

yapıtlarındaki ve *"yapıtını tamamlayabilmek için âşık olmaması gereken"* müzisyen Leverkühn birçok öğe veya erek, söz konusu karşıtını gösterme "modeline" göre biçimlendirilmiştir. Bu model, *"öyle olmasını kendisinin istediğini ve fikir ve çatışkı olarak romanlarda ve öykülerde serimlediği şeye benzediğini duyumsatan özel kişi klişesine"* de uygun düşer.

Thomas Mann'ın yazınsal üretimi, keskin çizgileriyle *"kendi dil biçimlendirimi ile ve bireydeki kökeninde dışa vurmak suretiyle"* eğiticileri, yazarın *"yapıtlarına içkinleştirdiği içeriği dışarı çıkarmaya"* cesaretlendirir. Bu yöntem gerçi *"pek az üretkendir"*; ancak kimse burada *"uzun uzadıya düşünmek zorunda değildir"* ve *"kavrayışsızlığı bile filolojik açıdan güvenli bir zemine oturtur; çünkü Figaro'da denildiği gibi, o babadır; bunu bizzat kendisi söyler."*

Üretken olmayan bu yönteme katılmayan Adorno'ya göre, *"bir sanat yapıtının içeriği, tam da yazarın niyetinin/ereğinin son bulduğu yerde başlar"*; niyet/erek, içerikte *"sönüp gider."* Örneğin, "Büyülü Dağ"da Thomas Mann'ın *"yapıtının hakiki açılımı, ancak gezi kılavuz kitabında olmayan şeyle ilgilenilen yerde başlar."* Thomas Mann'ın yapıtlarında Schopenhauer ve Nietzsche'nin "etkisi" ve *"müziğin rolü"* gibi konularda doktoraların yazılmasını önlemeyi aklından bile geçirmediğini belirten Adorno'nun asıl amacı, bütün bu olup bitenlerde *"birazcık hoşnutsuzluk uyandırmaktır."*

Adorno'ya göre, *"yazınsallaştırılmış olana üç kez bakmak, simgeleştirilmiş olana hep bakmaktan daha iyidir."* Bu konuda anılan yazarın, Thomas Mann'ın *"düz-yazısının telkin ettiği öz-portresinden saptığına"* ilişkin açıklama yararlı olabilir; çünkü Mann'ın düz-yazı üretiminin bunu telkin ettiği konusunda *"hiçbir kuşku"* yoktur.

Thomas Mann, Adorno'nun söyleyişiyle, *"kamusal bir figür olarak kendini çağdaşlarından gizlemiştir."* Öncelikle bu "gizleme" kavranılmalıdır. Elbette Mann'a özgü ironi, *"önce gizlemeye, sonra da bunu dilsel itiraf yoluyla ortadan kaldırmaya"* hizmet etmez. Yeni edebiyattaki *"dehaların maskelerini betimlemek ve bu maskeleri niçin taktıklarının ardına düşmek"* yerinde bir girişimdir. Bu araştırmada kısa süre içinde *"on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru*

ortaya çıkan dehanın tavrının, hemen toplum tarafından ödüllendirildiği ve böylece zamanla model durumuna geldiği" görülür.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru insanlar bu kez *"dehayı kostüm olarak taşımaya"* başlamıştır. Sanatçının *"arke-tipi, onun mobilyasının içselleştirilmiş bir parçasına dönüşmüştür."* Thomas Mann, bunu *"hassas bir aşkla sevdiği Wagner'de görmemiş olamaz."* Sanatçının veya *"kılığına girdiği dehanın öz-belirleyimine ilişkin mahcubiyet, başkasının kılığına bürünmenin artığından tümüyle kurtulamayan sanatçıyı, olabildiğince kendini saklamaya zorlar."* Sanatçı/yazar, *"dünyada hiçbir şey için üstünlük taslamaz ve zamanın tözünde bulunmayan o metafizik anlama egemen olan usta kişiymiş gibi yapamaz."* Bu nedenle, Thomas Mann'ın direnç gösterdiği Marcel Proust *"silindir şapka ve baston ile operet züppesini ve Kafka da kendisi için üstlerinin iyi niyetinden daha önemli bir şey olmayan sigorta memurunu"* yazınsallaştırmıştır. Bu "itki/dürtü", "dikkat çekmeyen" bir kişi olan Thomas Mann'da da varlığını sürdürmüştür. Kardeşi Heinrich Mann gibi, Thomas Mann da *"büyük Fansız düş-kırıklığı romanının öğrencisidir."* Kendisini *"gizlemesinin sırrı ise nesnellikti."*

Thomas Mann Birden Çok Maskeye Sahipti

Adorno'nun deyişiyle, *"maskeler değiştirilebilir"*; nitekim Thomas Mann, bu çok-yönlü (kişi) de *"birden fazla maskeye sahipti."* Bu maskelerden *"en fazla bilineni, Hansa birliği yurttaşı, Lübeckli senatörün soğukkanlı ve mesafeli oğlunun"* maskesidir. *"Yazarları bile pek önemsemeyen"* Thomas Mann sürgünde bulunduğu sırada, bir başka anlatımla, Amerika'da yaşadığı dönemde *"kendisine iyi niyetlerinden başka sunacak bir şeyleri olmayanlara bile"* katlanmıştır. Onu çağdaş romancılardan ayıran özellik, onun *"bu aldırmazlığıdır."* O, *"burjuva dünya deneyimine sahip bir anlatıcı"* değildi. Çokça Alman'a özgü bir tavırla *"nesnesel dolgunluğunu ve figürlerinin adlarını aynı fanteziden türetti."* "The way of the world" (dünyanın gittiği yol) denilen şey, *"onu pek ilgilendirmedi."* Belli bir andan itibaren –"Venedik'te Ölüm", dönüm nokta-

sıdır– *"romanlarındaki fikirler ve yazgıların, ikincil duyarlılıkla, görgün insanın yerini işgal etmesi"* bununla ilgili olabilir. Ayrıca, bu *"klişe oluşumunu"* özendirmiştir.

"Kibir mitosunun" bu düzeyde bir insana, "eşlik etmesi", *"gerçi onun içinde olduğu dünya için utanç vericidir; ama anlaşılabilir"* bir şeydir. Okurun Mann'ın yapıtlarında *"kibrin izi"* diye okuduğu şey, *"onun kendi yetkinlik çabasının yok edilemez belirtisidir."* Almanların *"yapıt ve yapıtın bütünsel parçası olan biçimi, geçerlilik zorlamasıyla bir tutma konusundaki iğrenç istekliliklerine, sanata yabancılık etnosuna"* karşı Thomas Mann'ı savunmak gerekir. Eğer yazar *"olanaklar ölçüsünde işini iyi yapmak istiyorsa"*, kibirli olup olmama, "bir yazarın" kendi bileceği iştir.

Adorno'nun belirlemesiyle, *"başarılan yapıt, hâlâ onu yaratan yazarın yapıtı mıdır veya yapıtın başarılmış/ortaya çıkarılmış olması, yazarından kopmasında ve böylece yazar sayesinde, yazarın içinde yitip gittiği somut bir şey mi gerçekleşmektedir?"* gibi sorular önemlidir. Adorno, *"ben Thomas Mann'ı çalışırken tanıdığım için, onunla işi arasına en küçük bir devinimin girmediğine tanıklık edebilirim"* diye yazar ve ekler: Çalışma, *"başka hiçbir yazar ile daha kolay, zorluklardan ve çatışkılardan daha arınmış olamazdı."* Thomas Mann, *"hiçbir dikkate, taktiğe ve sınayan ritüele"* gerek duymamıştır.

Örneğin, *"Adrian Leverkühn'ün müziğinin kurgusu"*, diyesi, *"onu betimleme görevi, sanki gerçekten varmış gibi, onu psikolojik salgın olarak adlandırana da hiçbir besin sağlamadı."* Hâlbuki Thomas Mann'ın "kibri", *"eğer var olsaydı, kendini göstermeye nedenine ve fırsatına"* sahipti. Adorno'nun belirlemesiyle, *"şekillendirdiği anlatımlara libido yüklemeyen ve bu anlatımlara yönelik saldırıları"*, kendi kişiliğine yönelik olarak algılayıp karşı çıkmayan yazar *"henüz dünyaya gelmemiştir."* Leverkühn *"kompozisyonlarını her yönüyle düşündüğünü"* belirten Adorno, *"eğer Leverkühn çıldıracaksa, hiç olmazsa Faust Oratoryosunu –yapıtta Th. Mann bunu önce fragman olarak tasarımlamıştır– yazıp sonuçlandırmalıdır"* görüşünde ısrar ettiğini ve Thomas Mann'ı bu konuda ikna ettiğini vurgular.

Bu kapsamda "bitimin", enstrümantal bölümün nasıl olması gerektiği sorusu ortaya çıkmıştır. Bu sorun üzerinde *"uzunca durduklarını"*, Thomas Mann'ın *"güzel bir öğleden sonra metni kendisine okuduğunu"* ve kendisinin metne *"isyan ettiğini"* dile getiren Adorno'ya göre, Mann'ın okuduğu metin, *"romanın bütünlüğü içinde son derece olumsuz etki yapan sayfaları gereğinden fazla pozitif ve teolojik bulduğunu"* yazar. Bu önemli *"pasajda istenilen şey"*, bir başka anlatımla, *"başkanın/ötekinin biricik olanaklı şifresi olarak belli olumsuzlamanın şiddeti"*, sanki bu sayfalarda yok oluyor gibidir. Adorno'nun anlatımıyla, Thomas Mann'ın *"keyfi kaçmadı; ancak biraz üzüldü; bense pişmanlık duydum."*

Thomas Mann'ın Almanya'ya Karşı İlişkileri Alerjiktir

Daha sonra Thomas Mann'ın eşi Bayan Katja Mann telefon edip, Adorno'ları akşam yemeğine çağırır. Th. Mann, Adorno'yu çalışma odasına götürür ve *"yeniden yazdığı bitim bölümünü"* okur. Konuklar, bu yeni bitim bölümünden çok etkilenirler; bu da *"duygularını, sevinçlerini ve acılarını"* gizleyemeyen Mann'ı *"sevindirir."*

Adorno'nun nitelemesiyle, Thomas Mann'ın *"Almanya'ya karşı ilişkileri alerjikti."* Bir kimse Mann'ı "nihilist" olarak adlandırsa, *"buna katlanırdı; duyarlılığı ahlaki olana değin uzanırdı; tinsel şeylerde vicdanı çok zarif tepki verirdi, öyle ki en bayağı, en aptal saldırı bile onu sarsabilirdi."*

Thomas Mann'ın *"kibirli olduğu dedikodusu, kibrin üzerine düştüğü olguyu tümüyle yanlış yorumlamaktadır."* Bu dedikodu, *"ince ayrımları olmayan algılamayı, yine ince ayrımları olmayan dilsel anlatımla ilişkilendirmektedir. Thomas Mann, "ne denli alçakgönüllü idiyse, o denli de beğenilmek isterdi."* Görünüşe göre, *"tinselleştirilmiş sanat yapıtlarından da tümüyle uzak olmayan alkış özlemi"*, *"yapıtlarında kendini dışlaştırmış olan ve düz-yazı yazanın tümceleriyle oynadığı gibi, kendisiyle oynayan"* Thomas Mann'ın duyularını uyarmıştı. Ruhani sanat yapıtlarının *"biçiminin zarafetinde bulunan bazı şeyler, oyuncunun önünde eğildiği*

şeyin zarafetiyle benzerlik" taşır. Thomas Mann, *"çekici olmak ve beğenilmek isterdi."* Adorno burada şu tümceleri ekler: *"Daha ılımlı türün/biçimin bazı çağdaş bestecilerini pek takdir etmediğimi bilirdi ve bu onu keyiflendirirdi. Aslında o da bunları pek değerli bulmazdı."* Adorno'nun anlatımı uyarınca, Thomas Mann, *"Jozef romanından pek seyrek söz açardı ve şunu eklemeden edemezdi: Bildiğim kadarıyla, Siz bu romanı okumadınız, Bay Adorno."*

Ölüm, Thomas Mann'ın Yapıtlarının Odak Noktasını Oluşturur

Thomas Mann'nın yapıtlarının *"odak noktasını ölümün oluşturmasının"* nedeni, *"ölüm hasreti"* veya *"çöküşe tikel yatkınlık"* değildi, tersine *"gizli hile ve batıl inançtı"*; bir başka anlatımla, *"sürekli çağrılan, koşulan ve böylece uzak tutulan ve kovulan"* şeydi. Ölüme, *"bu doğa bağlantısına, buluş gücü ve bedeni direnmiştir."* Ölümüne yol açan hastalık bile "tini" üzerinde olumsuz etki yapamamıştır. Thomas Mann'ın yapıtı, insanlar inanmasa da *"ölüm ile suç ortaklığını vurgulamaya"* yol açmıştır. Yapıtlarında *"suçu sezdiren bir şeyler vardır."* Sanki var olma, *"bir başkasının yerini almakla; onu, olanaklı olanı gerçekliğinden eder"* gibi sezgi vardı; *"bunu deneyimlemesi için de Schopenhauer olmasına da gerek yoktu."* Ölümü *"aldatmak istediğinde, ölümle işbirliği yapardı"*; bunu *"yaşayanın teslim olmaktan başka uzlaşması yoktur"* duygusuyla yapardı. Thomas Mann'a yöneltilen *"dekadans suçlaması, aslında bunu karşıtı olan doğanın gücünü, doğayı kendisi için zayıf/geçici öğe olarak anımsamadır."* İnsancılık da *"bundan başka bir şey değildir."*

Theodor Adorno:
“Bibliyografik Gelgeç Hevesler”

Kitap Fuarlarında Kitaplar, Kitap Gibi Görünmüyor

Adorno’nun Ekim 1959’da Farnkfurter Allgemeine adlı gazete için kaleme aldığı “Bibliyografik Gelgeç Hevesler”* adlı yazı, düşünürün çok büyük bir olasılıkla Frankfurt Kitap Fuarı ziyaretinde edindiği izlenimlere dayanmaktadır. Adorno bir kitap fuarını ziyareti sırasında bütün bedenini *“farklı bir sıkıntının”* sardığını ve bu sıkıntının neyin habercisi olduğunu anlamak istediğinde, sıkıntının nedeninin *“kitapların, artık kitap gibi görünmediği”* olduğunu belirtir. Adorno’nun öne-sürümü uyarına, *“tüketicilerin gereksinmesi sayılan şey, köklü şekilde görünümünü değiştirmiştir.”*

Kitap ciltleri, *“uluslararası düzeyde kitabın reklamına dönüşmüştür.”* Okuyucuyu kendi içine alan, *“kendi içinde tutulanın, sürekli olanın, sıkıca kapalı olanın saygınlığı, kitabı kapatan kapak gibi, adeta okuyucunun üzerine kapağı kapatmaktadır.”* Kitap, *“okuyucuya yaklaşmaktadır; artık bir başına var-olan olarak de-*

---

* Theodor Adorno: “Bibliographische Grillen-Bibliyografik Gelgeç Hevesler”; içinde: “Noten zur Literatur”; Teil III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band II, Darmstadt 1997, s. 345-357.

ğil, başkası için olan olarak" ortaya çıkmaktadır; *"tam da bu nedenle, okuyucu en iyi şeyden yoksun kaldığı duygusuna kapılmaktadır."* Elbette, *"sıkı yazınsal yayın-evleri arasında istisna olanlar vardır"*; hoşnutsuz olanlar da "eksik" değildir. Aynı kitabı *"çift donanımla yayımlayanlar da vardır"*; bunlardan biri, *"gururlu, görünmez"* donanımda, öbürü *"erkekçik ve resimcik/imgecik ile okurun üzerine sıçrayan"* donanımdır.

Adorno'nun anlatımıyla, bazen *"formatların aşırı abartılması"* yetmektedir. *"Ölçülüp tartılamaz bir şey, kendini kavramdan uzak tutan bir şey, kitapların, kendilerini 'up to date' (modern) olarak müşteri hizmetine sunmaları suretiyle, kitap oluşlarını geri kalmış bir şey gibi, modası geçmiş bir şey gibi silkip atmaya uğraştıkları biçim niteliği"* ortaya çıkmaktadır. Açıkça *"reklam efekti avına çıkılmak veya beğeni örselenmek zorunda değildir."* "Tüketim malı" anlatımı, *"neye yapışırsa yapışsın, kitap tekniğini pek iyi bilmeyenleri, kitabın biçimiyle adlandırılması zor bir çelişkiye sokmaktadır."*

Kitaplar, Hâlâ Kitap Olduklarından Utanmaktadır

Ayrıca, Adorno'nun anlatımıyla, kitabın tasfiyesi", *"bezemeler, alegoriler ve on dokuzuncu yüzyıldan kalma değeri düşmüş süsler anlamında estetik hakkı da kendi safına"* çekmiştir. Elbette, *"bütün bunlar yok olmalıdır."* Bütünüyle bakıldığında şu izlenim kendini dayatmaktadır: *"Kitaplar, hâlâ kitap olduklarından utanmaktadır."* Kitaplar, *"anakronik görünmemek için, kendileri için zamanı olmayan bir zamana ayak uydurmak için, gizlice korktukları zanaat üretiminin izlerini silmek istedikleri için"* utanıyorlar.

Bu, *"tinsel bir öğe olarak da kitaplara"* zarar vermektedir. Kitapların biçimi, *"antropolojik bakımdan ölmekte olan özellikler olan ayırma, yoğunlaşma, süreklilik"* gibi özellikleri imlemektedir. Bir *"cilt olarak kitabın kompozisyonu, şu anda sergilenen çekici değere dönüştürülmesi ile uyuşmamaktadır."* Kitap, *"görünümüyle hakikatin kendini serimlediği metnin fikrine ilişkin son anımsamayı üzerinden atmak ve anlık/geçici tepki tarzlarına boyun eğ-*

mek suretiyle", böyle bir görünüm, *"her türlü içeriksel belirleyimi bildiren öze karşı"* yönelmektedir.

Adorno'nun deyişiyle, streamlining (ana yola sokma) ile *"en yeni kitaplar bile hemen geçmişte kalan şey"* olarak görülmektedir. Hâlâ yeni kitap yazanı, *"hiç beklenmedik yerde eleştirel öz-düşünümden ötürü yakından tanıdığı bir korku, yaptığı şeyin boşunalığı korkusu"* kaplamaktadır. *"Nerede duracağı, nerede oturacağı kendisine kalmış gibi davranan"* böyle birinin *"ayağının altındaki zemin sallanmaktadır."* Yapıtın, Adorno'nun adlandırımıyla, oluşturunun "özerkliği" için yazar *"bütün enerjisini harcamak zorundadır."* Oluşturunun özerkliği, yine oluşturunun *"fiziksel biçimi tarafından geçersizleştirilmektedir."* Kitabın "kendi biçimini koruma cesareti olmadığı takdirde, bu biçimi meşrulaştırabilecek içindeki güç de saldırı altında" demektir.

Kendi gücü olarak *"basılmış şeyin bilinen biçiminin nasıl bir nitelik taşıdığı"*, Balzac ve Karl Kraus gibi *"en büyük deneyimlerin yazarlarının, daha önce dizilmiş olanı yeniden yazmaksızın, köklü düzeltimlere değin uzanan bayraklarında değişiklikler yapmalarının"* bir göstergesidir. Burada suç ne *"daha önceki yazımdaki yüzeysellikte, ne de titiz mükemmeliyetçilikte değildir."*

Adorno'nun açımlaması uyarınca, metinler ancak basılı sayfalarda "görünüş", diyesi, *"yazarlarından kopup somut bir nesne durumuna geldikleri"* zaman varlık kazanırlar. Söz konusu somutluk, yazarlara kendi ürünlerine *"yabancı gözle bakma ve kendilerinin olduğu süre içinde saklı kalan"* veya görmedikleri "eksikleri" giderme olanağı verir. Yazarlar, *"metinler üzerinde tasarruf ettikleri"* sürece "metnin niteliği" ortaya çıkmaz; metnin niteliği, ancak *"metin, yazar üzerinde tasarrufta bulunursa"* somutlaşır. Metinsel nitelik, *"öz-düşünüme yetenekli olan bir kimse için eleştiriye"* dönüşür.

"Bir şeyi bir dergide veya daktilo edilmiş olarak okuyan" kişinin, aynı şeye bir kitapta rastlayınca, *"bunu daha önceden biliyorum"* diye o şeyi *"küçümsediğini sıkça gözlemlediğini"* dile getiren Adorno'ya göre, *"öz-değersizleme, sessizce okunan şeye"* yansıtılmakta, *"yazar, ürünlerine karşı cimrilik"* göstermeye eğitilmektedir. Öte yandan, bu *"tepki tarzı, basılı şeyin otoritesinin ters*

yüzüdür." Basılı şeyi, önce "*kendi başına olan öğe, nesnel açıdan hakiki öğe*" saymaya eğilimli olan kimse, "*basımın yarattığı zorlamanın öcünü alır.*" Ayrıca, "*bu yanılsama olmaksızın, eleştirinin ve onun daha sonraki yaşamının önkoşulu olan yazınsal yapıtın ciddiyeti biçimlenmez.*"

Kitap, Tek Tinsel Serimleme Aracıdır

Adorno'nun belirlemesiyle, kitap biçiminin "*değişimi, kitapların şaşmaksızın özlerini düşünümlemesi ve bu öze denk düşecek bir biçim elde etmeleriyle durdurulabilecek bir dış görünüş süreci değildir.*" Bilinen gelişmeye "*yazınsal örüntüyü gevşetme ile içten direnme*" denemeleri, "*bir şey bağışlamaksızın umarsız yaranma çabasına*" benzer.

Öte yandan, böyle gevşemelerin "bir modele" dönüşmesine hizmet edebilecek "*bildiri veya bildirge*" gibi biçimler için bugün "*nesnel koşullar*" yoktur. Yayıncılar, "*yaşamak isteyen*", ancak başat eğilime direnen yazarları, söz konusu "*akıma uymadıkları*" sürece kitaplarının "*pazarda/piyasa şansı*" olmayacağı konusunda uyarmaktadır. Endüstriyalizm yoluyla "*dünyanın çirkinleştirilmesine karşı çıkan*" ve bunu "*kitlesel olarak üretilmiş şeyi, zanaatmış gibi sunan Ruskin ve Morris'in kuramlarında dile getirdikleri*" şeyden çok daha fazla "*anlaşılır olan kurtulma denemeleri*" vardır. Sanat erbabı, "*kitle iletişim kurallarına göre oynamak istemeyen*" kitaplara lanet okumaktadır. Bu "kaçınılmaz mantığın" korkutmasıyla "*binlerce gerekçe, karşı çıkana 'böyle olmak zorunda, başka türlü olamaz'ı kanıtlamaya*" ve tersi durumda "*umutsuz bir gerici olacağını*" yutturmaya çalışmaktadır. Kitap, "*tinin tek dilsel serimleme*" aracıdır ve bu, "*hakikate ihanet etmeksizin olanaklı olan*" araçtır.

Adorno'nun saptaması uyarınca, "bir kimseye yaşam boyu eşlik edenler kitaplar, çoğunlukla dizgeli yerleştirme düzenine direnirler ve kendi seçtikleri yerde kalmada ısrar ederler." Kitaplara "*düzensiz olma*" olanağı veren kişi, "*kitaplara karşı sevgisiz olmaktan çok, onların keyfine uyar.*" Fakat bu kişi, söz konusu tutumundan dolayı "*cezalandırılır*"; çünkü bu kitaplar ortadan "*toz olurlar.*"

Kitapların yaşamı, kitaplara *"buyruk verdiğini sanan"* öznenin yaşamıyla "özdeş" değildir. Ödünç verilen ve alınan kitapların başına gelenler, bunu kanıtlar. Ayrıca, söz konusu yaşam "içselleştirmeye" de yan çizer. Kitaplar, her zaman insana oyun oynar. Örneğin, yer aldıkları metinde doğruluğu sınanmayan "alıntılar" pek seyrek doğru olur. Bu yüzden kitaplarla "doğru" ilişki, "istenç-dışılık" ilişkisidir. Kitaplar, kendileriyle ilişkide *"böyle bir istenç-dışılığa yetenekli olan"* kişiye *"aradığını beklenmedik anda armağan ederler."* Bir işe yarayan kitap, *"okuyucuyla oynar."* İyi okuma, kitabın "izlediği oyun kurallarını" kestiren ve şiddet olmasızın bu kurallarla "uyuşan" okumadır.

Adorno'nun nitelemesiyle, kitapların yaşamları, *"kadınlar arasında kedilere atfedilen 'onlar evcilleştirilemeyen ev hayvanıdır' şeklindeki yaygın ve duygu yüklü inanç"* ile karşılaştırılabilir. Kitapların bir "kütüphane düzeni" içinde olmaları küçümsendiği takdirde, *"en ivedi şekilde gereksinme duyulan kitaplar, sahibinin egemenliğine karşı direnir ve gizlenirler."* Bunları yeniden bulmak için, "rastlantı" gereklidir. Hele içinde bir şey arandığında bu "direnç" daha da şiddetlenir.

Bazı yazarları, özellikle Marx'ı tanımlayan özellik, Adorno'nun saptamasıyla, kendilerini *"alıntılamak isteyen kişiye karşı kırılganlıktır."* Bu yazarların yapıtlarında bir bölümü aramak, *"samanlıkta iğne aramak"* gibidir. Görünüşe göre, Adorno'nun anlatımı böyle, Marx'ın *"son derece spontane olan üretim tarzı, düşünceleri düzenlice ait oldukları yerde"* dile getirmeye direnir. *"Dizgesi, var-olan dizgenin eleştirisi olan"* bir yazarın *"dizgesel olmayan niteliğinin anlatımı"*, son çözümlemede *"özünün bilincinde olmayan yıkıcı tekniğini"* ortaya koyar. Her türlü "kanonlaştırmaya/koşunlaştırmaya karşın", bir Marx sözlüğünün olmayışı, bu duruma *"uygun düşmektedir."*

İncil'den aktarılan sözler gibi, kendisinden *"sayısız tümce dizisi"* aktarılan bir yazar, kendi düşünce ve söz varlığına uymayan şeyleri "örtmek" suretiyle *"kendisine yapılana karşı kendini savunur."* Öte yandan, kendileri için *"sözlükler yapılan"* Kant, Hegel gibi yazarlar, kendilerinden yararlanmak isteyenlerin işini "pek"

kolaylaştırmazlar. Sözlükler, *"büyük kolaylıklar"* sunmalarına karşın, bazen de önemli anlatımları saklarlar veya eksiklik taşırlar. Örneğin, Hegel Sözlüğü'nde *"ilerleme"* kavramı yoktur.

Hegel felsefesinde ilerleme kavramının merkezi bir yer tuttuğu düşünüldüğünde, Adorno'nun bu ironik belirlemesinin önemi daha iyi anlaşılır.

Kitapların çöküş "belirtileri" arasında, diye yazar Adorno, *"basım yılı ve yerinin başlık sayfasında"* belirtilmemesi veya en fazla bunun "utangaç" bir tavırla *"telif hakkında (copy rightta) açıklanması"* gelir. Belki de böylece kitapların *"kamu kütüphanelerinden ve antikacılardan elde edilmesi"* zorlaştırılmaktadır; ancak kesin olan, *"uzam ve zaman"* ile kitapların "principium individuatonis" (tikellik ilkesi) olanağından yoksun bırakılmasıdır.

Theodor Adorno: “Koşullar”

Sanat Yapıtı Anlaşılabilir mi?

Adorno’nun “Koşullar”* adlı bu yazısı, 1960’da Hans G. Helms** okuması nedeniyle verdiği konferansa dayanır. Ben burada düşünürün özellikle edebiyat, sanat yapıtı ve sanat yapıtının anlaşılması gibi kavramları hakkındaki görüşlerini öne çıkarmayı amaçladım. Adorno’ya göre, “*anlama kavramı, sıkı sıkıya kapalı bir metne*” uygulanamaz. Bu tür bir metnin tikel özelliği, “*iletişimi şiddetle kestiği şoktur.*” “*Anlaşılmaz olanın, bu tür oluşturuları okuyucudan yana çeviren göz alıcı ışığı, alışılmış anlaşılırlığa, yavan, yontulmuş, şeysel*”, kısacası “sanat öncesi” olarak kuşkuyla bakar. “*Niteliksel olarak modern yapıtların yabancı görünen yönünü, yaygın kavramlara ve bağıntılara aktarmanın/çevirmenin, konuya ihanete benzer*” bazı öğeleri vardır. Konu, “*ne denli nesnel*

---

* Theodor Adorno: “Voraussetzunen-Koşullar”; içinde: “Noten zur Literatur”; Teil III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band II, Darmstadt 1997, s. 431-446.

** Alman Yahudi’si bir ailenin çocuğu olan Hans G. Helms (1932-2012) yazar, besteci, eleştirmen ve iktisat tarihçisidir. Ailesi, Nazi döneminde sahte belgelerle Almanya’da yaşamda kalmayı başarmıştır. Saksafon sanatçısı olan Helms, Roman Jakobson sayesinde dilbilim ile de ilgilenmiştir. Dostluk ilişkisi içinde olduğu Adorno, Horkheimer ve Kracauer’in yanında özel çabasıyla felsefe, sosyoloji ve eleştirel kuram üzerine bilgisini derinleştirmiştir. Müzik ile ilgili denemeleriyle Adorno’nun dikkatini çekmiştir.

ve öznelerin kendisinden beklediklerine karşı veya estetik öznenin onun içine yerleştirdiği şeye karşı ne denli katıysa", anlaşılırlık da o denli "sorunludur." Konu *"çökeltilmiş öznel tepki biçimlerine kendini ne denli uyarlarsa, o denli korumasız olarak kendini, öznel keyfiliğin bütün-dünya-olma-duvarına açar."*

Anlama, Adorno'nun anlatımıyla, *"sıkıca bütünlüklü/kapalı bir anlam bağıntısı"* gerektirir. Söz konusu anlam bağıntısı, *"alımlayıcının duyumsaması (empatisi) ile birlikte"* gerçekleştirilebilir. Bunun zayıf yönü, "kurgu"dur. Sanat yapıtlarının düşünümü, *"yapıtta kristalize olması ve boşalması gereken"* o pozitif metafizik anlamı "kuşkulu duruma" soktuğunda, *"öncelikle bütünlüklü bir bağıntı kuran böyle bir anlamın içkin idesinden bir şeyler eksilten dilsel araçları"* reddetmelidir. Oluşturunun/yapıtın içinde *"olup bitenlerin, ne ölçüde okuyanın gerçekleştirimine açık olduğu ve ne ölçüde böyle gerçekleştirimin"* metne sadık kalarak, onu alımladığı belirsiz kalacaktır. Hegel'den sonra *"estetik nesnenin ilkesel anlaşılırlığı"* savı da yıkılmıştır. Hegel, *"hangi yapıtın, hangi izleyici/okuyucu üzerine hangi etkiyi yaptığının"* rastlantısal olduğunu görmüştür.

Sanat ile tarih arasında diyalektik bir ilişki gören Adorno'ya göre, *"sanatta tarihin geriye/geçmişe giden bir gücü vardır."* Bugün geçmişten *"daha güncel olan anlaşılırlığın krizi, eski yapıtları içine çekmektedir." "Sanatın anlaşılırlığı da nedir?"* sorusunda ısrar edilip kalınsaydı, bu durumda *"söylenilenin akılsal kavranılışı"* olarak *"anlama'dan sapan bulguyu yinelemek zorunda kalınırdı."* Sanat yapıtları, *"bir yabancı dili veya kavramları, yargıları ve öz çıkarımları anlar gibi anlaşılmaz."* Gerçi bütün bunlar, sanat yapıtında *"o sanat yapıtının dilinin veya konusunun belirleyici öğeleri olarak veya resimde betimlenen şeyin öğeleri olarak bulunabilir"*; ancak bu öğeler "yan öğelerdir" ve *"estetik anlama kavramanın amaçladığı şey olması zordur."*

Bir Sanat Yapıtı, Nasıl Anlaşılabilir?

Estetik anlama kavramı, *"denk bir şey, konuya uygun bir şey gösterecekse, bu sanat yapıtında çökeltilmiş olan gerilimlerin, sa-*

nat yapıtında nesnellik kazanan süreçlerin birlikte anlaşılması" olmalıdır. Adorno'nun özlü belirlemesiyle, *"bir sanat yapıtı, kavramlara çevrilerek anlaşılmaz."* Bu yapıldığı zaman, sanat yapıtı *"daha baştan anlaşılmamış"* demektir. Sanat yapıtını anlayabilmek için, insan *"sanata içkin devinimiyle sanat yapıtının içinde olmalıdır"*; hatta şöyle bile söylenebilir: Sanat yapıtı, *"kendi mantığına göre kulak tarafından bestelendiğinde, göz tarafından resmedildiğinde ve dilsel duyum (veya duyarlılık) tarafından birlikte konuşulduğunda"* anlaşılabilir. *"Deneyimin gerçekleşmesinde kavranan içerik, biçimsel dil ve oluşturunun malzemeleriyle ilişkisi içinde düşünümlenir ve adlandırılır."* Bu nedenle, sözcüğün "özgün kavramsal" anlamıyla anlama, *"yapıtın akıl bakımından kirletilmemesi için, en yüksek dolayımlanmış tarz ile"* gerçekleşir. Öte yandan, sanat yapıtları, *"sanat felsefesi yoluyla böyle anlaşılır."* Geleneksel sanat yapıtlarının böyle *"empatik olarak anlaşılması"* çabası, *"ileri bir metnin birlikte kavrayan okuyucusuna yüklediği"* çaba denli sorunludur.

Sanatı *"rasyonel olarak anlama"* Adorno'nun açımlaması uyarınca, pek olanaklı değildir. Bu durum, *"kaba estetik irrasyonalizm"* tarafından sömürü konusu yapılmıştır. Bu anlayış uyarınca, *"duygu her şeydir."* Ancak *"sanatsal deneyimin tüketimin berbat, edilgen bir akıl-dışılığına dönüştürülmesi ve duyguya güvenilemeyeceği"* söz konusu olunca, "kavrayış" veya insaf özellikle "ivedilik" kazanmaktadır. Sanat yapıtının talep ettiği *"özgün birlikte gerçekleştirim"* yerine, *"dilin akıntısı, tonal uçurum ve resimlerin/imgelerin nesnel karmaşıklığı"* ile birlikte devinime geçmiştir. Bu tepki biçiminin *"edilgenliği, övgüye değer dolaysızlık"* ile kendisini karıştırır. Yapıtlar, *"hazır olarak bulunan şemalara altlanmaktadır/bağımlılaştırılmaktadır, artık kendi başlarına tanınmamaktadırlar."* Sanat yapıtları buna karşı *"kendilerini korumak zorundadır ve kendi içinde bilinçli olmayan bir anlamama olan geleneksel anlamayı terk eden bir birlikte gerçekleştirimi"* zorlamalıdırlar.

Adorno'nun saptamasıyla, her türlü sanata *"oluşturucu olarak içkin olan, ancak bugüne değin uzlaşımsal olan/geleneksel olan tarafından üstü örtülen absürd öğe ortaya çıkmalı ve kendini dile*

getirmelidir." Çağdaş sanatın "*anlaşılmazlığı, sanata özgü olanın sonucudur.*" Provokasyon, "*dejenere olarak anlaşılmamaya dönüşen anlaşılırlık üzerine de tarihsel yargı*" vermektedir. Bu noktaya gelinmesinde sanat yapıtının içinde barındırdığı gerekirlik yoluyla "*kendi dışında olana karşı, kendi toplumsal yazgısına karşı polemiği*" pek etkili olmamıştır. Sanatın polemiğinin "*edebiyattaki oyun alanı, söylemsel, ayırıcı bir iletişim aracı ve anlatım aracı olan dilin bu çift öz-yapısıdır.*" Bu açıdan "*köklü dilsel düzenlemelerin içkin gerekirliği, dilin kendini teslim etmeye eğilimli olduğu çevrenin eleştirisi ile temas eder.*"

Buna rağmen, ekspresyonizme "düşman" olmasından ötürü "*anlatımın dilsel gösterge üzerindeki önemsiz başatlığına*" direnen Karl Kraus, "*yazınsal dil ile bildirimde bulunan dil arasındaki ayrım*" konusunda ödün vermemiştir. Kraus, "*dilin bildirimde bulunan yönüne şiddet uygulamaksızın*", onun "*sanatsal özerkliğini*" oluşturmaya özen gösterirken, ödünsüzce dilsel "*anlatımın önceliği*" için savaşım veren ekspresyonistler, "*gölgeleri üzerinden atlamaya*" uğraşmıştır. Bunlar, "*resimde renk ilişkileri, müzikte ton/tını ilişkileri gibi, sözcükleri salt anlatım değerleri*" olarak tasavvur etmiştir. Dil, "*bunlara sert direniş göstermiş*" ve "*Dadaistlerin dışında kendini gerçekleştirmiştir.*" Karl Kraus, "*dilin nesnel tin olarak iletişimin ötesinde istediği şeyin, kendini sınırsızca vermenin gücüyle, dilin ayırıcı öğesi olan kavramlar ve imlemlerden kurtulamayacağının ayrımına vararak*", haklılığını kanıtlamıştır. Ayrıca, Dadaizm'in istediği, "sanat" değil, sanata "*suikasttır.*"

Şiir, Düşüncelerle Değil, Sözcüklerle Yapılır

Öte yandan, diye yazar Adorno, her türlü dilsel öğe, "*salt anlatım değerine indirgenme*" durumunda bile "*kavramsal olanın izini taşır. Katı, nesnel, dayatılmış tek-anlamlılığın bu silinemez kalıntısı açısından betimsel öğe, keyfiliğe, istenç-dışılığa bedelini öder.*" Edebiyat ne ölçüde "*gayretlice biçim yasasına yabancı ve iç örgütlenmesi bakımından dış dünyayla asla tümüyle belirlenemeyen yakınlıktan kaçıp kurtulmaya uğraşırsa, o ölçüde yazınsal*

ekspresyonizmi eskimeye mahkûm eden şeye kendisini açar." Saf anlatım/ifade, *"hatta salt kendi itkisine itaat eden bir şey olmak için"*, böyle bir edebiyat *"kendi kavramsal öğelerini kaldırıp atmaya çabalamalıdır."*

Mallarme, *"sonat için birtakım iyi fikirleri olduğunu söyleyen büyük ressam Degas'a"* bundan ötürü itiraz etmiştir; çünkü *"şiir, düşüncelerle değil, sözcüklerle"* yapılır. *"Karşıt kutuplarda olan"* Karl Kraus ve Stefan George, *"aynı ölçüde edebiyattaki kavramların şiire taşıdığı nesnel fazlalığın sanatsal esin kaynağı olmayan öğelerine karşı soğukluklarından dolayı"*, romanı reddetmişlerdir. Kavram, Adorno'nun tanımlamasıyla, *"görgün öğeye ait olan ve yapıtın büyüsü içine girmeyen kavram"* veya onun *"altında toplanan her türlü şeyin belirti birliği, dünyaya ilişkin her türlü anlatıdan önce sanata düşman öğeler"* taşır. Bu nedenle, daha sonraki aşamaların ürünü olan *"dilsel sanat yapıtı"* kavramı rastlantı değildir. Bununla birlikte, her türlü dilsel öğenin *"kavramsal bir çevresi veya kapsamı"* vardır. Dilsel oluşturular veya yapıtlar, bu kavramsal çevre üzerinden *"kendilerini sanatsal bir tekile"* dönüştürürler.

Adorno'ya göre, *"en özgün yapıtlar, sonradan sanat öncesi birtakım öğeler, bazı enformasyon öğeleri"* kazanırlar.

Edebiyat, *"ekspresyonist Don Kişot'luk olmaksızın"*, el yordamıyla *"kavramsal öğeyle yetinmeyi"* dener; ancak kendini ona *"teslim etmez."* Geçmişe bakarak şu belirleme yapılabilir: *"Büyük edebiyat bunu çok önceden beri yapmıştır"*; hatta *"büyüklüğünü, kendi heterojen öğesiyle olan gerilime"* borçludur. Bu, *"sanat dışı olan"* ile sürtüşme içinde "sanat yapıtına" dönüşür; sanat dışı olana *"saygı göstermek suretiyle"*, onu ve onunla birlikte kendini *"aşkınlaştırır."* Fakat *"tarihin durdurulamaz düşünümü"* sayesinde bu "gerilimi" ve *"onu sonuna değin taşıma görevi"*, tematik nitelik kazanır. Kim ki *"dilin hem gösterge, hem de anlatım olma"* şeklindeki *"çift öz-yapısına"* körü körüne kendini emanet eder, o kişi *"dilin şimdiki durumunda salt bildirimin kurbanı"* olur.

Adorno'nun çözümlemesi uyarınca, James Joyce'un *"iki destansı anlatısı"* bu konuda *"sınır ayrımıdır."* Joyce, *"katı bir şe-*

kilde sanat yapıtının iç mekânında örgütlenmiş dile yönelik ereği/niyeti, büyük epik ile kaynaştırır." Bunu "*sanata karşı aşkın içeriğin zorlamasıyla –bu içerik söz konusu zorlama sayesinde sanata dönüşür– onun sıkıca kapalı içkinlik bağıntısının tam ortasında belirleme zorlamasıyla*" yapar. Joyce'un bu iki şeyi "uyumlulaştırması", onun "*olağan-dışı düzeyini*", "*iki olanaksızlığı arasındaki düzeyli orta noktayı*", "*bugünkü romanın ve katıksız/saf söz olan edebiyatın orta noktasını*" oluşturur. Onun "*sınayan bakışı, şairin kafasını kuma gömmesine gerek kalmaksızın ve dil sanki dolaysız müzikmiş gibi davranmaksızın, niteleyen dilin dokusunda bir yarık*" belirlemiştir.

Sanat Yapıtı, Öznelleşmeden Geçerek, Özgün Gerçeklik Durumuna Gelir

Bu estetik iç mekânın radikal oluşturumu, "*bireyin iç mekânıyla ilişkisi üzerinden dolayımlanmıştır.*" Bölünmüş öznellik alanında yapıt "*kendisine dışsal olan şeyden, güç alanına uzak duran şeyden*" kurtulur. "*Kendi içinde her yönüyle biçimlenmiş bir teklik*" olarak sanat yapıtının "*nesnel(l)eşmesi, ancak özneleşme*" yoluyla olası olabilir. Öznellik, "*sanat yapıtlarına özgü yasaların var olmasından bu yana*", kendisini sanat yapıtlarının "*dolayımı ve oyun alanı*" durumuna getirir. Ancak daha sonra "*estetik nesneleşme sürecinde konuşan deneyimin timsali olan öznellik, azalarak kendini ham malzemeye, sanat yapıtı tarafından tüketilen ikinci bir dışındalığa*" indirger. Sanat yapıtı, "*özneleşmenin içinden geçerek, özgün bir gerçeklik olarak kendini oluşturur.*" Özneleşme içinde "*gerçekliğin özü dışarıya görünür.*" Bu aynı zamanda "*modernitenin büyüsü*" ve "*her tekil yapıttaki merkezi oluştur.*" Nesneleşmenin yol açtığı güçler, "*yapıtın dönüştürülmemiş hiçbir öğesine göz yummadığı görgün dünyaya karşı konumlandığı ve ona karşı davranışını belirlediği*" güçlerle aynıdır.

Dilsel anlatım/ifade, Adorno'nun açımlaması uyarınca, "*kendini tümüyle kavramlara açtığında*", kavramlar "imlemlerine" benzemezler. Tanımlar, zaten "*bir şeyleştirmenin, bir unutmanın*

sonuçlarıdır." Sabitlenen *"imlemler, dilin yaşamından"* çıkarılmıştır. Dilsel yaşamdan "arta kalanlar", *"kavramsal imlemlerde eriyip gitmeyen"*, böyle olmasına karşın, *"zarif gerekirlikle sözcüklere katılan çağrışımlardır."* Edebiyat, *"kavramlarındaki çağrışımları uyandırmayı ve onlarla birlikte niteleyici öğeleri düzeltmeyi başardığı takdirde"*, söz konusu konsepsiyon uyarınca, kavramlar *"devinmeye başlar."* Kavramların deviniminin amacı, *"sanat yapıtı durumuna gelmedir."* Çağrışımların *"sözcüklere sokulmaları ve kullananın rastlantısal tikelliğine dönüşmemeleri için"*, *"ince bir kulakla"*, diyesi, duyarlılıkla ardına düşülmelidir. Çağrışımlardan oluşan *"örtük bağıntının, edebiyatın söylemsel içeriğinin yüzeyine göre önceliği vardır."*

Adorno'nun açımlamasına göre, Joyce'un yazınsal üretiminde *"sözcüklerin nesnel fizyognomoniğinin idesi, bunların içlerinde barındırdıkları çağrışımlarla bütünün soluğu birbiriyle ilişkilenir."* Bütünün soluğunun, bu çağrışımlara *"uyarlanması, eğilim olarak dışardan buyrukla yapılamaz."* Söz konusu bütünün soluğunun konumu, aynı zamanda *"estetik özne açısından nesnesel dünyanın ulaşılamazlığını"* göz önünde tutmuştur. Anlatım olarak edebiyat, *"kendini kendisi için yıkılan gerçeklik"* durumuna getirmek suretiyle, söz konusu gerçekliğin "olumsuzluğunu" anlatır. Yazınsal ürünün *"özerk biçiminin her yönüyle yetkinleşmesi"*, tikel bir varlık olarak *"toplumsal olanı"* tanıtır. Bu arada toplumsal olana *"göz ucuyla bile bakmaz."* Birçok etmen veya etken, *"güncel sanat yapıtının, toplumsalı ne denli az konulaştırırsa veya dolaysız olarak toplumsal etkiyi ne denli az umarsa, onu daha kesin yansıttığı"* yönündedir.

Adorno'nun değerlendirmesiyle, Joyce ve Proust romanında "görgün zamansal süreğenlik, özgeçmişlerin biyografik birliği, dışsal olarak biçim yasasına ve eğitildiği öznel deneyime uygun değildir." Uygun olmadığından ötürü, *"kendini tahrip ettiği için, böyle bir yazınsal yöntem/işlem tarzı"*, bir başka söyleyişle, *"Doğu'ya özgü konuşma tarzıyla 'biçimsel' denilen şey, gerçeklikte zamansal süreğenliğin tahrip edilmesine, zamana yabancı olan maddi malların üretiminin teknikleştirilmiş sürecine dayanan deneyimin ölme-*

sine yaklaşır." Bu tür yakınsamalar, "*biçimciliğin hakiki gerçekçilik*" olduğunu gösterir. Sanatta ideolojik tutumu veya eğilimi sert eleştiren Adorno'nun belirlemesiyle, "*sanatta gerçekçilik, ideoloji olmuştur.*" Aynı şekilde sözüm ona "*var olan kurumlara, onların eksikliklerine ve sunularına yönelen ve böylece de, sandıkları gibi yanılsamalardan arınamayan*", tersine sadece "*koşulların dayattığı örtüyü doğaya bağlılıklarının dış görünüşü olarak birlikte dokuyan gerçekçi insanların zihniyeti*" de ideolojidir.

Proust, Adorno'nun anlatımıyla, "*Freud'çu çağrışımlarla bazı ortak yönü paylaşan istenç-dışı anıların yumuşak aracını*" kullanmıştır. Buna karşın, Joyce bunları "*anlatım ile imlem arasındaki gerilim açısından verimlileştirmiştir.*" Bu kapsamda çağrışım, "*yargılama bütünlüğünden soyutlanmış sözcüklerin imlemine yapışır; ancak içeriğini anlatımdan alır.*" Bununla birlikte, uzun sürede "*çözümde bir yetersizlik*" görülür. Söz konusu yetersizlik, Proust'ta "*incelemenin gerçekleştirilen dokusunda otantik istenç-dışı anımsamalara karşı psikoloji ve roman tekniğinin ele gelir öğelerin geri plana çekilmesi*" şeklinde görülür. Proust'un kendisi ve "yorumcularının tümü", "*çaya batırılan Madeleine'nin tadını epey zorlamıştır.*" Genç Joyce ise, "*görgün gerçekliğe karşı daha duyarlı/özenli davranır*"; çağrışımlar "*söylemsel anlamdan bağımsızlaşıncaya değin*", onları iyice dokur; ancak bunun bedelini, çağrışımların her zaman etkinleşmemesi, rastlantısal kalması olarak öder.

Hegel'in felsefi söylemiyle, diye yazar Adorno, "*sayısız dolayımlamalar veya aktarımlarla kendi spekülasyonunun payına ürün olarak düşen tikelin tümel oluşu, yazınsal yapıt bunu sözcük sözcüğüne aldığı takdirde, rizikoya dönüşür.*" Bu bazen başarılı olur, bazen de olmaz; ancak Proust ve Joyce "*kahramanca bir çabayla bu rizikoya girerler.*" Bu yazarların "*öz-düşünümü, böyle bir şeyi tolere etmek amacıyla, metindeki istenç-dışının akışını*" denetler. Adorno'ya göre, sanatsal/yazınsal öznenin "*özgürlüğünün kendini güvende sandığı yer, düzenlenmiş estetik işlem tarzının biçimlerinin estetik özne üzerinde uyguladığı erkin belirlediği tepki biçimleridir.*"

Anlatım ile İmlem Arsındaki Çatışma, Yapıtı Biçimler

Helms'in konsepsiyonu, Adorno'nun deyişiyle, *"söylemsel anlam ile benzerlik"* taşımaktadır. Onun "süreğenliği" veya *"süreğen bütünlüğü, anlatan, yüzeyde anlaşılan bölümlerden fonetik değerlere"*, diyesi, *"saf anlatım niteliklerinin"* ve semantik değerlerin, diyesi, *"imlemlerin tümüyle başat olduğu"* öğelere değin uzanır. Anlatım ile imlem arasındaki "çatışma", Dadaistlerin yaptığı gibi, anlatım lehine sonuçlanmaz. Bu çatışma, "karşıtlık" olarak saygıyla karşılanır; fakat yazınsal oluşturu/yapıt, *"kesintisiz bir iç içe geçme"* olarak söz konusu çatışma ile yetinmez; yazınsal yapıt, bu çatışmayı, "uçlar" şeklinde kutuplaştırır. Bu uçların *"sonucunun kendisi yapıdır; dolayısıyla da yapıtı biçimler."*

Helms'ten miras kalan ve *"Joyce'taki dilsel dokunun çağrışım tekniği"*, rastlantısalın öğesi, *"yapıya kurban"* olmaz. Bu, *"çağrışımın tek başına yapamadığını, yapmaya uğraşır."* Hem tekil karmaşık öğelerin "yapılandırılması", hem de bunların birbiriyle *"ilişkisi, içkin olarak yazınsal yapıtın yasallığını"* güvence altına alır. Söz konusu yasallık, yapıta *"bağlayıcı çağrışım oyunu"* olanağı vermez. Öte yandan, oluşturu/yapıt, *"naiflikten, bu yüzden de rastlantıyı yok edilmiş olarak görmekten arınmıştır."* Rastlantı, hem *"yapıların seçiminde"*, hem de *"tekil dilsel konfigürasyonların mikro alanında"* varlığını sürdürür. Bu nedenle, bizzat rastlantısallık, *"eksiksiz düzenlemenin diğer uç noktana denk düşen parametresi yapılır."* Evrensellerin *"ödünsüz estetik nominalizm durumda"* içine düştüğü "rastlantısallık" sanat aracına dönüşür.

Adorno'nun açımlaması uyarınca, *"öznenin yapıtta tümüyle olmaması"* anlamında *"kendini öne çıkaran rastlantısallığın öğesi, son gelişmelerin şoke edici yönüdür."* Her şok gibi, bu şok da *"eski bir yaraya"* tanıklık eder; çünkü özne ile nesnenin uyumlulaşmışlığı ki bu *"öznenin yapıtta tümüyle olması"* demektir, *"her zaman bir dış görüntüydü"* ve bu görüntü neredeyse *"estetik görünüş"* ile özdeşleştirilmiştir.

Psiko-analizin dili uyarınca, *"özerkleşmiş yapıtta anlatım ve yapı(landırma), o ve ben gibi birbiriyle bağıntılıdır."* Freud'tan bu yana, "yeni sanat", *"o neyse, 'ben' de öyle olmalıdır"* der; ancak "ben", o olana, diyesi, "iç doğaya bağımlılaşmak yerine o olanla uyumlulaşmak ve bilerek ve özgürlükten ötürü o'na gitmek istediği yere eşlik etmek suretiyle, büyük günahı olan kör ve kendini tüketen doğa üzerindeki egemenliğinden" kurtarılmalıdır. Nasıl ki *"doğru insan, güdülerini bastıran değil, güdüsünün gözünün içine bakan ve ona şiddet uygulamayan ve bir güç olarak ona boyun eğmeyen"* insan ise, *"doğru sanat yapıtı"* da *"özgürlük ve gerekirliğe model/örnek oluşturucu davranmak zorundadır."*

Helms, Adorno'nun saptamasıyla, *"önlenemeyen psikolojik sözcük çağrışımlarını bir kanona/koşuna bağımlılaştırmak suretiyle"*, Joyce'un yönteminden "uzaklaşır." Helms, *"nesnel tin birikiminden, sözcüklerin ve çeşitli dillerdeki çağrışım alanlarındaki ilişkilerden ve çapraz ilişkilerden"* gelmektedir. O *"yapısı, bütün olanın ilk imgesi olan iç monologdan kaçmaya tutkuludur."* İç monolog, *"yazınsal oluşturunun yasası değil, materyalidir."* Onun sanatsal denemelerinin *"eksantrik nitelikleri"* buradan gelir. Helms on yedinci yüzyıldan gelen "poeta doctus"un paradosi gibidir. *"Şifrelenmiş dil öğelerinin ve gerçek varlıkların"* bilinmesini ister. Peki, *"kökeni gereği anlatılabilen"* şeyleri, şifrelemek niçin? İtiraz veya gerekçe, *"simge kavramı etrafında düzenlenen bir estetikten"* kaynaklanır. Helms, söz konusu estetiğin *"normlarına göre biçimlendirilmiş olan üzerindeki imlemler fazlalığına"* saldırır. Yapıtın, *"kendi içinde kendini açımlamak için, kendiliğinden yapamayacağı şeye muhtaç kalması"* şeklindeki sıkıca kapalı olan sav da açıkça yadsınmalıdır.

Adorno'nun belirlemesiyle, sanat yapıtı, *"kendi içinde uyumlulaşmış anlam bütünlüğüdür"*; aynı şekilde *"sanat yapıtının biçiminin uyumluluğu kurgusu da, saf içkin birliği/bütünlüğü"* de aynı anlam bütünlüğü ölçütünü karşılamalıdır. Kapalı sanat yapıtı, *"iletişimi kesmek, kendi bütünlüğünü"* bildirmek suretiyle, daha önceki yapıtlara *"kendisi öyle olmaksızın serimlemek istedikleri şeyi"* vermiştir. Öte yandan, *"hermetik yapıt, yapıt ile*

dünya arasındaki kopuş olan kopuşu kendi içinde iyice biçimler." "Anlatım ile imlemi kaynaştırmayan, birini feda ederek öbürünü bütünleştirmeyen, tersine her ikisini de uzlaşmaz ayrıma iten kırık/kopuk dolayım, içeriğin, kırılabilir olanın, anlamdan uzak olanın" taşıyıcısı durumuna gelir. Yapıtın/oluşturunun "aşamadığı", ancak *"severek ve umarak kendi biçiminin ajanı"* kıldığı kopuş/kırılma, kendisine *"aşkın olan içeriğin figürüdür."* Anlam, yapıtı/içeriği, *"anlama karşı takva"* yoluyla anlatır.

Theodor Adorno: "Angajman"

Adorno, "Edebiyat Üzerine Notlar"ın üçüncü bölümünde yer alan "Angajman"* adlı denemesinde "edebiyatta angajman olur mu?" veya "angaje edebiyat olur mu?" sorunsalını irdeler. TDK sözlüğünde "angajman"ın Türkçe karşılığı "bağlılık" olarak verilmiş. Bu karşılığın angajmanın bütün anlam yelpazesini kapsamadığını düşünüyorum. Angajman kavramı, "yanlılık", "yan tutma" olarak Türkçeleştirilebilir. Fakat Adorno'nun "angaje edebiyat"ın karşıtı olarak "özerk edebiyat" anlatımını yeğlediği düşünüldüğünde, bu kavramı "bağımlılık" anlamında kullandığı da söylenebilir.

Adorno'ya göre, her biri salt özgünlük özelliği taşıyan sanat yapıtları, birbirine asla katlanamaz. Böyle *"iyileştirilebilir bir toleranssızlık"*, salt tekil sanat oluşturuları için değil, *"sanatın davranış tarzları"* için de geçerlidir. Nesnelliğe ilişkin "iki tavır" vardır: Birincisi, yanlı/bağımlı sanat yapıtı, "fetişi", "yararsız oyunu", hatta *"politik bakımdan en yüksek düzeyde apolitik olanı büyüsünden arındırmaktan"* başka bir şey istemez. Dikkatleri, *"gerçek çıkarlar uğruna yürütülen savaşımdan"* başka yönlere yöneltir. Nesnelliğe ilişkin ikinci tavrı oluşturan özerk sanat yapıtıysa, *"kendi saf so-*

---

* Theodor Adorno: "Engagement"; içinde: "Noten zur Literatur"; Teil III, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Band 11, Darmstadt 1997, s. 409-430.

mutlaşımının özgürlüğü ve yükümlülüğünden" vazgeçmeyi, sanat yapıtı olmaktan vazgeçmiş olmak sayar.

Sanat yapıtlarında *"biçim kazanan şey, yanlı/bağımlı sanat yapıtının özerk sanat yapıtı için varsaydığı gibi, kısa sürede sanat yapıtının karşı çıktığı var-oluş ile aynılaşır."* Bu seçeneklerden her biri, *"karşıtıyla birlikte kendisini de yok sayar."* Angaje sanat, doğası gereği gerçeklikten uzaklaştığı için, *"sanata olan mesafeyi"* ortadan kaldırır. Angajmanı tümüyle yadsıyan "sanat, sanat içindir" görüşüyse, *"kendisini saltlaştırmasından ötürü gerçeklikle olan o kopmaz ilişkiyi"* yok sayar. Söz konusu ilişki, *"sanatın gerçekten bağımsızlaştırılmasında polemikçi bir önsel olarak bulunur."* Sanatın yaşam kaynağını oluşturan *"gerilim"*, bu iki *"kutup"* arasında eriyip gider.

Politik anlamda dile getirilmiş olsa bile *"kendisini, öznenin her türlü angajmanının uysal biçimiyle alay eden propagandaya indirgemeyen angajman, politik açıdan çok-anlamlıdır."* Biçimcilik ve özgürlükçü var-oluşçuluk bunun karşıtı için savaşmaz.

Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, Sartre'ın *"yazarın işi anlamlarladır"* sözü doğrudur; ancak yetersizdir; çünkü yazınsallaştırılan hiçbir sözcük, iletişimsel konuşmadaki anlamını yitirmez. Bununla birlikte, edebiyat sözcüğün imlemini, diyesi, "dış anlamını" dönüştürür. Ayrıca, Sartre'ın edebiyata verdiği "özel konum", kuşkuyla karşılanmalıdır. Dışsal anlamların edebiyattaki parçacıkları, *"kaçınılmaz olarak sanattaki sanatsal olmayan öğedir."*

Sanatın dolayımı veya dışa-vurum aracı biçimdir. Biçim yasaları, bunlardan değil, söz konusu iki öğeden çıkarımlanabilir. Adorno'ya göre, sanat yapıtından *"bir şeyler söylemesini"* talep eden, *"amaçtan uzak, kapalı sanat yapıtına karşı karşıt politik konum ile birliktelik kurar."* Dili, *"imlemi" deşeleyen ve "anlama uzaklığıyla daha baştan pozitif anlam algısına başkaldıran bir metni dinlemek yerine"*, bağlanmaya, yanlılığa övgü düzenler, *"edebiyatın kavramsal anlamını angajmanın önkoşulu"* sayan Sartre'ın "Gizli Oturum" adlı yapıtını "derin" bulacaktır.

Nasyonal sosyalistler, "kültür Bolşevizm'i" diye adlandırdıkları her şeye karşı duydukları *"nefreti" "kurumsallaştırmıştır."* Bu nef-

ret tutumu, hâlâ *"aynı türden oluşturular"* üzerinde alevlenmektedir ve *"otoriter öz-yapı"* ile örtüşmektedir. Her türlü gelenekçilik ve korumacılık bu kapsamda görülebilir. İster kendisini "eleştirel", ister "sosyalist" olarak adlandırsın her türden *"yazınsal gerçekçilik"* de *"bu her şeye yabancı ve yabancılaştırıcı"* düşman tutumla bağdaşabilir.

Adorno'nun deyişiyle, *"anlaşılmaz olanın şoku içinde kendisini ileten şeyi anlamaksızın"*, konuya ilişkin tartışma bir "gölgeler savaşımı"na benzemektedir. Kuramsal bakımdan "angajman ve eğilim" ayrımlaştırılmalıdır. Angaje sanat, *"daha önceleri frengiye, düelloya, kürtaj maddesine veya zorunlu eğitim yurtlarına karşı eğilim kitapları gibi yasa koyucu eylemler veya edimsel etkinlikler"* düzenlemek yerine, bir "tavır" oluşturmak için çalışmaktadır. Örneğin, Sartre, *"izleyici yansızlık"* yerine, *"var olma olanağı"* yaratmaya yönelik kararlılığı öne çıkarır. Sanatsal bakımdan angajmanı, eğilimin önüne geçiren şey, *"şairin/yazarın angaje olduğu içeriği çok-anlamlılaştıran"* öğedir.

Sanat, Seçenek Belirlemez, Dünyaya Direnir

Sartre'ın Hıristiyan geleneğindeki *"benden yana olmayan bana karşıdır"* anlayışını üstlendiğini öne süren Adorno'ya göre, söz konusu gelenekten geriye kalan *"sadece dayatılan seçimin soyut otoritesidir"* ve *"kendi asıl olanağının seçilecek şeye bağlı olmasının da"* bir önemi yoktur. Bu, Sartre'ın *"özgürlüğün yitirilemezliğini kanıtlamak istediği seçeneğin önceden belirlenen biçimini"* ortadan kaldırmaktadır.

Herbert Marcuse, Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, *"eziyetlerin içsel olarak kabul veya reddedilebileceğini"* söyleyerek, bu felsefi söylemin "saçmalığını" adıyla anmıştır. Sartre'ın *"dramatik durumlarından ortaya çıkması gereken de budur."* Bunlardan yalnızca *"özgürlüksüzlük"* öğrenilebilir.

Sartre'ın *"düşünce tiyatrosu, kategoriler uydurduğu şeyi sabote etmektedir"*; ancak bu onun tiyatro parçalarının *"bireysel yetersizlikleri"* olarak görülemez. Sanat, *"seçenekleri belirginleştirmek*

değil, insanın göğsüne tabancasını dayayan dünyanın gidişine salt onun biçimiyle direnmek" demektir. Fakat angaje sanat yapıtları, *"kararlar aldıkları ve onları sanat yapıtının ölçütü durumuna getirdikleri takdirde"*, bu kararlar "değiştirilebilir" olmaktadır.

Çok-anlamlılığın bir sonucu olarak Sartre *"büyük bir açıklıkla edebiyat aracılığıyla dünyanın gerçek değişimini"* beklemediğini dile getirmiştir. Onun "kuşkusu", Voltaire'den beri süregelen *"edebiyatın edimsel işlevi"* türünden toplumun *"tarihsel değişimlerini"* ortaya koymaktadır.

Sartre'ın aşırı öznelci felsefesi, angajmanı, *"yazarın zihniyetine"* indirgemektedir. Öznenin *"kararının veya kararsızlığının açığa vurumu"* olan sanat yapıtını, Sartre *"öznelerin çağrısı"* olarak kavramaktadır ve *"ne denli özgür olursa olsun"* yazan öznenin *"nesnel isterlerle karşı karşıya kaldığını"* kabul etmemektedir. Böylece, kendi ereğini, "salt bir ereğe" indirgemektedir. Bu nedenle, *"neden yazılır?"* sorusu ve bu soruyu *"derin bir seçime"* bağlaması "tutarlı" değildir; çünkü "yazılan şey" veya "yazınsal ürün" açısından yazarın "motivasyonları" önemsizdir.

Ayrıca, Hegel'in de vurguladığı gibi, sanat yapıtları *"kendilerini yaratan görgün kişiliğe ne denli az saplanıp kalırsa, düzeyleri o denli yükselir"* ilkesi Sartre'a da uzak değildir. Durkheim'ın söyleyişiyle, *"yazınsal sanat yapıtını bir 'fait social' diye adlandırmak"* suretiyle Sartre, "istemeden" yazarın salt *"öznel ereğinin nüfuz edemeyeceği, en derin kolektif nesnelliği"* dile getirir. Bundan dolayı, Sartre angajmanı, *"yazarın ereğine değil, onun insan olmasına bağlar."* Fakat bu belirleme uyarınca angajman "herhangi bir insan yapıtına ve davranış tarzlarına olan her türlü mesafeyi" yitirir. Sartre'a göre, yazar *"angaje olmalıdır"*; öte yandan, yazar *"bundan zaten kaçınamaz."* Bu yüzden Sartre'ın bu görüşlerinden bir "program" çıkarımlaşamaz.

Sartre'ın Angaje Olduğu Angajman Konsepti Zayıftır

Adorno açısından yazarın içine girdiği "yükümlülük", angajmandan da ötedir; çünkü yazarın yükümlülüğü, "karar" değil,

"konu" yükümlülüğüdür. Sartre, Adorno'nun savlamasına göre, diyalektikten söz etmekte; ancak onun "*öznelciliği, öznenin kendisini dışsallaştırdığı ve kendisini özne durumuna getiren belirli başkayı/yabancıyı çok az kaydetmekte ve her türlü yazınsal somutlaştırımı donma olarak görmektedir.*"

Ayrıca, Sartre "*kurtarmak istediği katıksız dolaysızlığı ve kendiliğindenliği, bunların karşıtı olan hiçbir şeyde belirginleştirmediği için*", saf dolaysızlık veya kendiliğindenlik bozularak, "*ikinci bir şeyleşmeye*" dönüşmektedir. Sartre, dramayı ve romanı salt "dışa vurum"un ötesine taşıyabilmek için, "*yapıtın diyalektiğinden ve anlatımından yoksun bir nesnellikten*", "*kendi öz felsefesinden*" destek beklemektedir.

Adorno'nun anlatımıyla, Sartre'ın "*estetik biçimlerin evriminin gerisinde kalan*" tiyatro oyunları, "*yazarın söylemek istediği şeyin aracıdırlar.*" Bunlar "geleneksel entrika" ile işlem yapmakta ve bunu "*kesintisiz bir tanrısal güven duyulan ve sanat tarafından gerçekliğe aktarılması gereken imlemlere*" yükseltmektedir. Öte yandan, "*resimlenen veya dillendirilen savlar; anlatımı, Sartre'ın kendi dramatik anlayışını motife eden devinimi örnek olarak istismar etmekte ve böylece kendilerini olumsuzlamaktadır.*"

Sartre'ın yaklaşımı, "*isyan ettiği cehennemi tanımasını engellemektedir.*" Onun dile getirdiği "bazı parolaları", "*ölümcül düşmanları da*" dile getirebilir. Sadece kararın söz konusu olması, nasyonal sosyalist "*sadece /özveri, bizi özgürleştirir*" sözüyle örtüşmektedir. Sartre'ın "*angaje olduğu angajman konseptindeki zayıflık*" açıktır.

Brecht, Angajman Konusunda Sartre'ı Geride Bırakmıştır

Adorno'nun değerlendirmesine göre, "Ana" ve "Önlem" gibi bazı oyunlarının dramatize edilmesinde "*partiyi yücelten*" Brecht de kuramsal yazılarında "*mesafeli, düşünen, deney yapan, duyumsama ve özdeşleşme yanılsamasının karşıtı olan*" bir tavrı öne çıkarır. "Johanna"dan sonra Brecht tiyatrosu, angajman konusunda Sartre'ı bile geride bırakmıştır; ancak Brecht bunu daha "tutarlı"

olarak "biçim yasası"na, bir başka deyişle, *"dramatik kişinin geleneksel kavramını devre dışı bırakan didaktik şiir yasasına"* yükseltmiştir. Toplumsal "yüzeyinin", diyesi, *"tüketim alanının"*, bireylerin *"psikolojik motivasyonlu eylemleri"* de bunlara dahildir. Brecht bunların *"toplumun özünü gizlediğini"* görmüştür. Değiş-tokuş yasası gereği, bu öz "soyuttur."

Brecht, *"estetik bireyleştirime"* değil, *"ideolojiye"* güvenir. Toplumsal *"özsüzlüğü"*, veya "kötülüğü" tiyatroda görülürleşmesinin nedeni budur. Onun yapıtlarında insanlar sahnede küçülerek *"sosyal süreçlerin ve işlevlerin ajanlarına"* dönüşür. Brecht, Sartre gibi, *"yaşayan bireyler ile toplumsal özün özdeşliğini, hatta saltık özerkliğini"* varsaymaz; ancak "politik hakikat" yüzünden yaptığı *"estetik indirgeme süreci"* bunun önüne geçer. Sanatsal bakımdan kendisini *"yabancılaştırıcı çocukluk"* olarak meşrulaştıran şey, *"kuramsal ve toplumsal bakımdan geçerlilik savladığında çocuksuluğa"* dönüşür.

Brecht "imgede" kapitalizmin kendi-başınalığını yakalamak istemiştir; bu yönden amacı *"olgulara/gerçeklere uygun"* düşmüştür. Bu ünlü tiyatro adamı, Adorno'nun anlatımıyla,*"Stalinci teröre karşı gizlediği şey açısından gerçekçiydi."* Öte yandan, söz konusu "özü", *"adeta imgesiz, kör ve imlerden uzak"* şekilde *"bildirimi yüzünden özürlü duruma gelen yaşamda"* aktarmayı mutlaka reddederdi; fakat bu ona *"kesin olarak amaçlanan şeyin kuramsal bakımdan doğruluğu yükümlülüğünü"* yüklerdi.

Politik Angajman, Gerçekliği Karartır ve Politik Etkiyi Azaltır

Ayrıca, eleştiri, Brecht'in *"biçimlendirdiği şeylerin yeterliliğinin ötesinde nesnel nedenlerden ötürü"*, *"kurtarıcı bir şeymiş gibi kendi üzerine kurduğu normu karşılamadığını"* suskunlukla geçiştiremez. "Mezbahaların Kutsal Johanna'sı", onun *"diyalektik tiyatrosunun merkezi konsepsiyonuydu."* "Sezuan'ın İyi İnsanı", *"iyiyi isteyen kendisini kötüleştirmelidir"* sözü uyarınca, *"iyiliğin dolaysızlığıyla kötüye yardım eden"* Johanna gibi, söz konusu tiyatro anlayışını tersine çevirmek suretiyle farklılaşır. Öte yandan, bu anlayışa denk

düşen şey, Brecht'in savaş açtıklarını gülümseten aklı-kıt düşmanlarından korkulacak bir şey olmadığı şeklindeki *"politik naifliktir."* Bu aklı-kıt düşmanlar da Brecht'in kendilerini Johanna'nın *"bitim sahnesinde betimlemesinden"* hoşnut olabilirler.

Adorno'nun açımlaması uyarınca, Brecht, 'Büyük Diktatör Arturo Ui'nin Durdurulamaz Yükselişi'nde faşist önderin *"öznel bakımdan hiç önem taşımayan öğesini ve göstermelik yönünü, çarpıcı ve doğru olarak"* sergilemiştir. Faşist önderlerin "parçalanımı" (demontajı), *"diktatörün etkinleştiği toplumsal ve ekonomik bağıntıların kurulumuna değin uzatılır."* Böylece çok güçlü erk sahiplerinin "dalavereleri" değil, *"sıradan gangster örgütü"* öne çıkarılmış olur. *"Faşizmin hakiki vahşeti"* ortadan kaldırılır; faşizm *"toplumsal erkin yoğunlaşmasının"* bir sonucu olarak değil, *"herhangi bir kaza veya cinayet türünden rastlantısal"* bir şeye dönüşür.

"Ajitatör amaç" şunu buyurur: *"Düşman küçültülecektir"* ve bu buyruk edebiyatta ve 1933 öncesi edimde olduğu gibi, *"yanlış politikayı"* özendirir. Ui'ye yüklenen "gülünçlük", her türlü diyalektiğin tersine *"faşizmin dişlerini kırar."* İdeoloji karşıtı bir yazıncı olan Brecht, *"kendi öğretisinin ideolojiye indirgenmesine"* ortam hazırlar. 'Büyük Diktatör', *"yergi gücünü yitirir ve bir Yahudi kızın, SA'nın adamları tarafından parçalara bölünmeksizin, kafalarına sırayla tavayla vurduğu yerde"* her türlü zulmü yapar. Gerçekte Yahudi bir kız SA'nın adamlarının kafasına vuramayacağı için, "politik angajman" yüzünden "politik gerçeklik" hafife alınır. Bu tutum, *"politik etkiyi"* de azaltır.

Adorno'nun açımlaması uyarınca, Sartre'ın *"Guernica tablosunun İspanyol davasına bir tek kişi kazandırıp kazandırmadığı"* kuşkusu, Brecht'in tiyatro oyunları için de geçerlidir. Dünyada işlerin adil olmadığını kimseye "öğretmeye" gerek yoktur. Ayrıca, Brecht'in de sahiplendiği *"diyalektik kuram dahi bu alanda pek az iz bırakmıştır."* Onun öne çıkardığı *"saf biçime göre öğretinin öncelikli olduğu"* savı, *"bizzat öğretinin öğesine"* dönüşmektedir. *"Süsleyici öğelerin amaçlılık gerekçesiyle yok edilmesi"*, diyesi, *"koşullardan ötürü biçimin düzeltilmesi"*, büyüyerek kendi özerkliğini gölgeler.

Brecht'in *"sanatsal ilke olarak öğretici oyun"* anlayışına dayanan *"yazarlığının özü budur."* Onun dolayımı olan dolaysız süreçlerin "yabancılaştırımı", bu yüzden *"edimsel etkiye katkı yapmaktan çok bir biçim oluşturumu"* olarak değerlendirilebilir.

Brecht'in söylediklerine eksiksiz uyarak, *"politika onun angaje tiyatrosunun ölçütü"* durumuna getirilse bile, bu tiyatro anlayışının "politikada" kendisini doğrulamadığımın *ortaya çıkması/görünmesi gerektiğini"* öğretmiştir. Öz görünse bile, onun *"ortaya çıkmayla ilişkisini"* göz ardı eden betimlemenin kendisi de, aynı *"faşizmin arkasındakilerin yerine lümpen proletaryayı"* koymak gibi, "yanlıştır." Brecht'in *"indirgeme tekniği"*, yalnızca kendisinin *"angajman versiyonunu mahkum eden"* "sanat sanat içindir" alanında geçerli olabilir.

"Batı için önemli bir figür" olan yazıncı Brecht'i politikacı Brecht'en ayırmak ve *"tüm Almanya'nın"* yazıncısı konumuna yükselterek, *"yansızlaştırmak"* isteyen görüşler olduğunu belirten Adorno, Brecht'in *"yazıncı gücünün, hilebaz ve gemlenemez zekâsının, halk demokrasilerinin inancının ve buyurduğu estetik anlayışın"* ötesine geçtiğini vurgular. Dolayısıyla, Brecht asıl *"bu tür bir savunmaya karşı savunulmalıdır."*

Ayrıca, onun yapıtı, *"ortada olan zayıflıklarına"* karşın, *"politikayla böyle iç içe geçmemiş olsaydı, böyle bir güce de"* ulaşamazdı. Brecht böylece *"tiyatro yoluyla düşündürme"* savını yerine getirmiştir. Onun yapıtının *"mevcut kurgusal güzellikleri, politik amaçtan ayrı tutulamaz."* Bununla birlikte, içkin/diyalektik eleştiri, *"yapıtlarının tutarlılığı sorunuyla politikasının tutarlılığı sorununu bireşimlemek zorundadır."*

Auschwitz'ten Sonra Şiir Yazmak Barbarlıktır

Adorno'ya göre, Sartre'ın "Edebiyat Nedir?"in "Neden Yazılır?" bölümündeki *"hiç kimse bir an bile antisemitizmi övmek için iyi bir roman yazılabileceğine inanmamalıdır"* sözü çok yerindedir. Adorno, bu söylemi örnekseyerek şu belirlemeyi yapar: *"Hiç kimse Stalin'in daha önce Zinovyev ve Buharin'i öldürttüğü Moskova*

Davalarını övmek için de iyi bir roman yazılabileceğine bir an bile inanmamalıdır." Düşünürün kalıcı belirlemesiyle, "*politik hakikatsizlik, estetik biçimi kirletir.*"

Brecht'in epik tiyatroda bir şeyi kanıtlamak amacıyla yaptığı gibi, "*toplumsal sorunsalın eğilip büküldüğü yerde, drama kendi gerekçelendirim bütünlüğü içinde parçalanıp gider.*" "Cesaret Ana", Adorno'nun deyişiyle, bu tutumu gösteren "*resimli alfabedir.*" Brecht anılan yapıtta "*politik bakımdan kötü bir şeyi, sanatsal bakımdan kötü bir şeye veya sanatsal bakımdan kötü bir şeyi, politik bakımdan kötü bir şeye*" dönüştürmektedir. Sanat yapıtına "ileti" veya "bildirim" yükleyen angaje sanat anlayışının tersine, sanat/edebiyat yapıtlar, "*ne denli az şeyi iletirse/bildirirse, o denli kendi içinde tutarlı olurlar.*"

Adorno'ya göre, "*kendi politikasının hakikatsizliği Brecht'i zehirlemektedir*"; çünkü Brecht'in savunduğu ve öne çıkardığı şey, "*uzun süre inandığı gibi yetersiz bir sosyalizm değil, övgü düzerek destek verdiği toplumsal güçlerin etkileşiminin kör akıl-dışılığının geri döndüğü bir şiddet egemenliğidir.*" Bu ortamda söz konusu şiddet egemenliğinin "*seni yiyebilmesi için, lirik ses tebeşir yutmak zorunda kalır ve katur kutur eder.*"

Brecht'i "*cesareti satın alınmış entelektüel ve şiddetten umutsuzluğa kapılıp şiddet edimine yönelen*" kişi olarak niteleyen Adorno'ya göre, "*Önlem'deki vahşi bağırış-çağırışlar, davanın uğradığı felaketi bile geride bırakan ve bunu selamet olarak gösteren*" türdendir. Brecht'in "*en iyi yönüne, angajmanının aldatıcı öğesi*" bulaşmaktadır. Onun dili, "*taşıyıcı şiirsel özne ile bu özne tarafından bildirilen şeyin birbirinden ne denli uzaklaştıklarını*" göstermektedir. Brecht, "*bu kopuşu aşmak için, yapay olarak ezilenlerin dilini*" kullanmaktadır; ancak propagandasını yaptığı "doktrin", "entelektüelin dilini" talep etmektedir. Söz konusu dilin "*yalınlığı ve basitliği, kurgudur.*"

Burada yanlış anlamaları önlemek için vurgulayalım: Adorno'nun bu belirlemesi tutarlı değildir; çünkü birincisi dil dolayımıyla gerçekleştirilen her türlü düşünce bildirimi bir kurgudur. İkincisi, dilin özü gereği her türlü dilsel anlatım kaçınılmaz olarak kurgusaldır.

Adorno'nun deyişiyle, angajmana karşı en ağırlıklı önem taşıyan şey, *"doğru niyetin bile fark edildiğinde, dahası bundan dolayı kendisini maskelediğinde bozulmasıdır."* Bu olgunluk dönemi Brecht'in *"dilsel bilgelik tavrında, şiirsel özne olarak epik deneyimin doyurduğu yaşlı çiftçide"* görülür. *"Dünyanın hiçbir devletinde hiçbir insan, böyle bir Güney Almanyalı köylü gibi dolgun deneyime sahip olamaz."* Brecht, *"Kızıl Ordu'nun bir zamanlar yönetimi ele geçirdiği yerde yaşamın düzgün olduğu sanısını yaratmaya yönelik duyarlı tınıyı propaganda aracına"* dönüştürür. Ayrıca, *"gerçekleşmiş gibi gösterilen insancılığın tutunabileceği hakiki hiçbir şey olmadığı için"*, Brecht'in tonu/sesi *"geri getirilemez şekilde geçmişte kalan, eskimiş ilişkilerin yansıması"* niteliği kazanır.

"Auschwitz'ten sonra artık şiir yazmak barbarlıktır" tümcesinin etkisini zayıflatmak istemediğini belirten Adorno'nun söyleyişle, burada *"olumsuz olarak dile getirilen şey, angaje edebiyatı ruhlandıran itkidir."* Bu bağlamda "Mezarsız Ölüler"den (Morts sans sepulture) çıkan kişinin sorusu şudur: *"İnsan bedenindeki kemikleri paramparça edene değin vuran kişi olduğu sürece, yaşamanın bir anlamı var mıdır?"* Bu soru sanata veya edebiyata şöyle uyarlanabilir: *"Toplumsal gerilemenin buyruğuyla angaje sanat kavramındaki gerileme var olduğu sürece, sanat olabilir mi?"*

Edebiyat, Sinizme Teslim Olmamalıdır

Bununla birlikte, Enzensberger'in yanıtıyla, özerk bir sanatsal yaratım alanı olan edebiyat, insanın insanlaşması için, asıl olarak *"bu hükme dayanmalıdır."* Bir başka deyişle, edebiyat *"Auschwitz'den sonra salt varlığı yoluyla kendini sinizme/pişkinliğe teslim etmemelidir."* Edebiyatın kendi durumu "çelişkilidir"; bu da *"insanların edebiyata karşı nasıl davrandıkları"* ile ilgili değildir.

Öte yandan, *"gerçek acı, unutmaya göz yummaz."* Hegel'in sözüyle, *"acılar, bunları yasaklayan sanatın sürekliliğini"* sağlar. Acı çekme, edebiyatın dışında *"hemen hiçbir yerde kendi öz sesini, bunu hemen açığa vurmayan teselliyi bulamaz."* Çağın en önemli sanatçıları bu "ilkeyi" izlemiş ve sanatsal yaratımına yansıtmıştır. Bunların yapıtlarının *"uzlaşmaz radikalizmi, umarsız kurbanlara*

yazılan şiirleri var eden korkunç gücü" vermektedir. Fakat "*Varşova'yı yaşayan*" bir yazıncı bile "*özerk sanatsal biçimlendirimin cehenneme değin yükseltilen bağımlılık içinde, desteksiz şekilde kendisini teslim ettiği çıkmazda*" kalmaktadır.

Bu bağlamda sanat yapıtları, Adorno'nun belirlemesiyle, "*onları katleden dünyanın önüne yem olarak atılmaktadır.*" Unutmamak gerekir: "*Tüfek dipçikleriyle sakat bırakılan insanların çıplak bedensel acılarının sanatsal anlatımı*", aynı zamanda "*bundan haz çıkarma*" gizil gücünü de içinde barındırır. Bunu bir an bile "unutmamayı" sanata buyuran ahlak, "*karşıtının derin uçurumuna*" yuvarlanmaktadır. Estetik biçemselleştirme ilkesi sayesinde "*bütünüyle düşünülmeyen yazgı, sanki herhangi bir anlama sahip olmuş gibi*" ortaya çıkmakta; "*güzelleştirilmekte, vahşet azaltılmaktadır.*" Sadece bununla bile "*kurbanlara haksızlık yapılmaktadır*"; hakikat önünde direnemeyen sanat, kurbanlar söz konusu olunca "*yol değiştirmektedir.*" Dahası "*umutsuzluk sesi, melun olumlamaya bedel ödemektedir.*"

Angaje Edebiyat, Soykırımı Bir Kültür Varlığına Dönüştürmektedir

Bunun sonucu olarak düşük nitelikli yapıtlar, Adorno'nun nitelemesiyle, "*geçmişle yüzleşmenin bir parçası olarak istekle yutulmaktadır.*" Soykırım, "*angaje edebiyatta kültür varlığına dönüşmek suretiyle, öldürümü doğuran kültür içinde hâlâ bir rol oynayabilmektedir.*" Bu edebiyat "*özellikle uç durumlarda insancıl olanın serpilip geliştiğini*" açıklamaktadır. Buradan da "*sınır durumlarında ortaya çıkan vahşetin insana özgülüğünü olumlayan karanlık bir metafizik*" gelişmektedir.

Bu özgün "iklim" içinde "*cellatlar ile kurbanlar arasındaki fark*" belirsizleşmekte, hatta yok olmaktadır; çünkü "*her ikisi de aynı ölçüde hiçlik olasılığı*" içine sokulmaktadır. Bu da çoğunlukla "*cellatların*" işine gelmektedir. Söz konusu karanlık metafiziğin yandaşları, 1933'ten önce olduğu gibi, "*sanki isyan ettikleri şeyin suçlusu yazarlarmış gibi, yaşamın iğrençleştirilmesine ve sanatsal bakımdan aşağılaşmasına*" karşı çıkmaktadırlar.

Adorno, Almanya'da rastlanılan bu *"düşünce alışkanlığını"* örneklendirmek için, Picasso'yu atölyesinde ziyaret eden *"işgalci bir Alman subay"* ile Picasso arasında geçtiğini varsaydığı şu küçük diyaloga yer verir: İşgalci Alman subay, Guernica tablosu önünde ünlü ressama sorar: *"Siz mi yaptınız bunu?"* Picasso'nun yanıtı: *"Hayır, siz!"* Adorno'nun bu sözlerden sonra yer alan belirlemesiyle, *"aynı bu tablo gibi, özerk sanat yapıtları da görgün gerçekliği kesinlikle yok sayarlar; yıkıcı gerçekliği, salt olanı, salt var-oluş olarak suçu sürekli yineleyen şeyi yıkarlar."*

Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, Sartre, bu bağlamda sanat yapıtının özerkliğiyle *"sanat yapıtına içkenleştirilmemiş"*, sadece "gerçeklik" karşısında sanat yapıtının "gestus" olan bir "isteme" arasındaki bağıntıyı görmüştür. Sartre, Adorno'nun aktarımıyla, şunları yazmıştır: *"Sanat yapıtı bir amaç gütmez; bu noktada Kant ile aynı görüşteyiz"*; ancak sanat yapıtının kendisi, Sartre'a göre, *"zaten bir amaçtır."* Kant'ın anlatımı *"her tablodan, her heykelden, her kitaptan çıkan çağrıyı"* göz önünde tutmamıştır.

Adorno, bu belirlemeye sadece şu eklemeyi yapar: *"Bu çağrı, edebiyatın konusal angajmanıyla kırık bir ilişki içinde değildir."* Yapıtların *"pazara uymaya ve aşınmaya direnen ödünsüz özerkliği, elde olmadan saldırıya dönüşür."* Öte yandan söz konusu saldırı, sanat yapıtlarının *"kendisine bağımlılaşmamasını affetmeyen dünyaya karşı soyut, değişmez bir davranış tarzı değildir."* Sanat yapıtlarının "görgün gerçeklik" ile aralarına *"mesafe koymaları"*, kendi içinde o görgün gerçeklik tarafından *"dolayımlanır."*

Sanat Yapıtı, Hem Görgün Gerçeğe Direnir, Hem Onun Güçlerine İtaat Eder

Sanatçının fantezisi, "creatio ex nihilo" (olmayan bir şeyden/hiçten yaratım) değildir. Sanat yapıtları *"görgün gerçekliğe direnmekle, adeta tinsel oluşturuyu kovan görgün gerçekliğin güçlerine itaat ederler."* Böylece sanat yapıtı; salt kendisiyle ilişkilenir. Bir edebiyat, *"ne denli tanınmayacak şekilde biçim değiştirirse değiştirsin, kendisini ne denli gizlerse gizlesin hiçbir konu içeriği, hiçbir biçim yasası, sanat yapıtının kendisini çıkarımladığı görgün ger-*

çeklikten kaynaklanmaz." Edebiyat, bu sayede ve *"kendi biçim yasası sayesinde öğelerinin yeniden öbeklendirimi sayesinde"* gerçeklikle ilişkisini kurar.

Adorno'nun söyleyişiyle, *"angaje bir sanat yapıtı idesinin yerine getirilebilmesi için, her türlü dünya angajmanı"* terk edilmiş olmalıdır. Bu ilke, "kuramcı" Brecht'in düşündüğü ve *"insancıl öğeyle dostlaştığı ölçüde daha az uyguladığı"* polemikçi *"yabancılaştırma"* için de geçerlidir. Bu çelişkisellik şu yalın deneyime dayanır: *"Kafka'nın düz-yazı edebiyatı, Beckett'in tiyatro oyunları ve gerçek korkunç roman olan 'Adsız' öyle etki yapar ki, resmi anlayışa angaje edebiyatların etkisi bunun yanında çocuk oyunu gibi kalır."* Anılan türden yapıtlar, *"var-oluşçuluğun sözünü ettiği korkuyu uyandırır."* Söz konusu angaje edebiyatlar, *"görünüşün sökümleri olarak ilan edilen ve dıştan olmasından ötürü görünüş olan angajmanı boyunduruk altına alan sanatı içerden dinamitlerler."* Söz konusu angajmanın kaçınılmaz yönü, *"angaje yapıtların talep ettiği davranış tarzı değişikliğine zorlar."*

Adorno'nun belirlemesiyle, *"diyalektik olmayan bir tavırla kendisini bilimle karıştıran ve beyhude olarak kibernetikle benzerleştiren bir edebiyat, sınır durumudur."* Son iletişimi koparan şey, *"iletişim kuramının avı"* durumuna gelir. Ayrıca, hiçbir kesin ölçüt, *"anlamın belirli olumsuzluğu ile anlamsızın kötü olumluluğu arasına sınır çekmez."* Böyle bir sınır son çözümlemede *"insancıl öğenin çağrısı ve mekanikleşmeye karşı ilenmedir."* Varlıklarıyla *"doğaya egemen olan akılcılık kurbanlarının partisini tutan"* sanat yapıtları *"protestoda akılcılaşma süreci ile iç içe geçmiştir."* Bu yapıtlar, söz konusu süreci yok saydıkları takdirde, *"estetik ve sosyal bakımsan güçsüzleşirler"* ve *"yüksek bir toprak kütlesine"* dönüşürler. Her sanat yapıtının *"düzenleyici, birlik oluşturucu"* ilkesi, *"tümcülük savını, önlemek istediği akılcılıktan ödünçlenmiştir."*

Almanya ve Fransa'da Angaje Sanat Anlayışı Ayrışmıştır

Almanya ve Fransa'da angajman sorununa ilişkin "bilincin" farklı biçimlendiğini öne süren Adorno'nun anlatımıyla, Fransa'da

estetik alanda "sanat sanat içindir" ilkesi başatlaşmıştır ve bu nedenle de *"akademik ve tepkici"* yönelimlerle ilişkilenmiştir. Bu durum, Fransa'da angajman sorununa karşı "isyanı" açıklar. Bu ülkede *"varlık ve angajman"* ile ilişkilenme, "devrimci" bir tutum olarak algılanır.

Buna karşın, idealizm geleneğinin başat olduğu Almanya'da *"beğeni yargısı"* öğesine dönüştürülen *"sanatın amaç özgürlüğü"* kuşkulu bir şeydir. Burada öne çıkan eğilim, sanat yapıtının *"amaç özgürlüğünün topluma"* yönelmesidir. Konunun bu yönü, *"duyusal hazzı anımsatmaktadır."* Alman spekülatif felsefesi, sanat yapıtının özünde bulunan "aşkınlığı" belirginleştirmiştir. Bu kapsamda *"sanat yapıtının toplamı, kendisinden daha fazladır"* denilebilir.

Bu "gizli" düşünce geleneği uyarınca, sanat yapıtı *"kendisi için"* olmamalıdır; çünkü *"devlet sosyalizminin Platoncu tasarımı"*, sanat yapıtını, *"edim adına edimden"*, diyesi, *"Alman ilk günahından"* alıkoymakla yaftalar. Daha önceleri "Fransız estetikçiliği" eleştirilirken, *"hiçbir bombanın patlatamadığı küflenmiş"* kafalar, şimdilerde *"yeni sanatın sözüm ona anlaşılmazlığına karşı öfkeyle bağlaşıklık kurmaktadır."* Motif olarak *"küçük burjuvanın cinsiyete karşı duyduğu kin"* ortaya çıkmaktadır ve burada *"Batılı ahlakçılar ile sosyalist gerçekçilik ideologlarının"* dirsek teması gerçekleşmektedir.

Adorno'nu şu belirlemesinin altını çizmek gerekir: "Hiçbir ahlaki terör", *"sanat yapıtının izleyiciye/okuyucuya yönelen yönü üzerinde erk kuramaz."* Sanat yapıtı, *"edimsel amaçların zorlamasından"* kurtulduğu ölçüde okuyucuya/izleyiciye "zevk verir." Thomas Mann, bu durumu *"ethos/ahlak sahiplerinin kaldıramayacağı yüksek alayla"* dile getirmiştir. Gerçi *"zühdi karakter özellikleri taşıyan"* Brecht dahi *"yemek lezzetindeki sanat yapıtlarını"*, sağlam gerekçelere dayanarak "teşhir etmiştir"; ama etki bağıntılarında *"haz duyma"* öğesinin görmezden gelinemeyeceğini de bilmiştir.

Adorno'nun anlatımıyla, *"tümüyle oluşturulmuş bir şey olan estetik nesnenin ilkliği/önceliği, elbette tüketim değildir"*; çünkü bu öğe, sanat yapıtında sürekli görülmesine karşın, *"etki bağıntısı, özerk sanat yapıtlarının bağımlı olduğu ilke değildir."* Özerk sanat

yapıtlarının, bağımlı oldukları öğe, "*kendi örgüleridir.*" Bu tür sanat yapıtları, "*kavramsız nesnenin bilgisidirler*" ve "saygınlıkları" buna dayanır. Özerk sanat yapıtları, kendilerini elinde tutanları/okuyanları "saygınlıkları" veya değerlilikleri konusunda "*ikna etmek zorunda değildir.*"

Bu nedenden ötürü, Adorno'nun belirlemesiyle, "*şimdi Alman-ya'da angaje sanat yapıtları yerine özerk sanat yapıtlarından söz etmenin tam zamanıdır.*" Almanya, özerk sanat yapıtlarıyla "*istediği gibi oynamak için, kendisine her türlü soylu değerleri*" atfetmektedir. Unutmamak gerekir ki, faşizmde de "*ahlaki bakımdan kendisini temize çıkarmayan hiçbir kötü iş yapılmamıştır.*" Bugün bile "*kendi yaşam ethosunda ve insaniliğinde*" direnenler, "*kendi kurallarına göre mahkum edilenleri ve edimde kuramsal sanata yönelttikleri aynı insanlıktan uzaklığı sergileyenleri izlemek için*" pusuda beklemektedirler.

Sanat Yapıtı, Saf Oluşturudur

Almanya'da yapılan daha fazla "angajman melemesi", herkesin söylediği veya "*en azından herkesin duymak istediği şeye*" yöneliktir. Sanatın iletisi kavramında "*dünya dostu bir öğe*", hitap etme tavrında "*hitap edilen ile örtük görüş birliği*" vardır. Böyle olmasına karşın, kendilerine hitap edilenler ancak söz konusu görüş birliğinin "*iptal edilmesi*" suretiyle yanılsamadan kurtulabilir.

İnsanlar için var olduğu söylenen angaje edebiyat, "*kendi konusuna/işine ihanet etmek suretiyle insana da ihanet etmektedir.*" Edebiyat, "*sanki yardım ediyormuş gibi davranmasa*" insanlara daha fazla yardım edebilir. Öte yandan, buradan edebiyatın "*salt kendisi için olmak*" gibi kendisini "saltlaştırma" sonucunu çıkarması da ideolojiye dönüşür. "*Topluma karşıtlık içinde toplumun bir öğesini oluşturan*" ve "*buna karşı gözlerini ve kulaklarını kapatmak zorunda olan*" sanat, "*akıl-dışılığın gölgesinin üzerinden atlayamaz.*"

Adorno'nun savlaması uyarınca, "*en yüce sanat yapıtında bile bir 'daha başka türlü olmalıdır!'*" ilkesi gizlidir. "İsteme öğesi", bu öğenin "*somutlaşmış hali, olması gereken bir başka yapıt için*

bir kıyasa dönüşen yapıtın biçimiyle" aktarılır. *"Saf yapılmış, üretilmiş"* bir şey olan sanat yapıtları, yazınsal sanat yapıtları da dahil, *"uzak durdukları edime yönelik yönlendirimlerdir."* Böyle bir dolayımlama, *"angajman ile özerklik arasında bir orta nokta"* veya halka değildir; *"gelişen biçim unsurları ile gerçek veya sanal ilerici politikayı amaçlayan tinsel içeriğin karışımı"* da değildir. Yapıtların içeriği, *"içlerine pompalanan tin olmaktan çok, onun tam tersidir."*

Öte yandan, özerk sanat yapıtı, *"toplumsal-siyasal öz"* taşır. Kültürel olan her türlü şeyin, *"kültür yıkaması içinde boğulma tehlikesi ile karşı karşıya olduğu"* bir zamanda sanat yapıtlarına politikanın ulaşamadığı şeyleri *"sessizce belirleme"* görevi yüklenmektedir. Sartre da *"Var-oluşçuluk ve Hümanizm"*de bunu dile getirir. Öte yandan, zaman, *"politik sanat yapıtlarının"* zamanı değildir; bununla birlikte politika *"özerk sanat yapıtlarına göç etmiştir."* Söz konusu yapıtlar, politik bakımdan *"kendilerini ölü gibi gösterseler de"* politika bu yapıtlarda "en geniş" şekilde vardır.

Adorno'nun aktarımı uyarınca, Paul Klee, Kayzer Wilhelm'i *"insanlık dışı demir yiyici"* olarak karikatürleştirmiştir. Bu karikatürlerden 1920'de ortaya çıkan *"makine meleği"*, karikatür ve angajmanın *"hiçbir açık amblemini taşımamasına karşın, her ikisini de fazlasıyla aşmıştır."* Makine meleği, *"gizemli gözleriyle izleyenleri, tümlenmiş felaketi mi yoksa gizli kurtuluşu mu bildirdiği sorusunu sormaya zorlar."* Walter Benjamin'in sözleriyle, makine meleği, *"veren değil, alan melektir."*

Adorno:
"Şiir ve Toplum Üzerine Konuşma"

Adorno'nun "Şiir ve Toplum Üzerine Konuşma"* adlı denemesindeki belirlemesiyle, şiir *"en zarif olana, en kırılgan olana"* dokunur. Şiir, özü gereği, *"toplumsallaşmanın gücünü mesafenin pathosu ile aşan"*; ve öz tanımını *"kendisine bakışın tarzıyla kibirli bir şekilde tersine çeviren"* bir yazınsal anlatım alanıdır.

Okuyucunun işini kolaylaştırmak için, "mesafe" veya "mesafenin pathosu" kavramının Adorno felsefesinin oluşturucu öğesi olduğunu ve filozofun anılan kavramları, Friedrich Nietzsche'den ödünçlediğini belirtelim.

Nietzsche'nin belirlemesi uyarınca, "mesafenin pathosu", *"soyluluk duygusunu ve 'değerler yaratma' ve 'değerleri adlandırma' hakkını kendinde gören soylu insanı"* anlatır.**

---

* Theodor W. Adorno: "Rede über die Lyrik und Gesellschaft"; içinde: aynı yazar: "Noten zur Literatur"; s. 49-68, "gesammelte Schriften", yayıma hazırlayan: Rolf Tiedemann, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997. Bu bağlamda Walter Benjamin'in, Adorno'nun "Edebiyat Üzerine Notlar"da yer alan denemelerini "birikimli bir edebiyat-severin sol eliyle yazdığı" yazılar olarak nitelendirdiğini de belirtelim. Bak.: www.üni-due.de/Einladung/Vorlesungen

** Ayrıntı için: http://de.wikipedia.org/wiki/Pathos_der Distanz

Adorno'ya göre, lirik oluşturular, filozof oluşturu ile yapıt sözcüklerini eş-anlamlı kullanır, *"sosyolojik tezlerin/savların gösteri nesnesi olarak istismar edilmeyip"*, şiirin toplumsal ile ilişkisi, *"onun özsel bazı öğelerini, niteliğinin temelinin bazı yönlerini"* açığa çıkardığı takdirde, şiir-toplum ilişkisi düzgünleşir. Söz konusu ilişki, insanı *"sanat yapıtının derinliklerine götürmelidir."* Şiirden böyle bir şey beklenmelidir; çünkü bir şiirin içeriği *"salt bireysel duyumsamalar ve deneyimler değildir."* Söz konusu bireysel duyumsamalar ve deneyimler, ancak *"estetik biçimlendirimlerinin (veya estetik olarak biçimlendirilmiş olmalarının) özgünleştirilmişliği sayesinde genel olan üzerinde pay sahibi olduklarında"* sanatsal özellik kazanırlar. Lirik şiirin dile getirdiği şey, *"dolaysız olarak herkesin yaşantıladığı şey olmak zorunda değildir."* Lirik şiirin genelliği, "volonte de tous", Türkçesiyle "tekil istençlerin toplamı", bir başka deyişle, "genel istenç" veya *"başkalarının birbirine iletemedikleri şeyin salt iletimi"* değildir.

Filozofun belirlemesiyle, *"bireyselin derinliklerine dalma"* lirik şiiri, *"genelliğe/genel bir öğeye yükseltir"*; ancak bunun için lirik şiir *"bozuma uğratılmamışı"*, *"henüz kavranmamış olanı"* açığa çıkarmak suretiyle, *"tinsel olarak"* insana özgü genelden çok *"saf genel olanı"*, diyesi, *"en derin biçimde tikel olanı"* öncelemelidir. Lirik şiir, geneli *"tümüyle bireyselleştirme"*, diyesi, tikelleştirme ile dile getirir. Lirik şiirin asıl rizikosu, *"onun bireyselleştirme ilkesinin yükümlendirici bir öğeyi, özgün bir öğeyi"* ortaya çıkarma güvencesi verememesinden kaynaklanır.

Öte yandan, lirik içeriğin söz konusu genelliği, *"özsel bakımdan toplumsaldır."* Şiirin ne söylediğini sadece *"şiirin yalnızlığında insanlığın sesini işiten (kişi) anlar."* Dahası, nasıl ki *"lirik sözcüğün genel bağlayıcılığı, onun bireyselleştiriminin yoğunluğundan"* yaşarsa, lirik sözcüğün yalnızlığı da *"bireyselci ve atomik toplum"* tarafından belirlenir.

Adorno'nun edebiyat üzerine yazılarında sıkça kullandığı "bireyselleştirim" veya bireyselleştirme, yazıncı tarafından bir takım ayırıcı özellikler kazandırılarak özgünlüğü veya yinelenemezliği belirginleştirilen yapıtı anlatır. Bu nedenle, bireyselleştirim yerine "tikelleştirim" kavramı da kullanılabilir.

Şiirin bu özelliklerinden ötürü, diye yazar Adorno, sanat yapıtının *"düşünmesi, genele ve kapsayıcı olana ilişkin her belirsiz duyguda durup eğlenmek yerine, toplumsal içeriği somut olarak sorgulama hakkına sahiptir ve buna yükümlüdür."* Böyle bir düşünen belirlenim, *"sanata yabancı ve dışsal bir düşünüm değildir; tersine her dilsel oluşturu bunu talep eder."*

Sanat yapıtının düşünmesinin *"asıl malzemesi olan kavramlar, salt görüde tükenmezler."* Kavramlar, *"estetik olarak görülebilmek için, her zaman düşünülmek de isterler"* ve şiirin oyuna kattığı düşünce, *"onun buyruğuyla ortadan kalkmaz."* Fakat şiirin ve diğer bütün sanat yapıtlarının *"toplumsal yorumu"* olan bu düşünce, ilgisiz bir biçimde *"yapıtların ya da yazarlarının toplumsal konumunu veya toplumsal ilgi durumunu"* amaçlayamaz. Söz konusu yorum, *"kendi içinde çelişkili bir birlik olan bir toplumun bütününün sanat yapıtında nasıl ortaya çıktığını, o yoruma ne denli bağlı kaldığını veya onun ötesine gittiğini"* belirlemelidir. Bu yöntem, felsefi söyleyişle, *"içkin olmalıdır."* Toplumsal kavramlar, sanatsal oluşturulara/yapıtlara *"dışarıdan taşınmak yerine, söz konusu oluşturuların kesin görüsünden türetilmelidir."*

Adorno'nun aktarımı uyarınca, Goethe'nin "Ölçütler ve Düşünümler" adlı yapıtında yer alan *"anlamadığın şeye sahip değilsin"* tümcesi, yalnızca sanat yapıtı ile estetik ilişki için değil, *"estetik kuram"* için de geçerlidir. Bu tümce uyarınca, *"yapıtlarda kendi asıl biçiminde olmayan hiçbir şey"*, bunların içeriğinin, diyesi, *"şiirselleştirilen şeyin"* kendisinin toplumsal olarak neyi tasavvur ettiğine ilişkin kararı *"haklı çıkarmaz."* Bunu belirlemek, *"hem sanat yapıtının özüne, hem de dışarıdaki topluma ilişkin bilgiyi gerektirir."* Söz konusu bilgiyse, ancak *"tümüyle konuya bırakılmış olanda"* yeniden keşfedildiği zaman *"bağlayıcı"* olur.

Adorno'nun belirlemesiyle, özellikle son dönemlerde genişleyerek *"katlanılmaz düzeylere ulaşan"* ideoloji kavramına karşı *"uyanık olmak"* gerekmektedir; çünkü ideoloji, *"hakikatsizliktir (veya gerçek dışılıktır), yanlış bilinçtir, yalandır."* İdeoloji, *"sanat yapıtının başarısızlığında kendisini açığa vurur."* Bununla birlikte, *"salt biçimlendirme sayesinde eğilim olarak gerçek yaşamın taşıyı-*

cı çelişkileriyle uzlaşımdan özlerini kazanan" büyük sanat yapıtları için *"onlar da ideolojidir"* demek, yalnızca bu yapıtların *"özsel hakikat içeriğine haksızlık yapmakla kalmaz"*, ideoloji kavramını da *"sahteleştirir."* Bu tür yapıtların hakikat içeriği, *"her türlü tinin sadece belli insanların bazı tikel çıkarlarını, genel çıkarlarmış gibi"* gösterdiğini öne sürmez; tersine *"belli yanlış tini teşhir eder ve aynı zamanda onu gerekirliği içinde kavrar."* Sanat yapıtlarının *"büyüklüğü"* ise, *"ideolojinin suskunlukla geçiştirdiği şeyi konuşturmalarından"* kaynaklanır. Bu tür yapıtları başarmak, *"istense de istenmese de yanlış bilinci aşar."*

Lirik, *"toplumsala karşıt bir şey olarak, tümüyle bireysel bir şey"* olarak algılanır. Lirik anlatımın *"nesnesel ağırlıktan kurtulup, egemen edimin zorlamasından"*, diyesi, "yararlılık" zorlamasından, *"inatçı öz-korunum baskısından"* kurtulup, bağımsız bir *"yaşam imgesi"* çizmesi beklenir. Bu istem de *"kendi içinde toplumsaldır."* Bu istem, *"her tekil insanın kendisine karşı soğuk, yabancı, baskıcı ve düşman olarak deneyimlediği toplumsal duruma karşı bir protestoyu"* içermektedir. Toplumsal durum, *"oluşturuya/yapıta olumsuz içkinleşmektedir"*; toplumsal durumun yükü ağırlaştıkça, oluşturu, *"hiçbir bağımlılaştırıcıya boyun eğmemek ve kendisini tümüyle özgün yasasına göre oluşturmak suretiyle, daha ödünsüz direnç göstermektedir."* Böylece oluşturunun yaşama koyduğu mesafe, *"kendi yanlış ve kötü öğelerinin ölçüsü"* durumuna gelmektedir.

Buna karşın, şiir, *"protestoda başka türlü olabileceği bir dünya düşünü"* dile getirmektedir. Tinsel öğenin, *"şeylerin başatlığına olan tözsel karşıtlığı, dünyanın şeyleştirilmesine karşı, malların insan üzerindeki egemenliğine karşı Yeni Çağ'dan beri süregelen ve Sanayi Devrimi'nden sonra gelişerek yaşamın egemen gücü haline gelen bir tepki biçimidir."* Dolayısıyla, şeylerin başatlaşması ve *"şey kutsaması"* ile ilgili görüşler yeni değildir. Doğacı anlatım, modern zamanlarda başatlaşmasına karşın, bunun kökü Sappho'ya değin uzanır.

Adorno bu bağlamda Çin, Japon ve Arap şiirini özgün dillerinde okuyamadığı için, anılan halkların şiiri hakkında konuşmaya-

cağını söyler. Düşünür bu düşüncesini şöyle gerekçelendirir: Şiir, çeviriden dolayı *"bir uyarlama mekanizmasına sokulmaktadır"* ve bu uyarlama mekanizması da şiirin *"uygun/doğru anlaşılmasını olanaksızlaştırmaktadır."*

Şiiri konulaştıran edebiyat tarihinin kavramları uyarınca, lirik türe dahil edilen Pindaros, Alkaios gibi eski dönemlerin şairleri, *"bizim liriğe ilişkin yerleşik anlayışımızdan oldukça uzaktırlar."* Bu şairlerde *"haklı veya haksız olarak liriğin ölçütü olarak görmeye alıştığımız dolaysız olanın ve malzemeden arındırılmış olanın öz-yapısı"* pek görülmez.

Lirik, *"kopma/kopuş öğesini"* içinde taşır. Lirikte işitilen "ben", *"kendisini kolektife karşı, nesneselliğe karşı belirleyen ve ifade eden şeylerden biridir."* Söz konusu "ben"in anlatımı ilişkilendiği doğa ile *"özdeş değildir."* Ben, *"doğayı adeta yitirmiştir ve onu ruhlandırmaya ve benin derinliklerine dalma yoluyla yeniden oluşturmaya"* uğraşmaktadır. İnsanın doğaya egemen olma süresinde, doğanın elinden alınan hakkı, *"insanlaştırma yoluyla ona geri verilmek istenmektedir."*

Geleneksel ve *"nesnesel yaşamın hiçbir artığının, kaba/işlenmemiş malzemeselliğin içine işlemediği"* en yüksek şiirsel oluşturular bile *"değerlerini, ben'in yabancılaştırımdan geri durarak, bu şiirlerde doğa görüntüsünü uyandırdığı güce borçludurlar."* Bu şiirlerdeki kopuksuz ve uyumlu saf öznellik/öznesellik, *"karşıtını, diyesi, özneye yabancı var-oluşu ve buna duyulan sevgiyi"* göstermektedir. Bu şiirlerin uyumu/harmonisi, aslında *"bu tür acı çekmenin ve bu tür sevginin iç içe geçerek uyumlulaşmasından başka bir şey değildir."*

Örneğin, *"Bekle hele yakında/ Sen de dinleneceksin"* dizeleri teselli etme tavrını anlatır. Bu tesellinin *"derin güzelliği, suskunlukla geçiştirdiği barışı reddeden bir dünya tasavvurundan"* ayrı düşünülemez. Bundan duyulan *"üzüntüyü"* de aktaran bu dizelerin tınısı, *"barışı/dinginliği"* de anlatır. Burada ayrıca *"dilsel anlatımın gücü"* sayesinde *"yasın gizemli gülümseyişiyle bütün bir ömür, ölümden önceki kısa bir ana dönüşür."* Barışın sesi, *"düş, paramparça olmadan barışın başarıya ulaşamayacağını"* gösterir. İnsana özgü her şeyin *"izlerinin silindiği"* dingin doğadan ötürü,

insan *"kendi hiçliğinin"* ayrımına varır. İroni, farkına varmadan, sessizce *"şiirin teselli eden öğesini"*, diyesi, kısa ömrü ölümden ayıran saniyeleri okşar.

Adorno'nun belirlemesiyle, *"eksiksiz bir lirik şiirin tümlük ve evrensellik"* taşıması gerektiği, *"sınırlılığı içinde bütünlüğü, bitimliliği içinde bitimsizi"* içermesi gerektiği söylenir. Eksiksiz lirik şiirin, *"imgeselin her derde deva ilacını elinde tutan estetiğin bilinen bir öğesinden fazla bir şey olması gerektiği söylenir."* Her lirik şiirde öznenin nesnelliğe/nesneselliğe, *"tekilin öznel dolayımıyla topluma ilişkin tarihsel ilişkisi ve kendi başına bırakılan tin yansımasını bulmuş olmak zorundadır."* Ben ve toplum arasındaki ilişki *"ne denli az konulaştırılır ve şiirde istenç dışı olarak belirginleşirse"* söz konusu yansıma o denli eksiksiz olur.

Lirik ve topluma ilişkin görüşlerinde *"toplumu idam edilen kral, liriği de onu alt eden"* güç olarak göstermek istemediğini belirten Adorno'ya göre, lirik, *"toplumdan çıkarımlanmamalıdır; onun toplumsal içeriği, var olan ilişkilerden/koşullardan doğmayan kendiliğindenliktir."* Lirik içerik, *"kendi öznelliği"* sayesinde *"nesneldir."* Böyle olmasa *"liriğin yazınsal bir tür olma olanağını yaratan* en basit şey, monolog yapan şairin kendi dışındakiler üzerindeki etkisi" açıklanamazdı. Bunun *"dolayımı"* dildir. Lirik oluşturunun *"özgün çelişkiselliği"*, diyesi, *"nesnelliğe dönüşen öznellik, lirikteki dilsel biçimin önceliğine bağlıdır."* Edebiyatta dilin birincilliği (ilkesi), söz konusu öncelikten kaynaklanır; çünkü dilin kendisi *"iki yönlü bir öğedir."*

Dil bir yönüyle *"konfigürasyonları/yapılandırmaları sayesinde öznel duyumsamalara tümüyle damgasını vurur"*; hatta bunları üretir. Bununla birlikte, *"genele ve topluma yönelik kaçınılmaz ilişkiyi kuran kavramların dolayımı olarak kalır."* Bundan dolayı, en yüksek lirik oluşturular, *"içinde arı/salt malzemenin artığı olmayan öznenin, bizzat dilin kendisinin sese dönüştüğü dilde tınılaştığı"* şiirlerdir.

"Kendisini nesnel bir şey olarak dile emanet eden" öznenin öz-unutulmuşluğu ile bu öznenin *"anlatımının dolaysızlığı ve nedensizliği"* aynıdır: Dil, kendi derinliğinde *"lirik ile toplumu böy-*

le aktarır." Bu nedenle lirik *"toplumun ağzına göre konuşmadığı, hiçbir şey bildirmediği, sadece öznenin anlatımı başardığı, dil ile uyumlulaştığı"* yer olan dilin en derin içselliğinde, *"kendisini en derin biçimde güvence içinde"* gösterir.

Öte yandan, dil, *"bugün yaygınlık gösteren bazı ontolojik dil kuramlarının hoşuna gittiği gibi, lirik özneye karşı var-oluşun sesi olarak saltlaştırılamaz."* Dilsel nesnelliğin söz konusu katmanını elde edebilmek için, *"nesnel içeriklerin salt niteleyimine karşı bunu gereksinen özne ve öznenin anlatımı, kendi içeriğine eklenen katkı maddesi değildir."* Öznenin dilin derinliklerine dalarak gerçekleştirdiği *"öz-unutulmuşluk"* anı, öznenin var-oluşa kendini *"kurban etmesi"* değildir. Bu an, *"şiddetin hiçbir biçimi değildir; özneye karşı da şiddet değildir, sadece uzlaşım anından biridir."* Dil, *"öznenin özgün sesi olarak ancak bu andan itibaren konuşur."* Ben, *"kendisini dilde unuttuğu yerde bile tümüyle vardır/günceldir."* Böyle olmasa dil, iletişimsel konuşmada olduğu gibi, "şeyleşmenin eline düşerdi." Bu, *"tekil insan ile toplum arasındaki gerçek ilişkiye işaret eder."* Tekil insan *"kendi içinde salt toplumsal olarak aktarılmadığı gibi"*, onun içeriklerinin de *"aynı zamanda salt toplumsal olmadığı gibi"*; toplum da toplamı olduğu *"tekil insanların gücüyle oluşur ve yaşar."* Özne ve nesne *"donuk ve soyut kutuplar"* değildir; bu iki öğe, *"birbiriyle irdeleştikleri ve birbirini karşılıklı olarak değiştirdikleri süreç tarafından belirlenirler."*

Aynı şekilde lirik de *"bu diyalektik felsefi söyleme yönelik estetik bir denemedir/sınamadır."* Dil ile özdeşleşmesi sayesinde özne, *"lirik şiirde özneyi ve onun toplum ile olan monadolojik çelişkisini, aynı toplumsallaşan toplumda kendi işlemesini yok saydığı gibi yok sayar."* Fakat toplumun lirik şiir üzerindeki *"başatlığı"* arttığı ölçüde liriğin durumu *"çetrefilleşir."* Bu duruma Baudelaire'in yapıtı örnek gösterilebilir.

Adorno'nun savlamasına göre, lirik oluşturu, aynı zamanda *"her zaman toplumsal bir antagonizmin öznel bir anlatımıdır"*; ancak *"liriği yaratan nesnel dünya zaten antagonist olduğu için, lirik kavramı, dile nesnellik armağan eden öznelliğin anlatımında eriyip gitmez."* Lirik özne kendisini uygun şekilde açığa vurduğu

ölçüde *"bütünü"* de o ölçüde bağlayıcı olarak somutlaştırmakla kalmaz; *"yaşam zorlamasının baskısı ölçüsünde en az insana nasip olan öz-derinleşme (veya kendi içine dalma) içinde geneli yakalama"*, hatta kendi varlığını da *"yetenekli öznelerin özgür anlatımı"* düzeyine yükseltme *"ayrıcalığına borçludur."* Bununla birlikte, *"sanki öznelermiş gibi, tutuk şair özneye karşı yabancı gibi davranan ve tarihin nesnesine indirgenen"* diğerleri de aynı veya benzer hakla el yordamıyla *"içinde acının ve düşün birleştiği sesi ararlar."*

Adorno'nun anlatımıyla, *"kolektif bir dip akım (veya alt akıntı), her türlü bireysel liriğin temelini oluşturur."* Bireysel veya öznel lirik, gerçekten de "bütünü", *"başarabileceği yetkinlik ve inceliği"* önemsediği takdirde, söz konusu dip akıma *"katılma, bireysel liriğin tözselliği"* alanına girer. Dili *"öznenin özneden daha fazla olduğu bir dolayım durumuna getiren"* etmen bu dip akımdır. Romantik akımın "halk şiiri" ile ilişkisi buna için açık bir örnektir; çünkü Romantik program olarak *"kolektifin bireysele bir tür transfüzyonunu"* öne çıkarır. Bu transfüzyonun gücüyle bireysel lirik, *"bağlayıcılığı özünden türetmek yerine, teknik olarak genel bağlayıcılık yanılsamasına kapılır."*

Adorno, *"bireysel anlatım"* olan bir lirik anlayışının *"bireyin bunalımı içinde en iç öğesine değin sarsıntı geçirdiğini ve çeşitli yerlerde ilkin bireysel anlatımın salt maya(lanma)sı olarak sonra da olumlu anlamda salt bireyselliğin ötesine giden durumun öncelenmesi olarak liriğin kolektif alt/dip akıntısını yukarıya doğru zorladığını"* belirtir.

Düşünürün değerlendirmesi uyarınca, Franco'nun *"zaptiyelerinin katlettiği"* Garcia Lorca, eğer çeviri yanıltmıyorsa, *"böyle bir gücün taşıyıcısıdır"* ve bu kapsamda *"esoterik öğeye bedel ödemek zorunda kalmamasına karşın, lirik şair olarak kendisine dilsel bütünlük nasip olan Brecht'i de unutmamak gerekir."*

Adorno'ya göre "büyük sanat yapıtları", *"en sorunlu oldukları noktalarda başarılı"* olan yapıtlardır.

Adorno:
“Yabancı Sözcüklerin Kullanımı Üzerine”

Yabancı Sözcük Kullanımı, Bu Sözcüklerdeki Yabancılıktan Yararlanmaktır

Adorno, yabancı sözcük hakkındaki görüşlerini “Yabancı Sözcük Kullanımı Üzerine”* adlı denemesinde de açımlar. Filozofun burada yer alan açıklaması uyarınca, yabancı sözcük kullanımı *“bilinen gerekçeleri bir araya getirmek”* ve *“geleneksel tartışmayı yeni bahanelerle kötü yaşamda tutmak”* suretiyle yapılamaz. Konuya böyle bakınca, yabancı sözcük kullanımını savunma, bu sözcüklerin *“zararsızlığını”* açıklamak değil, onların *“tahrip gücünü özgür bırakmak”*; bu sözcüklerdeki *“yabancılığı”* yadsımak değil, ondan *“yararlanmaktır.”*

Filozofun belirlemesine göre, dil arılaştırmacılığı, *“arılaştırmacılık denli eski olabilir.”* Bu bağlamda *“tinin tarihsel belirlenmişliği ve nesnel biçimlerinin”* başatlaştığı yerde, yabancı sözcük *“savunucularını”* da bulmuştur. Bu sözcükler dilin tarihsel gelişim sürecinde *“sürekli olarak akışkan bir şekilde iç içe geçmiştir.”* Örneğin,

---

* Theodor W. Adorno: “Über den Gebrauch von Fremdwörtern”; aynı yazar: “Noten zur Literatur”; III. Bölüm, WBG, s. 640-646, Darmstadt 1998.

artık yabancı kökenli olduklarının pek ayrımına varılmayan yerleşmiş ve dilin egemen yasası uyarınca biçimlenmişler olan "ödünçleme sözcükler", *"artık tarihsel aktarımlar"* olarak görülmektedir. "En eski diller" bile *"kökensel akrabalıklar"* nedeniyle *"saflıklarını"* koruyamamıştır ve sözcük alış-verişinde bulunmuştur. Daha sonraları tarihsel süreklilik, *"asıl yabancı sözcükleri de kapsamıştır."* Böylece, örneğin, *"sembol"*, *"kompleks"*, *"inisiyatif"* herhangi *"bir dikiş ve yara izi"* bırakmaksızın, *"bank(a)"*, *"damga"* hatta *"tarla"* (Alm. Acker) sözcükleri gibi dile uyum sağlamıştır.

Adorno'nun açımlamasına göre, dilin *"canlı bir şey"* olduğu görüşü, yabancı sözcüklerin savunulmasının ve *"arılaştırmacılık"* akımının *"ortak yönünü"* oluşturur. Bu görüş, *"her zaman dilin yaşamını"* başka zaman ölçüsüyle ölçebilir; ancak yirminci yüzyıl, "ritmi", *"bireyin özerk ifadesinin zorlamak suretiyle"* bilinçli olarak bozmuştur. Dil, kendisini oluşturan ve *"biçimlendiren"* öznenin karşısına *"nesnel bir şey"* olarak çıktığı takdirde, özne *"dilin kulu kölesi olmayan ve dilsel uzlaşıma karşı seferber ettiği sözcüklerinin gücüyle kendi öz dürtüsünü dile karşı kullanır."* Dilin veya sözcüklerin dilsel uzlaşımsal açıdan günlük yaşamda ne denli sağlam olduğu pek önem taşımaz. Yabancı sözcükler, *"öznel içeriklerin ve nüansların"* taşıyıcısı durumuna gelir.

Bu noktada hemen belirtelim: Adorno'nun haklı olarak öne çıkardığı nüansların veya ince ayrımların anlatımı, dili zenginleştiren önemli bir kaynaktır. Bu nedenle, gerekçesiz bir yabancı sözcük düşmanlığı dili yoksullaştıran bir yaklaşımdır.

Önemli Olan, İçkin, Bütünlüklü ve Organik Dil Ülküsüdür

Adorno'nun anlatımıyla, elbette yabancı sözcüklerin anlamlarını, *"yerli sözcükler"* de karşılar; ancak yabancı sözcüklerin yerini yerli sözcükler "rasgele" alamazlar; çünkü *"öznel anlatım, salt anlamda çözünümlenemez"*, ortadan kaldırılamaz veya tüketilemez. *"Ortam, atmosfer, dilin müzikalitesi ve Paul Verlaine'nin Şiir Sanatı (art poetique) adlı şiirindeki bütün önermeler"*, bireyin *"dildeki rasyonel açıdan tüketilemezliği"* görüşünü güçlendirmektedir.

Sayılan bu etmenler, söz konusu tüketilemezlik veya tümüyle çözünümlenemezlik savını, "*çevrilemezlik*" sorununda ortaya koyarlar. Çevrilemezlik, Almancaya tek anlamla aktarılamayan Fransızca "Attitude" (tavır, tutum, davranış, konum) ve "cachet" (kaşe) sözcüklerinde açıkça ortaya çıkar. Bundan ötürü, Adorno'nun nitelemesiyle, "*nüansın, bireyin ve akıl-dışılığın filozofu*" olan Simmel'in bunları "*felsefi sanat diline alması*" rastlantı değildir. Simmel* böylece Baudelaire'in şiirlerindeki "*Latince alıntılardan bu yana şiire nüfuz eden*" içlemleri veya erekleri (intensiyonları) "*kuramsal bilinç*" düzeyine yükseltmiştir.

Öte yandan, Adorno'nun belirlemesiyle, ne "*sürekli olarak yabancı sözcükleri özümseyen dilsel büyümeye (veya zenginleşmeye), ne de dilsel başarımların değerliliği üzerinden bunun nüans içeriği*" hakkında karar verilebilir; çünkü "*dilsel nüansın işlevi değişmektedir*", ancak bu değişim artık "*örtük*" türdendir. "*Özümseme ve salt nüans karşıtlığı*" kapsamında kalmakta direnen öğeler "*dil arılaştırmacılığının sayıltılarıyla*" bağdaşır niteliktedir. Ayrıca, dil arılaştırmacılarının yadsımayacağı bir ilke vardır: Dil tarihi, "*göstermelik olarak dilin yoluna taş koyan, ancak dile uyum sağlayan veya çekicilik ve yetkinleşme ile dili olumlayan*" sözcüklerle yetinebilir. Peki, "*yaşamları anlık olarak nüanslar alanını kesen, kaynaşmayan hatta kendi geçmişinin ifadesini bile taşımayan sert, yapay ve uyum sağlamayan*" yabancı sözcüklerin durumu nedir?

Eğer Georges ve Rilke türü arılaştırmacılık "*haklı çıksaydı, bunların ortadan kalkması gerekmez miydi?*" Arılaştırmacılık, belki de "*ilk deyimsel anlamdan*" vazgeçmek zorunda kalır ve "*kendi içinde amaçlı bir bütünlük taşıyan ve içkin olarak sürekli gelişen*" bir dil anlayışına bağlı kalırdı. Zenginleşen dil, "*içlem (intensiyon) veya dışlamları (ekstansiyon)*"; en azından "*demirden yapılmış belirtiler ve sağda solda dolaşan mermiler*" gibi yanında taşımaz. Tartışmanın üzerinde yoğunlaşması gereken "*içkin, bütünlüklü ve organik dil ülküsüdür.*" Dilin "*organik öz-yapısını*" koruması koşuluyla ve sadece yabancı sözcükleri "*büyülü bir şekilde yorumla-*

---

* Georg Simmel (1858-1918) Alman filozof ve toplumbilimcidir. Yeni-Kantçılık çerçevesinde kültür ve yaşam felsefesinin gelişimine katkı yapmıştır.

yarak canlı hücrelere" dönüştürme koşuluyla arılaştırmacılıktan çekinmemek gerekir; çünkü yabancı sözcüklerin de "yazgıları" vardır ve bu sözcükler de "*şiirsel yankılanabilir.*"

Yabancı sözcükler, arılaştırmacılık anlamında "*en berbat oldukları yerde, yabancı bedenler olarak dilsel bedeni zorladıkları yerde*" savunulmak zorundadır. Yabancı sözcükler, dile ilişkin görüşün/anlayışın değişmesiyle "*kendilerini meşrulaştırırlar.*" Bu sözcüklerin "*birey aşırı yaşamları, hakikati anlatmak için sözcüklerin toparlandığı yasa*" uyarınca pek yadsınmaz. Yaşamın devingenliği ve canlılığı yadsınamaz; çünkü insanlar "*dolaşan sözcüklere*" bağlıdır; elbette "*dil ve canlı, birbirine muhtaçtır. Canlılara özgü dil, insanlar için örtüktür ve yitiktir*"; çünkü dilin toplamı, "*anlatılan hakikatin toplamından farklı değildir.*" Bundan ötürü, dilin yaşamı, "*canlılara özgü yaşamın teleolojik soluğuyla, doğum, büyüme ve ölümle, değil kavrayıcı düşünme ile görünen gerçeklik arasındaki gizemli ilk görüngü olan adlandırmayla, kristalleşme ve çöküm*" ile gerçekleşir. Hakikatin parçacıkları olan "*hakiki sözler, örtük ve gizemli ilk sözler*" değildir. Sözcükler ve sözler, "*bulunmuş, edilmiş, yapay*" daha açık anlatımla, "*yapılmış*" şeylerdir.

Dil felsefesinin Adorno'nun bu belirlemesi, günümüz dil felsefesinin en temel ve üzerinde uzlaşılmış bilgisini oluşturmaktadır. Bu bilimsel bulguyu, Adorno'dan önce Humboldt, Hegel, Wittgenstein ve de Saussure de gerekçeli ve dizgeli olarak açıklamıştır. Tekil sözcüklerin öznel bir oluşturu veya bir yapıntı olduğu görüşü, yazınsal yapıtların kurgusallığını ve bir dilin bitimsiz sayıda yazınsal yapıt yaratma yeterliliği taşıdığını da açıklar.

Yabancı Sözcükler, Özgürlüğün Huruç Eylemidir

Adorno'nun açımlamasına göre, "yaratılış" anlatısı uyarınca, Tanrı "*insana şeylerin/nesnelerin adlarını açık etmemiştir.*" Adlar, insan üretimidir, kısacası, adlar, insan tarafından gerçekleştirilen "*adlandırma eyleminin*" sonuçlarıdır. Bu bağlamda yeni kullanıma sokulan her yabancı sözcük, "*ortaya çıktığı anda dünyevi anlamda hakiki ilk adlandırımını*" kutlar. Her yeni yabancı söz-

cükte *"deha gizemli salt doğal yaşam bağıntısına indirgenmeden kendisini kurtarır."*

Adorno'nun belirlemesiyle, yabancı sözcükler söz konusu nedenden ötürü *"tanıyan bilincin ve dilin katıksız doğasındaki ayrımlaşmamış büyümedeki aydınlanmış hakikatin"* engelleri yarıp ortaya çıktığı yerlerdir. Bir başka anlatımla, yabancı sözcükler, *"özgürlüğün huruç/yarma eylemidir."* Yabancı sözcüklerin varlık nedeninin *"haklılığı ve haksızlığı"*, bu sözcüklerin *"kendilerini dile uyarlayıp uyarlamadıklarına göre"* belirlenmez. Bu sözcüklerin gerekliliği veya gereksizliği, *"sadece toplumsal açıdan"*, bir başka deyişle, toplumsal gereksinme açısından belirlenebilir.

Toplumsal yaşamda *"şeyler insana ne denli yabancılaşmışsa"*, bu şeyleri nitelendiren ve *"alegorik"* olarak bunların *"yerelleşmesini"* anlatan sözcükler de o denli "yabancı" olmak zorundadır. Toplumun *"doğal büyümesi ve akılsal özü arasındaki çelişki"*, toplumda ne denli *"derin iz bırakırsa"*, kimileri için *"anlaşılmaz"*, kimileri içinse *"tehlikeli"* olan yabancı sözcüklerin dildeki *"kalıcılık ısrarı"* o denli soyutlanmış olmak zorundadır. Bununla birlikte, hem *"yabancılaşmanın anlatımı"*, hem de *"belki de bir zamanlar insanlığın daha önce düşünülen dildeki tutsaklığını parçalayan saydam kristaller"* olan yabancı sözcükler, varlıklarını sürdürme *"hakkına"* sahiptir.

Adorno'ya göre, arılaştırmacılık (pürizm) yabancı sözcükleri, *"üşengeç bir savunmadan daha iyi"* olarak görmektedir. Arılaştırmacı yaklaşım uyarınca, bu sözcükler, *"dile yabancı durmaktadır."* Bunlar gerçekten de *"zorla gerçekleşen aklın doğal toplumdan özerkleşmesi/bağımsızlaşması olan hümanizmden bu yana özümseyici dilsel bedenden kurtulmayı"* başarmıştır. Yabancı sözcükler, *"eğitilmiş toplumsal sınıflarla eğitilmemiş katmanlar arasındaki sosyal çelişkinin gücünde"* varlıklarını sürdürmüştür. Söz konusu çelişki, *"ne düşünümlenmemiş 'halk etimolojisine özgü' gelişime, ne de dilin oluşumu ve yetkinleşmesine izin vermiştir"*; çünkü *"dilin güçleri üzerindeki özgür tasarruf, hem kendisine hem de başkalarına yabancılaşan eğitimli sosyal katmanların"* ayrıcalığı olarak kalmıştır.

Tikel bilimsel terminolojilerin *"Latince ve Yunanca mirası parçalayan iş-bölümlü biçimlenimi"*, yabancı sözcüklere *"tümüyle şeyleşmiş öz-yapısını, dil arılaştırmacısının haklı olarak canını sıkan insanlık-dışı, fetişleştirilmiş mal karakterini (veya öz-yapısını)"* kazandırmıştır. Ne var ki, arılaştırmacının eleştirisi *"kısa erimlidir."* Yabancı sözcüklerin "yalıtımı/soyutlanması", bütünlüklü bir dilin *"eski durumuna getirilmesi"* ile olmaz; tersine yabancı sözcükler, *"şeylerle birlikte kendisini de adlandıran toplumdan kökenlenen"* bir tavırla yok edilebilir. Ancak böyle olduğu takdirde bile *"gelecekteki dil imparatorluğunun yorgun habercisi"* olan yabancı sözcüğün yerine *"doğal, ama tarihsel bakımdan uygun olmayan sözcüğün koyulması değil, içinde yaşanılan iki dil alanındaki gerilim üretken olabilir."* Bu iki öğe, *"çevik, yeterli"* bir terminolojinin kullanımında *"birbirine yaklaşabilir."*

Adorno'nun kesin belirlemesiyle, *"bir eğitim ayrıcalığı olarak yabancı sözcük"* korunmamalıdır. Ayrıca artık bu sözcüklerin kullanımı, "eğitim" yoluyla tanımlanmamaktadır. Halk bilimsel açıdan *"eğitim alanının altında ancak dilsel beden ile kaynaştırmaksızın"*, yabancı sözcük davası güdülmesini *"gözden geçirme çabası küçümsenecek"* bir şey de değildir. Yabancı sözcük konusu veya sorunu, dilin *"derin temelleri üzerinde, politik jargonda, aşkın çapkın dilinde ve organik dil açısından ve bozulmuş sayılan, fakat içinde gelecek bir dilin konturları kendisini gösteren dil arılığı"* açısından irdelenmelidir.

Adorno: “Yabancı Sözcükler”

Yabancı Sözcüğe Yönelim, Yabancı, Egzotik Kıza Yönelime Benzer

Adorno “Edebiyat Üzerine Notlar”ın ikinci bölümünde yer alan “Yabandan Gelen Sözcükler”* adlı denemesinin hemen başında “Küçük Proust Yorumları” adı altında yaptığı radyo programlarında *“yabancı sözcük kullanımını abarttığı”* suçlamasıyla karşılaştığını dile getirir. Radyo konuşmalarında *“Fransa’ya özgü konuyu”* daha iyi anlatan birkaç *“Fransızca anlatıma”* yer verdiğini söyleyen filozofa göre, *“yazınsal metinler ile bunların açımlaması arasındaki çelişki”* söz konusu izlenime yol açmaktadır; çünkü *“büyük betimleyici düz-yazı”* ürünlerinin “yorumu”, kolayca *“yabancı sözcük rengi”* kazanmaktadır.

Adorno’nun anlatımıyla, *“dallanmış düşünsel bağıntılar”* aslına bağlı kalarak açıklamak ve anlamak, çaba gerektirmektedir ve bu “öfke”ye yol açmaktadır. Dilsel bakımdan “naif/saf olan” kişi, söz konusu açıklamalarda, kullanılan sözcükleri *“çok iyi tanımasına karşın, yabancılık duygusu uyandıran öğelerin”* anlamayı zor-

---

* Theodor Adorno: “Wörter aus der Fremde”; içinde: “Noten zur Literatur”; II. Bölüm, s. 216-232. Düşünür, bu denemeyi “Yabandan Gelen Sözcükler” olarak adlandırmasına karşın, ben yazının başlığını “Yabancı Sözcük” olarak değiştirdim.

laştırdığını düşünmekte ve bunları "yabancı sözcük" saymaktadır. Dolayısıyla, özünde *"sözcüklere atfedilen düşüncelerden"* kaçış nedeniyle, adeta *"kızım sana diyorum, gelinim sen anla"* denilmektedir. Kısaca söylemek gerekirse: "Yabancı sözcüklere duyulan öfke", bazı düşünceleri anlamakta zorlanan *"öfkelilerin ruh durumu"* ile açıklanabilir.

Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, yabancı sözcükler, *"Birinci Dünya Savaşı'nda nasyonalizme karşı direnişin en küçük hücrelerini"* oluşturmuştur. Resmi görüş, *"direnişi bir yana itmiş, tehlikesiz duruma getirmiştir."* Geniş zamanlarda bu tür "ilgisiz" davranışlar *"orantısız bir simgesel anlam"* kazanmaktadır. Yabancı sözcük sorunu, "politik kaygılar"dan kaynaklanmaktan çok, *"dilin erotik yüklü sözcükleri, anlatım yeteneği yüksek insanları, yabancı sözcükleri sevmeye"* yöneltmektedir. Yabancı sözcük kullanımına duyulan kızgınlık, *"aslında söz konusu sevgide"* alevlenmektedir. Yabancı sözcüğe yönelim, *"yabancı, egzotik kıza yönelime"* benzer. Çekici olan, *"dilin hep aynı olanın, bilinenin dışına çıkmak isteyen bir tür nikâhsız evliliğidir."* İnsanların bir zamanlar *"sevdiklerinin adını anarken utandıkları gibi"*, yabancı sözcük kullanırkeı de *"yüzleri kızarırdı."* Dili *"içine her şeyi attıkları bir tencerede pişen yemek"* olarak görmeyi arzulayan halk toplulukları, *"bu duygudan nefret ederler."* Yabancı sözcüklere *"o verimli özelliği, tehlikeli özelliği"* kazandıran *"duygusal gerilim"* buradan kaynaklanır. Bu duygusal gerilimin kaynağı olan *"verimli öğe"*, *"tehlikeli öğe"*, yabancı sözcük sevenleri *"baştan çıkarır."*

Adorno'nun öne sürümü uyarınca, söz konusu gerilim *"Almanlara özgü görünmektedir"* ve Alman milliyetçiliğinin *"Alman tinine yönelttiği yabancı olandan etkilenme şeklindeki stereo-tip"* suçlamalarından biridir. Almanya'da *"Latinleşme anlamında uygarlaşmanın yarım kaldığını"* dil de kanıtlamaktadır. Örneğin, yabancı sözcük öğelerinin çok önceden Fransızcaya yerleştiği Fransa'da *"yabancı sözcük bilinci"* yoktur. *"Latince öğelerin uygarlaştırıcı-modern bir karakteri temsil ettiği"* İngiltere'de de çeşitli "dil katmanları" üst üste gelmiştir. Söz konusu Latince kökenli sözcükler "yabancı" olarak algılanmaz.

Burada Adorno'ya itiraz etmek gerekmektedir; çünkü Fransa Fransızcanın arılığını korumak için özel bir yasa çıkarmış bir ülkedir. Örneğin, Almanya'da Almancayı koruyan bir yasa yoktur. Ayrıca, gelişen ve değişen canlı bir dizge olan dilin yasayla korunabileceğini düşünmek büyük bir yanılgıdır.

Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, Almanya'da durum başkadır. Bu ülkede *"eski halk diliyle kaynaşmayan, aydınların dil oluşturumu ve saray gelenekleri"* ile Alman halk dilinden ayrılan Latince kökenli sözcükler, *"özümsenmemiş yabancı sözcükler olarak göze batar."* Söz konusu sözcükler, yazarlar tarafından, Walter Benjamin'in deyişiyle, *"yazarın dilin bedenine yerleştirdiği yabancı sözcüğün gümüş kaburgası"* olarak betimlenir. Latince sözcüklerin Almanca ile *"bütünleşmesinin başarılamaması"* tarihsel gelişimin bir sonucudur. Bu "kopukluk", salt dilde değil, gerçeklikte de *"acı çekme"* olarak görülebilir. Bu açıdan bakıldığında, nasyonal sosyalizm, Almanya'nın *"ihmal edilen yurttaş bütünleşmesini sonradan zorla sağlama denemesidir"*; bu deneme *"gecikmiştir ve bu nedenle de zehirlenmiştir."*

Karl Kraus, Akılcılaşma Adına Dilden Atılan Sözcüklere Ağıt Yakmıştır

Filozofun şu belirlemesi dil felsefesi açısından son derece yerindedir: *"Eski halk dili de dahil, hiçbir dil, gerici öğretilerin yapmak istediği gibi, organik bir şey, doğal bir şey değildir."*

Dil, doğal bir varlık değildir sözü şöyle açıklanabilir: Hiçbir toplum, dolayısıyla da birey dili tümlenmiş bir dizge olarak önünde bulmaz; tersine onu iletişim, eşgüdüm ve üretimde kullanarak oluşturur, geliştirir. Dolayısıyla, bireysel-toplumsal gelişmenin "adlandırılan" her öğesi dolaysız olarak dile yansır. Dilin, çağların ve başat üretim tarzlarının izini taşımasının başlıca nedeni budur.

Bunun yanı sıra, Adorno'nun anlatımıyla, *"uygarlaşma bakımından ilerici her dilsel öğenin zaferinde eski ve zayıf sözcüklere yapılan haksızlık"* yansır. Bu durumu duyumsayan Karl Kraus, *"akılcılaşma adına"* dilden atılan sözcüklere ağıt yakmıştır. Batı

dilleri, *"İngiliz emperyalizminin boyunduruğu altına aldığı halklara karşı"* politik davranışında görüldüğü gibi, *"bu haksızlığı hafifletmiştir."* En açık anlamda kültürü tanımlayan şey, *"boyunduruk altına alınanların korunması anlamında telafidir."* Roma'ya özgü "akılcı ilke", Almanya'da egemenleşmediği için, *"böyle bir telafi"* söz konusu olmamıştır. Almancadaki yabancı sözcükler *"bu durumu anımsatır."* Örneğin, Almanya'da *"pax romana (Roma Barışı) yapılmamıştır; zapt edilemeyenler varlığını sürdürmüştür ve insanın tözü olduğunu öne süren hümanizm gemi (veya yönetimi) ele geçirdiği yerde insanların tözü olarak değil, üzerinde uzlaşılmamış bir şey, insanlara zorla kabul ettirilen bir şey olarak deneyimlenmiştir."*

Bu açıdan Almanca, *"Batılı dillerden hem daha az, hem de daha fazla bir şeydir."* Daha az olmasının nedeni, *"kırılganlık ve yetkinleşmemişliktir"*; bu iki özelliğinden ötürü Almanca, *"Eski Almanca metinlerde çok açık şekilde görüldüğü üzere"*, yazara *"güvenilir kesinlikte çok az şey"* vermiştir. Daha fazla olmasının nedeniyse, *"toplumsallaşma ve iletişim ağının"* dili tümüyle kapsamamasıdır. Dil, anlatımı *"önceden güvence altına almadığı için, anlatım, dilin işine yaramaktadır."* Alman dilinin *"halk dili üzerinden burjuva öncesi, seçkin özelliklerin kilise ve Aydınlanma tarafından aktarıldığı Viyana Almancası gibi kültürel bakımdan kapalı alanlarında"* sayısız yabancı sözcük bulunmaktadır ve bu sözcükler Almancada kendilerine uygun düşen *"yabancı ve saldırgan özden yoksundurlar."*

Viyana ağzında sağlanan "uzlaşma" veya uylaşım, Almancada başarılamamıştır ve böyle bir uzlaşım *"yazarın bireysel istenciyle"* sağlanamaz; ancak yazar *"yabancı sözcük ile dil arasındaki gerilimi, kendi düşünümüne ve tekniğine katmak suretiyle"*, söz konusu gerilimden "yararlanabilir."

Adorno'nun bu son belirlemesini belirginleştirmek amacıyla, yazınsallaştırma sürecinde sözcük seçiminin başlıca biçem oluşturucu etmen olduğunu belirtelim. Yazar, biçemsel özgünlüğünü belirginleştirmek için, eski, yeni, yerli veya yabancı sözcük kullanabilir. Bu noktada kimse yazarın dil beğenisine, biçemselleştirme yöntemine karışamaz.

Yazar, filozofun açımlaması uyarınca, dilin *"konformist öğesini"*, *"anlatımın özgün ereğinin içinde boğulduğu bulanık akıntıyı"*, yabancı sözcük yardımıyla etkisizleştirebilir. Yazarın *"dilin süreğenliğinden çıkarımlanan sertliği ve köşeliliği, dil kullanımının kötü genelliği tarafından örtülen şeyleri"* daha belirgin olarak açığa çıkarmaya yarar. Yabancı sözcük ile dil arasındaki "sapma" veya *"uyumsuzluk"*, *"hakikatin anlatımına"* hizmet edebilir. Dilin *"şeyleştirmede, şey ile düşünceleri birbirinden ayırmada payı vardır."* Doğal olanın tınısı, *"konuşulan şeyin dolaysız olarak denmek istenilen şey olduğu yanılsamasını yarattığı için"*, insanı "yanıltır." Yabancı sözcük ise, *"kendini oyunda kullanılan fiş olarak ortaya koyan"* her gerçek dilin *"biraz oyun fişi"* gibi işlev gördüğü uyarısını yapar.

Yabancı Sözcük, Dilin Konuşanları Yeniden Hapsetmesini Açığa Çıkarır

Yabancı sözcük, *"kendini dilin günah keçisi, dil tarafından biçimlendirilmesi gereken uyumsuzluğun taşıyıcısı"*, dilin söz konusu uyumsuzluğu *"süsleyerek örtmesinin önleyicisi"* durumuna getirir. Yabancı sözcük, *"bütün sözcüklerde olan şeyi, dilin konuşanları yeniden hapsetmesini"*, konuşmanın veya iletişimin asıl dolayımı olan dilin *"başarısızlığa uğradığını"* gün ışığına çıkarır. Karşı çıkılan şey, yabancı sözcüğün bu özelliğidir. Bu durum, *"bazı yeni sözcüklerde, yabancı sözcüklere karşılık olarak uydurulan kuruntu ve doğal/yerli olan öğeler"* üzerinde gösterilebilir. Söz konusu uydurma sözcükler, *"her zaman düzgün yabancı sözcükten çok daha fazla yabancı çok daha zorlama"* gibi algılanmaktadır. Yerli ve öz kabul edilen sözcükler, yabancı sözcüklere göre, *"yalancı/aldatıcı"* bir özellik kazanırlar; *"konuşma ile konunun özdeşliği"* savını öne sürerler. Hâlbuki *"her türlü konuşmanın genel kavramsal özü"* söz konusu özdeşliği "çürütür." Dil ontolojisinin "olanaksızlığı" yabancı sözcüklerde kendini gösterir; hatta yabancı sözcükler, *"kendilerinin köken olduğunu öne süren kavramlara da aktarılmış oluşlarını, öznel yapılmışlık özelliklerini, nedensizlik öğesini gösterirler."*

Adorno'nun sözcük veya kavram oluşturmanın tümüyle öznel, nedensiz ve keyfi oluşu hakkındaki bu belirlemesi, dil felsefesinde veya dilbilimde bugün artık tartışmasız kabul gören, üzerinde genel bir uzlaşı olan bir bulgudur. Filozofun, kavramların "aktarılmış oluşu" diye adlandırdığı ve aktarımsallığı açıklamak için eklediği "öznel yapılmışlık", "keyfilik" kavramları da bu dil-kuramsal uzlaşıma işaret etmektedir.

Adorno'nun savlamasına göre, başta felsefe olmak üzere, tekil disiplinlerdeki yabancı sözcüklerin "toplamı" olan terminoloji "*salt şeylere özgü bir sertleşme*" veya sabitleşme değil, bunun "karşıtı" olan "*kavramların kendi başına oldukları yönündeki savlarının*" eleştirisidir. Söz konusu eleştiri yerindedir; çünkü dil, kavramların içine "*onların başka türlü olabileceğini gösteren kalıcı bir şeyler*" yerleştirir. Terminoloji, "*tarihsel dildeki doğallık/kendiliğindenlik görüntüsünü*" yok eder. Bundan ötürü "*kendi sözünü mutlak oluş olarak yutturmak isteyen*" gerici ontolojik felsefe "*artan ölçüde yabancı sözcüklerin kökünü kurutmaya*" yönelir.

Yabancı Sözcükler, Sözcüklerin Maskesini İndirirler

Her yabancı sözcük, "*Aydınlanmanın patlayıcı maddesini, denetimli kullanımında dolaysız olanın dolaysız söylenemeyeceğinin, tersine her türlü düşünümden ve aktarımdan geçerek ifade edilebileceğinin bilgisini*" içinde barındırır. Almancada yabancı sözcükler öncelikle "*asıllık/esaslık jargonunda*", "*ısmarlama, karşılaşma, sözce, arzu*" türü kavramlarda kalıcılaşmaktadır. Bu tür kavramlar/sözcükler, "*kavram oldukları*" sanısını uyandırmak isterler. Yabancı sözcükler ise, "*sözcüklerin maskesini indirirler*"; bunu da "*asıllık jargonundan yabancı sözcüğe geri çevrilen sözcük ne anlama geliyorsa, o anlama geldiğini*" göstermek suretiyle yaparlar. Bunun yanı sıra, "*dilin daha fazla doğaya öykünme olarak kendini uzmanlaşmadan kurtaramayacağı, ancak uzmanlaşmayı üzerine alarak kurtulabileceği*", yabancı sözcüklerden öğrenilebilir. Alman yazarlar arasında "*ilk olarak*" Gottfried Benn yabancı sözcüklerin "*bu yönünü*", diyesi, bilimseli, "*yazınsal sanat aracı*" olarak kullanmıştır.

Adorno'ya göre, yabancı sözcüklere "inandırıcı" karşı çıkış tam da bu noktaya yönelmektedir: "*Bilimde, uzmanlaşmada, iş bölümünde ayrıcalık saklıdır*"; yabancı sözcüklerdeyse her zaman "*eğitim ayrıcalığı*" saklıdır. Bilim ve uzmanlaşmanın kavramının "tözselliği" azaldığı ölçüde, "*çoğunluğu bir zamanlar modernite-ye ait olan ve onları dilde temsil eden*" yabancı sözcükler, "*sanki boşluğa söyleniyormuş gibi arkaik ve çaresiz*" bir özellik kazanmaktadır.

Dilde söz konusu özelliği arayan Brecht yabancı sözcük kullanımdan kaçınmıştır; ancak "*gizli bir arkaikleştirmeyle birlikte bir diyalekt gibi Yüksek Almanca*" yazmaya özen göstermiştir. "*Felsefe terminolojisini pezevenk dili olarak adlandıran*" Walter Benjamin de yabancı sözcüklere karşı "*içkin bir düşmanlık*" beslemiştir.

Adorno'nun değerlendirmesi uyarınca, "*bazı kavramsal buluşları ve belirlemeleri konulaştıran resmi felsefe dili*" gerçekten de "*metafizik açıdan kutsanmış Yeni Almancanın arı, yeni sözcüklerinden daha iyi değildir.*" Bu nedenle de yabancı sözcükler, bu sözcükleri öğrenme "olanağı" bulamayanları, söz konusu ayrıcalıktan yoksun bırakmakla suçlanabilir. Yabancı sözcükler, "*her türlü aydınlanmışlığa karşın, gıcırtılı bir tını*" taşırlar. Söz konusu tını ile "*Aydınlanmanın tınısının birliği*" yabancı sözcüklerin "özünü" oluşturur. Nasyonal sosyalistler de "*ister askeri düşüncelerden, ister kendilerini zarif insanlar olarak tasavvur etme*" isteğinden olsun, yabancı sözcüklere "*göz yummuştur.*"

Adorno'nun öne-sürümü uyarınca, yabancı sözcüklere yönelik "*sosyal eleştiriye karşı, onların kendi çıkarımları dışında, ikna edici pek az şey*" öne sürülebilir; çünkü dil "*herkese yönelikliğin ölçüsüne*", bir başka deyişle, salt "*anlaşılırlığa*" tabi kılındığında, "*düşüncelere gücenilen şeylerin sorunluluğu*" yabancı sözcüklere yüklenir. "*Halk demokrasileri türünden arındırma eylemleri*" yabancı sözcüklerle "yetinemezler" dilin çok büyük bir bölümünü "*altüst etmek zorundadırlar.*" Bu bağlamda Brecht "*kendisini kışkırtmak için, gelecekte edebiyatın Pidgin İngilizcesiyle yazılması gerektiğini*" öne sürmüştür. Tartışmanın bu noktasında Walter Benjamin Brecht'e katılmamış, Adorno'dan yana olmuştur.

Adorno'nun deyişiyle, Brecht'in *"pek ciddi olarak dile getirmediği bu tür itirazların barbar fütürizmi/gelecekçiliği"* dil alanında *"ortaya salıverilen pozitivist Aydınlanmanın gericilik eğilimini"* doğrulamaktadır. *"Amaçlar için salt araç olan"* hakikat, *"sadece başka şeyler için hakikattir."* Bu hakikat, Pidgin İngilizcesi gibi daralarak, *"yabancı sözcük düşmanlığının"* yeni türünün karşısına çıktığı şeye, bir başka anlatımla, *"bir zamanlar Avrupalıların buyruk verdikleri renklilerle alay etmek için"*, onların kendi arzu ettikleri gibi konuşmalarını sağlamaya koyulmaktadır. İletişim ülküsü yararına yabancı sözcükler üzerine yapılan *"kendisini ilerici sanan eleştiri"* aslında bir *"manipülasyon/güdümleme ilkesidir"*; çünkü *"sorgulanmak"* üzere kullanılan sözcük, tam da bu sorgulama nedeniyle *"konulaştırmanın salt nesnesine indirgenir"* ve *"nesnel olarak bağlayıcı olmayan ve kendi öz amaçları olmayan"* amaçlar için kullanılan araca dönüştürülür. Kendi "etkisine" bakmaksızın, *"konusunu tam olarak adlandırmaya çabalayan"* sözcük ancak böylece *"kendi işleriymiş gibi gösterilerek, insanların aldatıldığı konularını/işlerini temsil edebilir."*

Yabancı Sözcüklerin İşlevi, Nasyonalizmi Protesto Etmektir

Adorno'nun savlamasına göre, yabancı sözcüklerin işlevi, *"büyük iktidar bloklarının döneminde artık tekil halkların dilleriyle örtüşmeyen bir nasyonalizmi protesto etmektir."* Yabancı sözcükler, *"uzlaşmaz bilincin yalnızlığını ifade etmek, inatçılıklarıyla şoke etmek"* zorundadırlar. Şok, *"dil yoluyla insanlara ulaşmanın belki de biricik olanağıdır."* Yabancı sözcükler, *"doğru ve sorumlu"* kullanılmak koşuluyla, aynı Roma döneminde etkinliğini yitiren Yunanların yaptığı gibi, yitip gitmekte olan anlatımın *"biçimlendirilebilirliğine, zarafetine ve işlenmişliğine"* katkı yapabilir. Bunu anımsatmak, bazı insanların *"canını sıkmaktadır."* Eğitim-öğretim ayrıcalığı ve bu ayrıcalığın somutlaşmış hali olan *"okul yoluyla verilen yarım eğitimin yol açtığı sığlık"* olmasa, herkesin *"neler yapabileceği"* görülecektir. Böylece, yabancı sözcükler, *"sonsuz bir dilin, tarihsel var-oluşun sihirli gücüne bağlı olmayan, bilinçsizce*

çocuksu kullanımı içinde yaşayan bir dilin ütopyasından bir şeyleri" koruyabilir. Yabancı sözcükler, *"ölü kafalar gibi umutsuzca daha iyi bir düzen içinde uyandırılmayı"* beklemektedir.

Bu sözcüklerin *"genel anlaşılırlığı"* nedeniyle kendi *"içeriğine yabancılaştırılan bir dilin pozitivizmine karşı hakkı, kendi oyun kurallarına göre dilsel pozitivizmden üstün olduğu yerde"* her yönüyle ortaya koyar. Yabancı sözcüklerin üstünlüğü, onların anlatımdaki "kesinliği"dir. Yalnızca yabancı sözcükten sıçrayan *"çıngı"*, *"kullanıldığı bütünlük içinde anlamı Almanca eş-anlamlılarından daha iyi, daha sadık ve daha ödünsüz"* olarak dile getirebilir. Yabancı sözcüğü *"nereye yerleştireceğini özgürce ölçüp biçen"* yazarın çalışması önemlidir.

Adorno'nun açımlaması uyarınca, yabancı sözcükleri *"soyut bir şekilde savunmak"* sonuç vermez. Yabancı sözcük savunusu, *"salt görselleştirme için değil, gerekçelendirme için de kullanıldığı yerlerde çözümlemeyi"* gerekli kılar. Böyle bir savunuyu *"daha kolay açıklamak"* için kendi yazdığı "Proust Yorumları" adlı metni değerlendirir. Yazar anılan metinde örneğin, Almanca *"görevinden el çektirtmek, devre dışı bırakmak, etkisizleştirmek"* yerine, *"çok daha güçlü"* bir anlatım olanağı veren ve Proust metnine uygun düşen Latince kökenli "suspendieren" verbini kullanmayı gerekli görmüştür.

Öte yandan, Adorno'nun düşüncesine göre, "her ne nedenden olursa olsun, *"sözcük sözcüğe çeviri, sözcük sözcüğe çeviri olmadığı her yerde"* yabancı sözcük *"daha iyidir."* Örneğin, "Proust Yorumları"nda "Sexus" biraz ilerdeki yerde Almanca "Geschlecht", diyesi, "cinsiyet"tir. Almanca cinsiyet sözcüğü, Latince "Sexus"tan *"çok daha kapsamlıdır."* Özellikle yabancı sözcükten *"daha az patetik, daha az duyusaldır."* Örneğin, *"cinsel aşk, seksüel aşk ile özdeş değildir; erotik bir öğeye alan bırakır."* Buna karşın, seksüel anlatımı, *"belli bir karşıtlığı öne çıkarır."*

Adorno felsefeden bir başka örnek daha verir. Düşünürün öne sürümü uyarınca, "Kontingent" felsefede "rastlantısal" anlamı taşır; ancak bu *"tekil rastlantısal olan"*, hatta soyutlama yöntemiyle bundan türetilen *"genel rastlantısallık"* da değil, tersine

"yaşamın özsel karakteri olarak rastlantısallıktır." Adorno, bu nedenle, *"Proust büyük roman geleneğiyle Kontingent kategorisini paylaşır"* tümcesini kurduğunu vurgular. Düşünüre göre, bu felsefi bağlamda *"rastlantısallık kategorisi"* anlatımı kullanılamaz. Böyle bir kullanım, hem anlam bakımından tam olmaz, hem de *"roman veya anlatım tarzının rastlantısal bir yönü olduğu"* izlenimini uyandırabilir.

Buna karşın, "Kontingent" sözcüğü *"içinde taşıdığı felsefe geleneğinin gücüyle, anlamını yitiren, birey tarafından evren olarak tümlenmeyen yaşamı"* anlatır. *"Hiçbir sözcük sözcüğe çeviri buna yaklaşamaz."* Bu kavram üzerine tartışılabilir; ancak bu sözcük *"felsefeden atıldığı takdirde"*, felsefe, *"tikel bir bilim dalının sınırlarının zorla dayatılamadığı bilinç tarzı"* olarak düşünülür. Böyle olunca da *"felsefe alanında ortaya çıkan kavramları, kökenin felsefe sanısı vermediği"* yerlerde kullanma *"özgürlüğü"* kazanır. Elbette burada *"yabancı bir dile ait olan kökeninden ötürü tam anlaşılmayan"* yabancı sözcük, söz konusu *"provokatör karakteri"* kazanır. *"Eğitim-öğretim branşının saf kurbanı olmak istemeyen"* kişi, bu karakteri *"özgürlük içinde istemek zorundadır."*

Yabancı Sözcükler, Anlatıma Yoğunluk ve Kesinlik Kazandırır

Adorno'ya göre, *"kısaltma gereksinmesi de yabancı sözcük seçimini"* özendirmektedir. Anlatımda "yoğunluk" ve "sıklık" ilkesini önemseyenler, olağan şeyleri ayrıntılı betimlemek yerine anlam kesinliği taşıyan yabancı sözcükleri yeğlemeye eğilimlidir. Düşünür bu bağlamda da "Proust Yorumları"nda kullanmayı yeğlediği Almanca Wahrig Sözlüğü'ne göre, "Echtheit-hakikilik, Glaubwürdigkeit-inandırıcılık, Zuverlaessigkeit-güvenirlik" anlamı taşıyan "Autentizitaet" (özgünlük) kavramını açımlar. Bu kavram, *"yapıtlara nesnel açıdan yükümlendirici bir öğeyi, salt öznel anlatımın rastlantısallığının ötesine giden bir yönü ve aynı zamanda toplumsal bakımdan güvenceli bir şeyi"* anlatır. Bu kavrama göre daha az yerleşik bir kavram olan "Autoritaet", diyesi, yetke ise, *"yapıtların ortaya koyduğu şiddeti"* anlatır; ancak onların *"toplumsal sürece*

gönderme yapan hakikat gücüyle kazandıkları var olma hakkını" anlatmaz.

Yabancı sözcüklerin gerekliliğini anlatırken, bu sözcüklere ilişkin eleştiriyi gizlemediğini ve yabancı sözcük karşıtları gibi bir tutum takınmadığını belirten Adorno'nun belirlemesiyle, sadece konuya yoğunlaştığı ve bu sözcüklerin iletişimiyle ilgilenmediği "*sanısına/kuruntusuna kapılan*" yazar da dilin "*iletişimsel kullanımı yoluyla geçirdiği tarihsel değişimlere*" gözlerini kapatamaz. Yazar, "*aynı anda hem içten, hem de dıştan bakarak*" anlatımını biçimlendirmek zorundadır. Bu çelişki, yazarın "*yabancı sözcüklerle olan ilişkisini*" de belirler. Bunun ötesinde yazar, "*nesnel bakımdan kendisine doğru gelen*" yabancı sözcüklerin "*toplumda başına gelenleri*" duyumsamak zorundadır. Yabancı sözcükler, "Autentizitaet", diyesi, özgünlük kavramında olduğu gibi, "*toplumda ölü kapçıklara dönüşebilir.*" Ayrıca, dilin "*kendisi için olması, onun başkası için olmasından da bağımsız değildir.*" Dili önemseyen yazarın gereksindiği "örtmeleri", "*saflığından ötürü hiçbir işe yaramayan saf/katıksız araçlara" sahip olmakla övünenlerin "aptallığına dönüşebilir.*"

Adorno'nun deyişiyle, yabancı sözcük sorunu, "*hakiki bir sorundur.*" Özgünlük kavramıyla ilgili açıklamalar "bütün" yabancı sözcüklerin "kullanımı" için geçerlidir. Düşünürün sonal hükmü uyarınca, yabancı sözcüklerin kullanımında belirleyici olan "*dilsel dünya görüşü*" veya "*soyut bir karşıtlık ve yandaşlık*" değildir; burada "*iç içe geçmiş sayısız devinmeleri, duyumsamaları ve ölçüp biçmeleri içeren bir süreç*" belirleyicidir. Söz konusu sürecin "*ne ölçüde başarıya ulaşacağı*" konusunda "*tekil yazarın sınırlı bilincinin büyük bir gücü yoktur.*" Buna karşın, "yetersiz" de olsa söz konusu süreci "*yineleyen tekil yazar zorunlu*" gereklidir. Tekil yazar, her şeye karşın, "*yabancı sözcüklerin hatta dilin kendisinin bir bütün olarak geçtiği ve yazarın değiştirici bir şekilde müdahale ettiği ve aynı zamanda nesnel bir şey/öğe olarak kavradığı*" bu süreci yineler.

Frankfurt Okulu ve İdeoloji Eleştirisi

İnsan Niçin Hem Şiddet Üretir, Hem de Şiddeti Yenmeye Çalışır

Frankfurt Okulu*, öncelikle Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno tarafından Frankfurt Üniversitesi'nde 1923'te kurulan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü kapsamında geliştirilen "yeni-Marksçı, diyalektik Eleştiri Kuramı" olarak nitelendirilen birikimin ya da kuramın adıdır.

Frankfurt Okulu'nun çekirdeği olan "Eleştirel Kuram", ideoloji eleştirisi temelinde kuram oluşumunun toplumsal ve tarihsel koşullarının irdelenmesidir.** Bu eleştiri ve bilgi, aynı zamanda toplumsal ilişkileri değiştirme savını da içerir. "Eleştirel Kuram" nitelemesi, Max Horkheimer'in 1937'de kaleme aldığı "Geleneksel ve Eleştirel Kuram" adlı makalesine dayanmaktadır. Horkheimer ve Adorno'nun 1944-1947 yılları arasında birlikte kaleme aldıkları denemelerin toplamı olan "Aydınlanma'nın Diyalektiği" adlı yapıt, bu okulun başyapıtı olarak değerlendirilir.

---

* Ansgar Nünning (yayım.): "Literatur-und Kulturtheorie-Edebiyat ve Kültür Kuramı"; ilgili madde. "Frankfurt Okulu" hakkında bu açıklamaların dışında ayrıntı için: http://de.wikipedia.org/wiki/Frankfurter_Schule

** Şerif Mardin "İdeoloji" adlı yapıtında ideoloji eleştirisi denilince ilk akla gelen ve bu kapsamda "Eleştirel Kuram"ı dizgeleştiren Frankfurt Okulu'na yer vermemiştir. İdeoloji kavramı konusunda bir boşluğu dolduran anılan yapıt için bu önemli bir eksikliktir.

Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nde ayrıca Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal ve Friedrich Pollock görev yapmıştır; Walter Benjamin de sürgünde bulunduğu sırada bu Enstitü tarafından parasal olarak desteklenmiş ve Eleştirel Kuram'ın gelişimine önemli katkılar yapmıştır. 1933'te Almanya'yı terk etmek zorunda kalan Enstitü, Amerika'ya aktarılmış, 1950 yılında yeniden Frankfurt Goethe Üniversitesi'ne dönebilmiştir.

Almanya'da toplum ve kültür bilimciler üzerinde çok etkili olan Eleştirel Kuram, 68'liler Devinimi olarak bilinen öğrenci eylemlerinin doğuşunda da özendirici bir işlevi görmüştür. Görgün araştırmalarla desteklenen "kuramsal temel eleştiri" kapsamında "dallar-arası" bir yönelimi benimseyen Enstitü içerisinde Adorno ve Horkheimer "otoriter karakter/öz-yapı" konusunda kapsamlı araştırmalar yaparak, "totaliter rejimin yapısı"nı açıklamaya yönelik önemli bulgular ortaya koymuştur.

Nasyonal-sosyalizm ve soykırım deneyimi, "Eleştirel Kuram" kapsamında kuramsal ve görgün araştırmaların öne çıkarılmasına yol açmıştır. Eleştirel Kuramcılar, özellikle de Adorno bu araştırmalarda her şeyden önce *"bu tür olayların yinelenmesi nasıl önlenebilir?"* ve *"akıl bu kapsamda nasıl bir rol oynayabilir?"* sorularıyla uğraşmışlardır.

Dogmatizmden uzak Marksistler olan bu kuramcılar, aynı zamanda ilkeli kapitalizm eleştirisi bağlamında *"komünist partilerin Marksist bağnazlığı içerisinde Karl Marx'ın pek az düşüncesinin yer aldığı"* düşüncesinden yola çıkmıştır. Bunlar, sosyal devrimlerin başarısızlığı ve ekonomik, teknolojik ve ilerlemiş ulus içerisinde nasyonal-sosyalizmin yükselişi açısından Marksist kuramın "sosyal ilişkileri çözümlemeye ne ölçüde uygun olduğu" konusunu araştırmışlardır.

Araştırmalarında Max Weber'in sosyolojisi ve Sigmund Freud'un "psiko-analiz" öğretisinden de yaralanmışlardır. Bunların dışında pozitivizm/olguculuk, materyalizm ve görüngü-bilimin sınırlarını aşmak için, Kant'ın eleştirel, Hegel'in de diyalektik felsefesi kapsamında düşünsel bir bireşimi gerçekleştirmeye çalışmışlardır.

Eleştirel Düşünme ve İdeoloji Eleştirisi Arasında Nasıl Bir İlişki Vardır?

Yukarıdaki kaynakta verilen bilgilere göre, bu akım, "*akılcı davranış ile toplum ve tarih üzerindeki denetimi yeniden kazanmak*" amacıyla, insanın ya da bireyin "akılcı davranış olanağı" sorunsalını öne çıkarmıştır. Bu kapsamda ilkin, klasik Marksizm tarafından "*üst-yapı ya da ideolojinin bir bölümü olarak sosyal görüngüler*" araştırılmıştır. Üst-yapı ve ideolojinin bir parçası olarak, örneğin, "kişilik", "aile", "yetke/otorite yapıları" ve "estetik ve kitle iletişim araçları" ele alınmıştır.

Bütün bu araştırmalarda "eleştirel ve devrimci bir bilincin koşullarını yok etme olanağı"ndan duyulan kaygı dile getirilmiştir. Böylece, ideoloji eleştirisi, "*sosyal egemenliği/bağımlılığı ayakta tutan mekanizmalara*" yönelik olarak yapılandırılmıştır. Eleştirel Kuram tarafından ortaya konulan genel bulgu şudur: "*İdeoloji, sosyal yapıların temellerinden biridir.*" Enstitüde çalışan araştırmacılarca kapsamlı görgün araştırmalara dayanan ve toplum-bilimsel ve psiko-çözümleme birikiminden yaralanılarak belirlenmeye çalışılan "otoriter kişilik" kavramıyla "*bireylerin faşist devinimlere ya da partilere katılmalarına, ya da bunları desteklemelerine yol açan güçler ve yapılar*" ortaya koyulmuştur.

Ortaya çıkan bulguların başında şu gelir: Genel-geçer bir doğrunun ya da hakikatin varlığı savı, faşist ya da otoriter dünya görüşünün "tipik göstergesi"dir. Bu nedenle, "yüksek ülkü" ya da "tek ortak amaç" gibi kavramlar, otoriter karakteri/öz-yapıyı özendirmektedir. Otoriter öz-yapının seçeneği, insanların ilkesel eşitliği, temel insan haklarının dokunulmazlığı, hukukun üstünlüğü, çoğulcu demokrasiyi içeren toplum düzenidir.

Oya Baydar'ın yapıtlarının hemen tümünde ideoloji, sosyal yapılardan doğan ve onları biçimlendiren bir görüngü olarak irdelenir. Yazar da, aynı eleştirel kuramcılar gibi, "*otoriter yapıları ve kişilik özelliklerini*" ve bireyin otoriter yapılanmalara katılmasını, katılmakla kalmayarak, uydulaşmasını, otoriter nitelikli örgütler ya da yapıların "tek doğruyu", "genel-geçer hakikati" ve "yüksek

bir ülküyü" temsil ettikleri savını sorgular. Bu savı kalıcılaştırmak için başvurdukları "ideolojik simgeleştirmeleri" ve "güdümleyici" dil kullanımını eleştirel bir tavırla yazınsallaştırır. Oya Baydar'ın "O Mükemmel Hayatlarınız" romanı özellikle Dersim konusundaki resmi ideolojiyi, öldürme ve kıyımları suskunlukla geçiştirme tavrının eleştirisidir.

Frankfurt Okulu ve İdeoloji Eleştirisi

Frankfurt Okulu'nun kurucuları olan Max Horkheimer ve Theodor Adorno "Aydınlanmanın Diyalektiği"* (1945) adlı yapıtlarıyla, Aydınlanma'nın kuramcısı Kant'la dizgeleşmeye başlayan idealist felsefenin ideoloji eleştirisi anlayışı ile Marksist ideoloji eleştiri geleneğini bütünleştirerek daha da geliştirmiştir.

Horkheimer ve Adorno bu yapıtta toparladıkları "Aydınlanma Kavramı", "Odyseus ya da Mitos ve Aydınlanma", "Juliette ya da Aydınlanma ve Moral", "Kültür Endüstrisi, Kitle Aldatmacası Olarak Aydınlanma", "Anti-semitizmin Unsurları. Aydınlanmanın Sınırları" ve "Notlar ve Tasarımlar" adlı denemeler kapsamında Aydınlanma ile karşıt-aydınlama arasındaki diyalektik bağı sorgularlar.

Anılan düşünürlere göre, 18. yüzyılda sanayi devrimine koşut olarak hümanizm ya da insancılık, tolerans, bireyin özerkliği ve özgürlüğü, aklın her türlü bağ ve bağımlılıktan kurtulması anlamında laikliği, eleştirel aklı, bilimselliği temel haklar ve hukuk idesini öne çıkaran Aydınlanma devinimi, sanayi toplumu aşamasında bu sayılan değerleri, özellikle de bireyin özgürlüğü ve özerkliğini ve eleştirel aklı tümüyle yok-sayarak, karşıt-aydınlanmaya dönüşmüştür. Bu karşıt-aydınlanma, özellikle felsefe, yazın, tarih ve kitle iletişim araçları alanında ortaya çıkmış ve başatlaşmıştır.

Bu iki düşünür, nasyonal-sosyalist totalitarizmi de deneyimlemek zorunda kalmaları ve sanayi toplumu olgusu nedeniyle, ideolojiyi salt emek-sermaye çelişkisi ve mal değiş-tokuşundan türeyen bir etmen olarak görmemiştir.

---

* Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: "Dialektik der Aufklaerung"; Fischer, Frankfurt am Main, 1989.

Onlara göre, ideoloji eleştirisi, ayrıca bilinçleri karartan bağıntıların yol açtığı saltçılığı da içerir. Dolayısıyla ideoloji eleştirisi, bireysel bilinçleri karartan bağıntıların olumsuzlaştırımını, bir başka anlatımla, eleştirel değerlendirimini de kapsamalıdır. Tarihsel olarak etkinleşen dolayımsal akıl, saltlaştırıcı her türlü yapı, düşünce ve davranış tarzından arındırılmalıdır. Bu kitapta yer alan Theodor Adorno'nun yapıtlarında bu yaklaşım çok açık biçimde görülebilir.

Yorum-bilgisel yaklaşım uyarınca, ideolojiyi öngörülmeyen miktarda çeşitli sosyal etmeler etkiler. İnsan bilincinin tarihsel belirlenmişliği ve sınırlılığı nedeniyle, ideoloji eleştirisi bunların tümünün bilincine varamaz; dolayısıyla da ideoloji hiçbir zaman zorlamadan arınmış bir söyleme sokulamaz.

İdeoloji araştırmaları, salt ideolojiyi araştırmakla yetinmez; çözümlemeleri aracılığıyla bilim, etik ve din gibi kavramların da ideoloji eleştirisi açısından görülmesine katkı yapar.

Bazı ideolojiler, örneğin, "bilimsel sosyalizm", öz-adlandırımından da görülebileceği gibi, "bilimsellik" savını öne sürer. Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında sorgulanan da asıl olarak "bilimsel sosyalizm" nitemini kullanan ideoloji ve bu ideolojinin ürettiği yapılar ve davranış biçimleridir.

Oya Baydar'ın ideoloji eleştirisi öncelikle üretim araçları üzerindeki mülkiyeti ortadan kaldırarak emeği özgürleştirmeyi savlayan sosyalizmin uygulanış biçimi ve gerçekleştirilmesi için seçilen örgüt ya da parti gibi yapıların yönlendirici ve bağımlılaştırıcı etkileri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu bakımdan yazarın bireysel özgürlüğü, hukuk devletini, özel mülkiyeti, serbest rekabeti ve serbest pazarı öne çıkaran klasik liberalizmi ereklediği sanılabilir.

Ancak, ideolojilerin "yönlendirme", "benzeştirme", "çelişkiden arınmışlık", "karşıt düşünceleri yok-sayma", "bireyi belli çıkarlar doğrultusunda bağımlılaştırma" ve "erki ele geçirme ve saltlaştırma" gibi genel öz-yapıları göz önünde tutulduğunda, yazarın özünde ideolojinin kendisini ve her türlü erki yadsıdığı ortaya çıkar.

Oya Baydar romanlarında ideoloji eleştirisinin öğelerinden biri de "ideolojik simgeleştirme" edimleridir. Sosyolojik bir kavram

olan ideolojik simgeleştirme*, genel anlamda her türlü inanç tasarımlarının nesnelerle ilişkilendirilmesidir. Gelenek-görenek, giyim, kutlamalar ve töre gibi alanlarda çoklukla ideolojik simgeleştirme yoluna başvurulur. Oya Baydar özellikle "Erguvan Kapısı"nda "ölüm oruçları" kapsamında "ideolojik simgeleştirme edimlerini" olağan-üstü bir yazınsal duyarlılıkla ve yoğun yaşanmışlık temelinde sorgular.

Köktenci hareketlerde ideolojik simgeleştirmeler, "kolektif kimlik" belirtisi, "arı ve bozulmamış iç" ile "bozulmuş dış" arasındaki ayrım, sınır çizgisi işlevi görür. Bozulmamış iç, salt özünü korumak için, dıştan gelecek olası bozucu etkileri önlemek amacıyla dışa karşı kapanarak, teki, dolayısıyla da tekçiliği saltlaştırıcı ve eleştirel aklı daraltıcı bir tutumu benimser. Bu tutum, kültür sosyolojisi ya da tarihinde "ortodoksi" diye nitelendirilen her türlü bağnazlığın ve köktenciliğin kaynağını oluşturur. Ortodoksinin karşıtı, açıklığı, açılmayı, yorum özgürlüğünü, çoğulculuğu, eleştirel aklı, sorgulamayı ve etkileşimi öne çıkaran düşünsel akım ya da tutum "heterodoksi", "herezi", "mülhitlik", "zındıklık" olarak adlandırılır.

---

* İdeolojik simgeleştirme hakkında ayrıntı için: http://de.wikipedia.org/wiki/Ideologische_Symbolisierung

Öz-Düşünüm ve Özerkleşimin Estetikleştirilmesi ve Oya Baydar Romanı

Her Şey Eleştirel Düşünmenin, Öz-düşünümün Konusudur

Yukarıda, Oya Baydar romanını çözümlemek için salt Marksist birikimin yeterli olamayacağını, Frankfurt Okulu'nun "Eleştirel Düşünme" geleneğinden de yararlanılması gerektiği yolundaki savımın gerekçesi budur.

Frankfurt Okulu'nun özünü oluşturan ikinci ağırlık noktası, "*Marksizm'in özünün irdelenmesidir.*" Eleştirel Kuram tasarımı bu kapsamda belirginleşmiştir. Eleştirel Kuramın belirgin özellikleri şunlardır. Bu kuram, geleneksel olgucu kuram ile arasına mesafe koyar; parti politikası anlamında Marksizm'e eleştirel yaklaşır; Kant'ın eleştirel felsefe geleneğini önemser. Bu bağlamda "eleştirel" nitemi, tek tür bilgi ve eleştiri ile ahlaksal özerklik arasında dolaysız bağ gören yaklaşımlara karşı "eleştirel felsefe"yi temel almasından kaynaklanır.

Dolayısıyla, Adorno ile ilgili bölümde de görüleceği gibi, bir yanda "*dogmatik olguculuk ile bilimcilik*" eleştirisini, öbür yanda da "*dogmatik, bilimsel sosyalizm eleştirisini*" temel alan Eleştirel

Kuram, değiştirme gücü ve bilinci, özgüveni gelişkin bireyi erekler. Frankfurt Okulu, Marksizm'i *"bir tür pozitif bilim"* olarak gören Marksistlerin bağnazlığını bir yana bırakarak, Marx'ın *"kendisini de bir eleştiri olarak kavrayan"* bilgi kuramına yönelirler. Frankfurtlular, hem doğa bilimlerinin, hem de eleştirel felsefenin birikiminde öne çıkan "öz-düşünüm" ve "özerkleşim" yöneliminden yararlanarak "eleştirel bilgi"ye ulaşılabileceğini öne sürerler.

Oya Baydar'ın romanlarında somutlaştırdığı ideoloji eleştirisi"-nin de temel iki dayanağının "öz-düşünüm" (Selbstreflexion) ve "özerkleşim" (Emanzipation) olduğu söylenebilir. Bu iki kavram da hem Rönesans ve hümanizm devinimlerinin birikimi, hem Aydınlanma'nın kuramcısı Kant'ın özgürlükçü felsefe geleneği, hem de Marksizm'in yukarıda belirginleştirmeye çalıştığım sosyalist hümanizm birikimi kapsamında içerik ve anlam kazanmıştır.

Her iki kavramında hem sosyal-politik, hem de bireysel boyutları ve nitelikleri vardır. Toplum, bireye öz-bireyliğini kurma ve geliştirme anlamında özerkleşim olanağı vermelidir; birey de Kant'ın çağrısı doğrultusunda "aklını kullanma cesareti göstererek", kendisini aydınlatma, öz-bireyliğinin başkalığını ortaya koyan bağımsız ve eleştirel düşünme yeteneği geliştirmelidir. Bu iki yönlü süreç işlemeksizin, "öz-düşünüm" ve "özerklik" geliştirilemez; dolayısıyla da bireysel ve toplumsal Aydınlanma gerçekleşemez.

Oya Baydar, bir bakıma yapıtlarının tümünde bireye "kendin ol; kendini tanı ve eleştirel değerlendir" çağrısı yapmakta; bireysel ve toplumsal özgürleşmeyi henüz bütün yönleriyle gerçekleşmemiş, ancak gerçekleşme sürecinde bulunan görüngüler ve görevler olarak betimlemektedir. Bu tutum ya da çağrı, Kant'ın "Aydınlanma nedir?" adlı yazısında geliştirdiği "Aydınlanma, bireyin kendi yol açtığı erginsizlikten çıkışıdır" tanımlaması ile koşutluk taşımaktadır.

Dolaysıyla, Oya Baydar romanı, bazı yönleriyle, tarihsel süreç içerisinde bireyin ve bilginin öznelliğini, belirleyiciliğini öne çıkaran idealist felsefe geleneği ile toplumsal-siyasal etmenlerin belirleyiciliğini vurgulayan materyalist felsefe geleneği arasındaki diyalektik ilişkinin ya da etkileşimin de insanlığın ortak kazanımları olarak bireşimi olarak da değerlendirilebilir.

Frankfurt Okulu'nca geliştirilen "kapitalizm eleştirisi" giderek artan ölçüde "Batı uygarlığının eleştirisine" dönüşür. Batı uygarlığında yerleşik olan ve bireyi etkisizleştiren *"egemenliğin teknik akıl ile bütünleşimi"* olarak akıl anlayışı sorgulanır. Bireyin etkisizleştirilmesinin doruk noktası, Adorno'nun deyişiyle, *"bireye hiçliğini gösteren toplama kamplarıdır."*

Marksizm, köklü bir kapitalizm eleştirisi yapmasına karşın, Batıdaki iş-bölümünün olağan bir türevi olarak ortaya çıkan "uygarlığı" yeterince eleştirmez. Marx'ın "şematik" uygarlık anlayışına göre, uygarlık, Batı'dan Doğu'ya doğru azalır; barbarlık çoğalır; Doğu'dan Batı'ya doğru gidildiğinde de barbarlık azalır; uygarlık çoğalır.

Marx'ın Batı ya da Doğu uygarlığına bakışını en somut biçimde ortaya koyduğu yazısı, "Doğu Sorunu" kapsamında kaleme aldığı "Hindistan'da İngiliz Egemenliğinin Gelecekteki Olası Sonuçları"* adını taşır. Bu kalıp uygarlık anlayışı, önyargıları ve saptırmaları sorgulamaya elverişli değildir ve Batı'da dizgeleştirilen klasik oryantalizmin pek çok özelliğini içinde taşır.

Kant'ın da Türk, İslam ve Doğu'ya bakışı, eleştirel ve ayrıştırıcı değildir. Bu yüzden Batı oryantalizminin eleştirel bir yaklaşımla irdelenmeksizin, üstlenilmesine ve aktarılmasına şaşmamak gerekir.

Oya Baydar, Doğu'yu tekilleştirerek, barbarlıkla eş-tutan Batı'nın uygarlık anlayışını son romanı "Kayıp söz"de belirgin bir yazınsal motif olarak sorgular. Romanın iki başkahramanın oğulları Deniz, şiddetten kaçmak amacıyla Norveç'in ıssız adalarından birine sığındığında, Batılıların Doğululara bakışını somut olarak deneyimlemeye başlar. Deniz, Batı'da yerleşik olan olumsuz Doğulu imgesinin bu ıssız adada yaşayan en yalın Norveçlilerce bile içselleştirilmiş olduğunu, biraz da hüzünle yaşantılar.

Herbert Marcuse veya Tek-Boyutlu İnsan, Çok Boyutlulaşabilir mi?

Eleştirel Kuram, bir yandan güdümlemeye bağımlılığa yol açan her türlü sosyal, kültürel ve siyasal koşulu ve ilişkiyi, öbür yandan

---

* Karl Marx ve Friedrich Engels'in "uygarlık kavramı" hakkında geniş bilgi için: Onur Bilge Kula: "Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi"; İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2010.

da "bireysel-öznel deneyimi" ve tek hakikat savını eleştirel irdeler. İnsanın özerkliği, bütünlüğü, temel hakları ve özgürlüğünden daha öncelikli bir "yüksek ülkü" yoktur.

Frankfurt Okulu kuramcılarının bir başka kazanımları da özellikle 60'lı yıllardan sonra iyice belirginleşen "Soğuk Savaş" ortamında değişen ekonomik ve tarihsel koşullar sonucu "baskılama mekanizmalarının" da değiştiğini ve artık "sanayi işçi deviniminin kapitalizmi aşma işlevini karşılayamayacağını" görmüş olmalarıdır. Bu görü, "diyalektiği salt olumsuzlama yönetimi" içerisinde değerlendirme eğilimini doğurmuştur. Herbert Marcuse "Tek-boyutlu İnsan" ve Adorno "Negatif Diyalektik" adlı yapıtlarında bu görüşü sergilemişlerdir.

Marcuse "Tek-boyutlu İnsan"*da bir yandan sanayi kapitalizminin insanın değiştirme gücünü nasıl azalttığını ve tarihsel seçim olanaklarını karartarak, onu nasıl tek-boyutlulaştırdığını, öbür yandan da bütün zorlaştırma ve karartmalara karşın, insanda engelleri aşma ve toplumu değiştirme gücünün varlığını koruduğunu anlatır. Marcuse'nin bu yapıtı, Oya Baydar romanını, yazarın ereğine uygun olarak alımlayabilmek bakımından da bir açılım olanağı sunmaktadır. Marcuse, "tarihsel seçenekler arasında seçim yapma"yı önemser. Ona göre, *"seçim, egemen ilişkilerin etkileşiminden doğar."*

Seçim "insan ve doğayı değiştirme tarzını önceler"; seçim, aynı zamanda bir "gerçekleştirme tasarımıdır." Bu tasarım etkinleşme olanağı bulduğu takdirde, tümel olarak toplumu değiştirme ve biçimlendirme gücüne dönüşebilir. Teknolojik bir evren olarak "sanayi toplumları, politik bir evrendir." Tasarım gelişmek suretiyle, "dilin ve davranışın/eylemenin, düşünsel ve özdeksel kültürün tüm evrenini" biçimlendirmeye başlar.

Oya Baydar'ın ısrarla üzerinde durduğu toplumsal-siyasal seçim olanağı ile bireysel düzeyde bu olanaktan yararlanma yeteneği ya da istenci, Marcuse'nin açımlamalarından anlaşılacağı gibi, hem toplumsal-siyasal süreçleri birlikte-belirleme, hem de bireysel

---

* Herbert Marcuse: "Tek-boyutlu İnsan" (Der eindimensionale Mensch); Luchterhand, Neuwied/Berlin, 1967.

özgürleşme açısından çağdaş bireyin vazgeçemeyeceği istemlerin başında gelir. Dolayısıyla, Marcuse'nin yaklaşımında biraz daha somut olarak görüldüğü gibi, Frankfurt Okulu'nun eleştirel düşünce birikimi, Baydar romanını çözümlemede önemli bir "yorumsal ufuk" sunmaktadır.

Frankfurt Okulu geleneğinde eleştirel düşünme ve bilgi, bireyin özerkliğinin, "bireysel öznenin" egemen yapılara karşı korunmasının güvencesi sayılmıştır. Egemenliğin amaçları doğrultusunda araçsallaştırılan aklın, akıl sahibi özerk bireylerin eleştirel katkılarıyla kurtarılmasını önemseyen Habermas, "*akılcılığın sosyal koşullarını dile yerleştirerek*", "özerk bireyin aklını" etkileşime doğru kaydırmıştır.

Akılcılık, Habermas'ın kavrayışı uyarınca, "*artık bireysel bir özellik değil, bozulmamış iletişim yapılarının özelliğidir.*" Böylece, Habermas, "*kapitalist-teknolojik toplumun bireyin özerkliğini ve akılsallığını zayıflatmasının*" sosyal egemenlik yapısının "*bireyi egemenliği altına almasından dolayı değil*", "*iletişimin betimlenebilir bir akılsallığını engelleyen teknolojik akılsallıktan*" doğduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

Etik dizgenin evrimi içersinde "*en üst aşama olarak iletişimsel etiği*" gören Habermas'ın bu katkıları, "*evrimci bir akılsallığın buyrumlarını simgeleyen yeni bir politik edimin kaynağını*" göstermektedir.

Frankfurt Okulu, temel haklar ve özgürlükler, bireysel özerklik gibi toplumsal siyasal ve bireysel istemleri önemseyen aydınları, parlamento-dışı muhalefeti, 68 öğrenci devinimini ve "Yeni Sol" diye nitelendirilen, sosyalizm adına sergilenen ya da meşrulaştırılmak istenen her türlü bağnazlık, bağımlılık ilişkilerinin dışında baskı, sömürü ve araçsallaştırmaya ilkeli biçimde eleştirel yaklaşan sol akımı da etkilemiştir. Herbert Marcuse, sıkça Yeni Sol'un kuramcısı ve kurucusu olarak anılır.

Bütün bunların yanı sıra, Frankfurt Okulu da eleştiriden uzak tutulamaz. Bu yaklaşım, kurucularının baskın kişiliklerinin "eleştirel düşünmeyi" olumsuz etkilediği, Yeni-Marksist bir örtü altında "kitle kültürünün seçkinci ve romantik bir eleştirisi"ni öne çıkar-

dığı, gerçekte "toplumsal baskı ve sömürüye" karşı ödünsüz savaşmadığı, "burjuva idealizminin yeni bir biçimi" olduğu, "politik edim ile içkin bir ilişkisi bulunmadığı" gibi savlar ile eleştirilmiştir. Marksizm kapsamında bu akımı eleştirenlerin başında Georg Lukacs gelir.

Şiddet Kavramı ve Oya Baydar Romanında Betimlenimi

Oya Baydar'ın üzerinde ısrarla durduğu bir başka kavram "şiddet"tir*. Bu kavram, "*bir eylemi gerçekleştirmek için gerekli olan yeterliliği*" nitelendirir ve söz konusu "*eylemin hukuksallığı/hukuka uygunluğu konusunda bir yargı içermez.*" Şiddet, bir şeyi zorla yaptırtmak ya da yapmak zorunda kalmak ile ilgili durumları anlatır.

Şiddet, olumsuz yan-anlamlar ile yüklü bir kavramdır ve bu bağlamda "*başkasına zarar verici her türlü etkileme*" olarak algılanmaktadır. Şiddetin çeşitli biçimleri arasında öncelikle "cinsel" "fiziksel", "psikolojik", "kişisel", "yapısal", "kültürel", "dolaylı", "dolaysız", "sözlü" şiddet sayılabilir**.

Şiddet, her zaman tarihsel, sosyal ve kültürel bağlamda oluşur; tarih, toplum ve kültür bağlamında şiddet, genellikle kadın türünün dışlanması, aşağılanması ve hatta yok edilmesine yol açan gelenekler ve töreden kaynaklanan bir görüngü olarak belirir. Dolayısıyla kadın türünün bedensel bütünlüğünü sağlaması, öz-istencini yeniden kazanması, cinsel ve kültürel şiddetin nesnesi olmaktan kurtulması açısından öncelikli görevdir.

Oya Baydar, öncelikle "Erguvan Kapısı"nda ideolojik gerekçelerle ölüm orucuna yatan kendilerini "direniş fedaileri" olarak nitelendiren sol-siyasal tutuklularla birlikte, gelenek ve törelerin de etkisiyle kocasına bağlılık zorunluluğu duyumsadığı için ölüm orucuna yatan kadın kahramanı Güldalı figüründe kültürel-ideolojik, hatta yapısal şiddet türünü anlatılaştırır.

---

* Şiddet ve güç konusunda daha fazla ayrıntı için: www.wikipedia.org/wiki/Gewalt/Kritik_ der Gewalt

** Başta kadınlara yönelik "cinsel şiddet" olmak üzere, şiddetin bu ve diğer türlerine ilişkin geniş bilgi için: Johanna Beyer/Franziska Lamott/Birgit Meyer (Yayıml.): "Frauen-Handlexikon"; ilgili madde, Beck, München, 1983.

Yazar, "Kayıp Söz"de her şeyden önce gelenek ve töre kaynaklı "töre cinayeti" ediminin yanı sıra, geçmişlerini, dolayısıyla da o dönemdeki ideolojilerini kutsayan anne-babanın yaklaşımını bir tür şiddet olarak algılayan ve onlardan bilinçli olarak uzaklaşan Deniz figüründe de kültürel kökenli "dolaylı psikolojik şiddet"i betimler.

Özellikle hukuksal açıdan şiddet erk ile özdeşleştirilir. Sosyolojik anlamda hukukun üstünlüğüne dayanması gereken yönetim gücü dışında her türlü güç, zorlama ya da dayatmanın meşru olmayan uygulaması şiddet olarak yorumlanır. Herhangi bir konuda ya da davranışta "istenci kötüye kullanılan" ya da "istenci kırılan kişi üzerindeki her türlü tasarruf", hangi yüksek değer, hangi düşünce ya da ülkü adına yapılırsa yapılsın şiddet olarak tanımlanır.

Psikolojik ve bedensel zarar verme bir yana, ürkütme, kötü bir sonucu olacağını duyumsatma, tehdit ya da korkutma şiddet kapsamında değerlendirilir. Toplumsal, kültürel, siyasal ya da örgütsel anlamda erk kullananların eylemleri, kararları ve dil kullanımları ya da söylemleri gizil-gücül olarak "şiddet" içerebilirler: Bu nedenle, bunlara karşı eleştirel tutum, bireyin bedensel bütünlüğünü, düşünsel özerkliğini ve özgürlüğünü korumanın başlıca güvencesidir.

İnsan doğasının özelliklerinden biri de "zarar verme", "incitme", "yaralama" eğilimidir. O nedenle, şiddet, her türlü insansal ve toplumsal ilişkiye içkindir. Ayrıca, genellikle illegal yapılanların öne sürdüğü siyasal erkin şiddetine karşı "karşı-şiddetin" savunulabilir, meşru olduğu savı da Oya Baydar'ın sorguladığı konulardan biridir. Karşı ya da karşıt şiddeti, "öz-savunma", "devrimci şiddet" ya da "devlet şiddetini etkisizleştirme" gibi adlandırmalarla zararsız ya da hoş-göstermek de söz konusu olamaz.

Bir Başkası Üzerine Egemenlik Kurma veya Bireyi Bağımlılaştırma

Oya Baydar'ın ahlaksal bir ilke olarak gördüğü, bireyin tekil özelliklerinin toplamı anlamında bireyliğin korunması, kaçınılmaz olarak bireyi baskılayan, bağımlılaştıran, onu özüne yabancılaştıran bağımlılaştırıcı ya da egemenlik altına alıcı koşulların ve ilişkilerin sorgulanmasını gerektirmektedir.

Egemenlik kurma ya da bağımlılaştırma, belli bir ölçüde "süreklilik" özelliği taşıyan hiyerarşik yapılardan doğan üst –ya da alt– konumlandırmanın kurumsallaşmış bir biçimidir.

Marksizm'de egemenlik, toplumsal-siyasal konumdan kaynaklanan erke dayanır. Dolayısıyla, egemenlik, "alt-konumda olanlar ve bağımlılar üzerinde erk kullanımıdır." İtaati ve boyun eğmeyi gerektiren egemenlik, bir "dış istencin" dayatması ya da kendisini gerçekleştirmesidir. Egemenlik, varlığını sürdürmek için her türlü seçeneği önlemeye eğilimlidir.

Oya Baydar'ın betimlendiği parti ya da örgüt kapsamında egemenlik-uşaklık karşıtlığını ortadan kaldırabilmek için, toplumsal konumların, üretim ve yaşam tarzlarının her türlü dış belirlemeden arındırılması, bireyi özüne yabancılaştıran ilişkilerin erkten arındırılması gerekir.

Sol ya da sosyalist örgütler çerçevesinde erk ve egemenlik ilişkilerinin sorgulanabilmesi için, her şeyden önce ideoloji, örgüt, örgütlülük, illegalite, dava gibi kavramların yanı sıra "önderlik" kavramı da eleştirel değerlendirilmelidir.

Parti ya da örgüt önderliği kapsamında her zaman "körü körüne anonim kişileri", Oya Baydar'ın deyişiyle, "zombileri" ve "anonim yapıları izleme", "buyruk ve yönergelere-talimatlara-uyma", "bağımlılaşma", "öz-istençten vazgeçme" gibi düşünsel görüngüler söz konusu olmaktadır. Yönlendirilenler, Marcuse ve Oya Baydar'ın değiştirici bir edim olarak önemsedikleri "seçim yapabilme" yeteneklerini kullanamamakta, hiçbir konuda "özgür seçim" yapamamakta; öz-çıkarlarını bile dile getirememektedir.

Yazarın yapıtlarının temel yazınsal söyleminden biri olan "anonim önderlik", örgüt ya da parti önderliği diye nitelendirilen anonim yapı, tümüyle bir "dış-denetim", "güdümleme" ya da "araçsallaştırma" aracı olarak kullanılmakta ve böylece "baskı aygıtının" uygulamaları sorgulanamazlaştırılmaktadır.

Söz konusu araçsallaştırmayı algılanamaz duruma getirmek için dil ve düşünce içerikleri eğretilemelere ve simgelere büründürülerek, bir yönlendirme dolayımı olarak kullanılmakta; böylece yandaşların hiçbir sorgulamaya yeltenmeksizin önderliğin buyrukları

doğrultusunda davranmaları sağlanmaktadır. Bu uydulaştırmanın sürekli olabilmesi için, bilinçler birtakım ideolojik simgeleştirmelerle bulandırılmaktadır.

Psiko-çözümleme ve Oya Baydar Romanı

Köken olarak insan ruhunun gizemsizleştirilmesi anlamına gelen "psiko-çözümleme" kavramı, bilinç-altının etkenleşme olasılığını irdeleyen Sigmund Freud'a dayanır. Bilimselliği hâlâ sorunlu olan psiko-çözümleme yöntemi, insanlar-arası çatışkıları ve kültürel görüngüleri irdeler.

Freud, "düşünsel olanın", bedensel ve sosyo-kültürel alanlarla ilişkisini öne çıkarır. Bir yöntem olarak "psiko-çözümleme" kapsamında tek tek insanların, toplulukların ve kültürlerin "yaşantılama, düşünme ve davranma" tarzları incelenir.

Burada temel varsayım, davranış biçimlerinin algılanabilir dış-yapısının, kültürel normların ve değerlerin arkasında gizlenen, ancak bilinçle açığa çıkarılamayan anlamların ya da anlamlandırmaların, psiko-çözümleme yöntemiyle açığa çıkarılabileceğidir.

Bu yöntem, kişilik yapısının, algılama ve davranış tarzının çözümlemesinin dışında, yazınsal anlatı yapılarının, masalların ve mitlerin içeriklerini açımlama amacıyla da kullanılır. Konuya ilişkin güncel tartışmada özellikle Fransız Jacques Lacan önem kazanmıştır. Felsefede Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche, yazınsal alanda da öncelikle Johann Wolfgang Goethe, Arthur Schnitzler ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'nin yapıtlarında psiko-çözümleyici kuramlardan izler saptanabilir.

Yazınsal metin çözümleme denemelerinde bilinç-altının ve düşlerin yanı sıra günlük görüngüler, töreler ve mitler bu yöntemden de yararlanılarak açıklanır. Bu kapsamda geliştirilen güdü kuramı uyarınca, çeşitli çelişkileri ve çatışmaları düzenleme ve uyumlulaştırma işlevi gören "ben", sosyo-kültürel etmenlerin etkileri altında biçimlenen "üst ben"in töresel "beklentilerini" olağan görmeye ve kendisini onunla özdeşleştirmeye yönelir.

Psiko-çözümleme kuramının yazınsal söylemlere uyarlanabilirliği, öncelikle "ben" ile "üst-ben" arasında ilişki ve etkileşimden kaynaklanır. Kanımca, Oya Baydar'ın anlatılaştırdığı özerkliğini yitirmiş, etkileşemeyen, salt etkilenen "ben" ile "ben"i öz-istencine uydulaştıran "üst-ben" anlamındaki sosyo-kültürel değerler dizgesi ve siyasal yapılanmalar, bu yönden irdelenebilirler. Yazarın kurguladığı yazınsal figür anlamında "ben"ler, dış-belirlenmişliğin ve yabancılaştırımın nesnesinden başka bir şey değildir; onlar, "etken otoriter" yapılı "üst-ben"lerin "edilgin" izleyicisidirler.

Psiko-çözümleme yaklaşımında korku, insanın başat duyguları arasındadır ve her türlü ilişkinin biçimlendirilmesinde etkendir; bu etkenler arasında yaşantının dilsel adlandırımı ve dünyanın ve nesnelerin anlamlandırılması da varır. Dolayısıyla, Oya Baydar'ın "Sıcak Külleri Kaldı"da Ülkü Öztürk'ün gazeteci etkinliği bağlamında ve "Kayıp Söz"de yazar Ömer Eren'in yapıtlarının öne çıkarılması kapsamında kitle iletişim araçlarının yönlendirici etkileri hakkındaki betimlemeleri, dilsel anlatımlar ve dünyanın anlamlandırılması çerçevesinde değerlendirilebilir.

Ayrıca, psiko-çözümleyici birikim uyarınca, insan, dış etmenlerden etkilenir; ancak, bu etmenlerin de katkısıyla ortaya çıkan "utanma", "ruhsal acı", "öfke" ve özellikle de "korku" gibi duygulara karşı öz-korunum tutumu da geliştirir. Ayrıca, öz-korunum tavrı, "yansıtma", "yadsıma", "içselleştirme, "özdeşleşme", "düşünselleştirme", "duygusallaştırma", "akılcılaştırma", "kaydırma", "bilinç-altına itme" gibi yöntemlerle de ortaya çıkar.

Oya Baydar'ın bütün yazınsal figürlerinin kişilik yapıları ve söylemleri, yukarıdaki düşünüş ve davranış biçimlerinin özelliklerini taşırlar.

Freud ve ardılları tarafından kuramlaştırılan "psiko-çözümleme" yöntemi, yazın-bilime "psiko-çözümleyici yazın-bilim"* adıyla aktarılmıştır. Yazınsal metinler, Freud'un yaklaşımı uyarınca, gündüz düşlerine benzer bir biçimde, giderilmeden bilinç-altına

---

* Psiko-çözümleyici yazın-bilim kavramına ilişkin bu bilgilerin dışında daha ayrıntılı bilgi için: Ansgar Nünning (yayım.): "Literatur-und Kulturtheorie"; anılan madde başlığı, Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001.

itilen arzulardan kaynaklanan alanlar, örtük içerikler ve gizli anlamlar içerirler.

Nünning tarafından yayımlanan "Edebiyat ve Kültür Sözlüğü"nde yer alan ilgili maddede verilen bilgilere göre, bu örtük içerikler ve gizli anlamlar, psiko-çözümleyici yorumlama yöntemiyle Freud'un "Düş Yorumları" adlı yazısından yararlanılarak açığa çıkarılabilir. Bu yazın-bilimsel alan ilk aşamada "metni yazarın bireysel bilinç-altının belirtisi olarak kavrayan psiko-biyografik yorumlarla" kendisini sınırlandırmıştır.

Bundan sonra, "*yazarın nevrozları, travmaları ve benzeri durumları ve bunlara bağlı olarak bastırılan cinsel fantezilerinin*", sürekli olarak yinelenen figürler ve motiflerde yazınsallaştırdığı var-sayılmıştır. Bu kapsamda "kolektif bilinç-altı"nda biriken anlamlandırma ve yorumlama örnekleri önem kazanır.

Bu bilim dalının gelişim sürecinin ikinci aşamasında yazar ve oluşturduğu metin değil, "*anlam üretmede etken bir rol biçilen okuyucu*" önem kazanmıştır.

Psiko-çözümlemeci yazın-bilim üzerinde en büyük etkiyi yapan bilimci Fransız J. Lacan'dır. Çağdaş dil-bilimin kurucusu Ferdinand de Saussure'ün ve Roman Jakobson'un gösterge kuramında yer alan "göstergenin nedensizliği" ilkesinden yararlanan Lacan'ın başlıca savı şudur: "Bilinç-altı da dil gibi yapılanmıştır" ve dilsel yapılar ve anlatımlarda kendisini açığa vurur.

Verili dilsel dizge, "ötekinin yeri"ni, toplumsal kuralları, özellikle de "babanın yasası"nı temsil eder ve bu nedenle de "simgeseldir." Bir başka anlatımla, "eril yapılarca belirlenen dilsel-kültürel düzeni" anlatır. Verili dilsel dizge, aynı zamanda iş-bölümü, toplumsal konumlanma ve kapitalist üretim tarzını kaçınılmaz türevi olan "yabancılaştırım"ın da dolayımıdır. Dolayım olarak dilde somutlaşan "simgesel olan", metafor (eğretileme) ve metonimi (ad-değişimi) gibi "retorik araçlarla" betimlenir.

Bu sırada göstergeyi oluşturan iki öğe, gösterilen nesne (içerik) ve ses imgesi (biçim), sürekli yeni anlamlar oluşturacak biçimde kullanılır. Bu durum, özellikle yazınsal metinler için geçerlidir. Oya Baydar romanı, yazınsal metinlerin "anlam açıklığı" ya da "de-

ğişik yorumlara açıklığı" özelliğinin belirginleştirilebileceği somut örneklerdir.

Özne, bu kapsamda göstergenin nedensizliği gereği *"dilsel-simgesel olarak aktarılan ve hiçbir zaman ulaşılamayan bir arzuya"* bağlıdır. Dil-bilimde ve yazın felsefesinde temel kavramlardan biri olan göstergenin nedensizliği, dil üreticisi olan konuşucuların bir sözcüğü oluşturan bir düşünce ya da nesne ile dilin içinde var olan bir ses imgesini istedikleri biçimde birleştirmeleri sonucu oluşur. Konuşucu ve yazıcılar, bu yöntemle oluşturdukları sözcükleri, biçimlendirdikleri bağlam ve erek doğrultusunda anlam değişikliğine uğratırlar. Yazınsal metinlerin yorum açıklığı özelliğinin kaynağı da budur.

Psiko-çözümleyici yazın kuramı uyarınca, yorumcu ya da alımlayıcı da sürekli olarak bilinç-altı arzuya bağlı olduğu için anlamı "kesinleştiremez." Okuyucu, yazarın kurguladığı anlamı bulgulama denemesini göstergenin nedensizliği ilkesi doğrultusunda gerçekleştirir. Bu durum, okuyucuyu metnin yönlendirici etkisine açar. Lacan tarafından daha dizgeli duruma getirilen bu yaklaşım, özellikle "ideoloji eleştirisi" açısından filozof G. Deleuze tarafından daha köktenci bir yapıya kavuşturulmuştur. Bu açıdan "bilinç-dışı ve arzulama kavramlarının eksikliği ideolojisi" ile "kapitalist erk yapıları" arasındaki bağlantılara dikkat çekilmiştir

Erich Fromm'un Otoriter Kişilik Kuramı ve Oya Baydar Romanı

Oya Baydar romanını doğru alımlayabilmek için irdelenmesi gereken bir başka kavram "otoriter kişilik"tir*. Otoriter kişilik dendiğinde genellikle "antidemokratik, baskıcı ya da otoriter ve hatta faşist düşüncelere ve davranış biçimlerine yönelişi özendiren gizil gücü oluşturan kişilik özelliklerinin toplamı anlaşılır. Bu özellikler bütünlüklü bir dizge oluştururlar. Karakter ve kişilik yapıları genellikle çocukluk ve gençlik dönemlerinde önemli duygusal

---

* Erich Fromm'un "Otoriter Karakter Kuramı"na dayanarak, otoriter kişilik kavramını ilk kullanan Abraham Maslow'dur (1943). Bu kavram daha sonra Frankfurt Okulu kapsamında Theodor Adorno ve diğer araştırmacılarca dizgeleştirilmiştir. Konuya ilişkin daha geniş bilgi için: „http://de.wikipedia.org/wiki/Autoritoritäre_Persöhnlichkeit."

deneyimleri ve yaşantıları özgün psikolojik örnekleri özümseme yoluyla gelişir.

Eleştirel Kuram kapsamında sıradan insanların faşizme yöneliş nedenlerini ortaya çıkarmak amacıyla geliştirilen "Otoriter Kişilik Kuramı" uyarınca, kişiler, sosyal ve siyasal ilişkileri, nesnellikten yoksun ve önyargılı ya da önceden koşullandırılmış bir bakış açısıyla değerlendirdikleri için, faşist ya da otoriter ideolojilere yandaş olurlar.

Otoriter kişilik yapısını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılan "anti-semitizm" ve "etno-merkezcilik" kavramlarının yanı sıra, "politik-ekonomik muhafazakârlık" kavramı da kullanılır. Bu kavramlar arasında öncelikle etno-merkezcilik ve her türden siyasal tutuculuk, Oya Baydar'ın ideoloji eleştirisini dayandırdığı "geleneksele tutunma", "otorite uyduluğu", "önderlik" ya da "örgüt böyle diyor ya da böyle istiyor" söylemi kapsamında "dış-istence" bağımlılaştırma"; bağımlılaşmak istemeyene karşı "yaptırım uygulama", "her türlü bireyseli yadsıma", "örgüt ya da önderlik diye tanımlanan anonim yapının belirlediği "kalıba sokma", "ulamlama", sol siyaset yandaşlarının bireysel olarak kendilerini "dış-istenç ile özdeşleştirme ve yazgılarını bu istence bağlama eğilimleri", "toplumsal siyasal-öğenin aşırı vurgulanmasını kabul etmeleri", "yaşam koşulları ve toplumsal konumları yüksek olanlara düşmanlaşma eğilimleri" sayılabilir.

Otoriter Karakter ve Otoriter Kişilik

Otoritarizm söz konusu olduğunda, "Eleştirel Kuram" çizgisinde öne çıkan bilimci ve düşünür Erich Fromm'dur. "Otoriter karakter"* ve bununla eş-anlamlı kullanılan "otoriter kişilik" kavramlarının yerleşmesinde anılan bilimci belirleyici olmuştur.

Bu kavramlara ilişkin kuramsal birikim, Oya Baydar'ın sorguladığı iki yönlü "edimi" ya da davranış biçimlerini sorunlaştırmak için elverişli bir yaklaşım olarak görünmektedir. Otorite kişilik ya-

---

* Otoriter kişilik konusunda buradaki bilgilerin dışında: http://de.wikipedia/wiki/Autoritaere _Persönlichkeit. Bunun dışında: http://de.wikipedia/wiki/Autoritaerer_Charakter

pısı, iki yönlü bir edimdir; çünkü otoriter kişilik ya da karakter kavramı, bir yönüyle başkalarını bağımlılaştırmaktan hoşlanan anlayışı, öbür yönüyle de güçlüye boyun eğme, itaat etme eğilimini irdelemek bakımından işlevselleştirilebilir.

Otoriter kişilikler, hem bulundukları konum ve sahip oldukları erk ile başkalarını bağımlılaştırmaya içsel bir istek duyan, hem de "hiçlik ve önemsizlik" duygularını dengelemek için iktidar sahiplerine bağımlılaşmaya, hiyerarşilere uymaya, onlarla kendisini özdeşleştirmeye yatkın insanlardır.

Erich Fromm, "Otoriter Kişiliğin Yapısı Üzerine"* adlı yazısında da bu karşılıklı ilişkiyi irdelemiştir. Vardığı sonuç şöyle özetlenebilir: Otoriter kişiliğin temel özelliği, "kendi ayakları üzerinde durma yeteneğinin, özgürlüğü özümseme ve yaşam tarzı durumuna getirme gücünün yokluğu ya da yetersizliği"dir.

Otoriter kişiliğin karşıtı ise, "insanı ve dünyayı somut olarak kavradığı için kimseye yamanmaya gereksinme duymayan "yetkin/olgun insan" kişiliğidir.

Fromm'un düşüncesine göre, çocuk, iki öz-yapısal nitelik geliştirme olanağıyla donatılmıştır: Sevgi ve akıl. Sevgi, "*öz-bağımsızlığını ve bütünlüğünü koruma koşuluyla dünya ile bağlantılı olma, dünya ile bir olma*" demektir. Seven insan dünyada "*kendisini evinde duyumsar, korkmaz ve unutur.*" Dolayısıyla "*kin ve düşmanlık duygusu biriktirmez.*"

Akıl, olgu ve oluşların "*dış-yapısından çekirdeğine ulaşmaya, şeylerin arkasında olanı somut olarak kavramaya, görünmez güçleri ve çabaları, açık görüngüleri yaratmaya ve belirlemeye yönelik düşünme etkinliğidir.*"

Özgür aklı ve sevgiden yoksun olan otoriter kişilik, "yalnızlık" ve "korku" içerisindedir. Kendi öz bireyliğini yitirme pahasına "başkalarıyla kendisini birleştirir"; onlarla kaynaşarak "kendi bütünlüğünü yok-eder." Otoriter kişilik, soyutlanmışlığını ve "korkusunu tek başına yenemediği için, içlerinde eriyip yok olacağı" başka insanlara gereksinme duyar.

---

* Erich Fromm: "Zur Struktur der autoritären Persönlichkeit"; internet baskısı: "frommfunk[at-symbol]aol.com"

Fromm, "edilgen otoriter kişilik" ile "etken otoriter kişilik" yapılarını birbirinden ayırır. Edilgen otoriter, "mazoşist", "bağımlılaşmaya", "daha büyük birbirimin parçası, yandaşı olmaya" eğilimli bir öz-yapıya sahiptir. Kendisi küçücük de olsa, "büyük insanların, büyük kurumların ve büyük düşüncelerin küçücük bir parçası" olmaya heveslidir.

Edilgen otoriter için, önemli olan, "kendi önderinin", "partisinin", "devletinin" ve "fikrinin" büyük ve güçlü olduğuna öznel olarak inanmasıdır. Dolayısıyla da "büyüğün" bir parçası olması nedeniyle, kendisinin büyük ve güçlü olduğu sanısına kapılmasıdır. "*Aşağılaşmışlık, güçsüzlük ve terkedilmişlik duygusu*" içinde kıvranan ve kendisini böyle küçülten "edilgen otoriter", "özgürce karar ve sorumluluk almak" yerine, "buyruk" almayı yeğler. Böylece, "önderlik", "parti" ya da "devlet" denilen "büyük erkin koruması" altına girer. Özgürlükten korkan edilgen otoriter, "otorite"ye tapınmaya hazırdır

"Etken otoriter", Fromm'un deyişiyle, "sadist", "*başkalarını kendi içinde eritip tükettiği*" için "kendisini büyük görür." Sadist otoriter, "erki elinde tuttuğu sürece" büyük ve güçlüdür. Sadizm, "acı vermek ve can yakmak" eğilimindedir. Fromm'a göre, sadizmin gerçek özü, "*başka insanları tümüyle denetim altında tutma*", onu kendi "*istencinin umarsız bir nesnesi durumuna getirme, onun egemeni olma, onun üzerinde gönlünce tasarrufta bulunma güdüsüdür.*"

Bu amaca ulaşmak için, sadist otoriter, başka insanları "aşağılar", "tutsaklaştırır"; onlara acı çektirir. Aslında güçsüz olan güçlü, güçlü görünmek için güçsüzlere; güçsüzler de güçsüzlüklerini örtmek için güçlüye gereksinme duyarlar. Otoriter kişiliğin niteliği olan "sembiyotik eğilim", insanda hem bağımlılaştırma, hem de bağımlılaşma eğilimi olarak belirir.

Fromm, yukarıda ana-hatları çizilen çözümlemenin özellikle "akıl-dışı" otorite için geçerli olduğunu da vurgular. Akıl-dışı otorite, hiçbir bilgi, nitelik ve yeterlilik taşımamasına karşın, kendisine bağımlılaşılan, "*kendisini derinleştiren ve uzatan*" otoritedir.

Akıl-dışı otoritenin varlık nedeni, "*bağımlılaşanın, öndere karşı güçsüzlük duygusu, korkusu ve hayranlığıdır.*" İnsanlar "*öz-yetke olmadıkları, ahlaksal sorunlarda vicdan sahibi olamadıkları, entelektüel konularda belli bir kanı ve duygusal sadakat sahibi olamadıkları*" sürece, öz-yetkenin temeli olan dünyayı sevgi ve akıl ile kavrayacak ölçüde olgunlaşmadıkları sürece, akıl-dışı otorite var olacaktır.

Fromm'un geliştirdiği yaklaşımı biraz daha açımlamak yararlı olabilir: Otoriter kişilik, bireyleşme sürecinde etkin olan kültürel değer yargılarının bir türevi olarak gelişir. Dolayısıyla, otoriter anne-baba ya da yakın çevrenin etkisi altında yetişen çocuklar "güçlü bir üst-ben" geliştirmeye eğilimli olur; çünkü daha küçük yaştan itibaren birtakım istemlerini, gereksinmelerini ya da güdülerini bastırırlar.

Bu tür kişilik yapısı geliştiren insanlar, istek ve güdülerini doyuramadıkları için, birincisi,"dış etkilere", yönlendirici ve bağımlılaştırıcı yapıları kabule daha yatkın olurlar. İkincisi de biriktirilmiş gereksinmelerden kaynaklanan "bilinç-dışı çatışma" eğilimine, bir başka deyişle, "üst-b'en" tarafından yasaklanmış "güdüleri ve saldırganlıkları" başka insanlara yansıtma eğilimine girer.

Otoriter kişiler, saldırganlıklarını genellikle "etnik", "dinsel" ya da "politik" azınlıklara yöneltirler; çünkü bu azınlık kümelerine karşı yönlendirilen saldırganlıklardan dolayı tepki görme ya da cezalandırılma gibi toplumsal yaptırımlara uğratılma olasılığının az olduğunu var-sayarlar. Bu kapsamda toplumun ya da siyasal yapıların söz konusu azınlıklara karşı olan önyargılarını güncelleştirerek, toplumsal tepkiyi yönlendirmek isterler.

Otoriter kişilik yapısı, toplumsal-kültürel ve siyasal birikimin bir türevi olarak ortaya çıktığından, toplumun bütün katmalarında ve her türlü siyasal yapılanmada etkin olabilir. Bu tür kişilik, toplumsal-kültürel ve siyasal birikimin bir türevi olarak ortaya çıktığından, toplumun bütün katmalarında ve her türlü siyasal yapılanmada etkin olabilir.

Birebir uygulanabilirlik söz konusu olmasa da, bu açıklamalar, Oya Baydar romanının çözümlemesine bir başka ufuk açmakta-

dır. Şöyle ki: Oya Baydar'ın yapıtlarına içkinleştirdiği söylemelerde, Fromm'un sözünü ettiği hem "edilgin otorite", hem de "etken otorite" belirlenebilir. Yazarın "Hiçbiryer'e Dönüş"te betimlediği siyasal sürgünlerin yoğun yaşantı ve deneyim birikimlerine karşın, Türkiye'ye döndükten sonra "eski önderleri" aramaları, "edilgen otoriter" kavramını simgeleyen bir davranış biçimidir.

Oya Baydar Romanında Etken ve Edilgen Kişilik Tiplemeleri

"Sıcak Külleri Kaldı"nın iki erkek baş-kahramanı olan Ömer ve Arın Murat, otoriter öz-yapının "sembiyotik" niteliğini örneklendirmeye elverişli figürlerdir. Bu iki yazınsal figür, kişiliklerinde hem "etken otoriter", hem de "edilgen otoriter" karakter yapısının özelliklerini taşımaktadır.

Ömer, TKP önderi olmanın kendisine verdiği "erki" kullanarak, başkalarının yazgılarını ve geleceklerini etkileyen karar aldığı durumlarda "etken otoriter", 1990'dan itibaren parti erkini yitirdikten sonra da "edilgen otoriter" kişilik yapısını simgeler. Onun yetkesi, erke sahip olduğu sürece vardır. Erk yitimi, otorite, diyesi, yetke yitimi demektir. Bir zamanlar "otoriter kişi" olanlar, erklerini ve yetkelerini yitirince, yaşama güçlerini büyük ölçüde yitirirler. Ömer'in romandaki yaşam çizgisi bu duruma somut bir örnektir.

Arın Murat, devlet aygıtının yaygınlığı ve derinliği içerisinde yükselme uğraşı verdiği dönemde hiçbir karar alma ve uygulama yetkisine sahip değildir. Görevi, istencini, başkalarının istencine bağımlılaştırmaktır. Devletin "büyüklüğü" içerisinde "küçücük" duyumsadığı kendi bireysel varlığını eritmeye hazırdır. Kendisini tümüyle devlet ile özdeşleştirerek, kişisel küçüklüğünü, devletin büyüklüğü ile örtme eğilimindedir.

Devlet aygıtının işleyişini belirleyen güç dengelerinin değişimine koşut olarak, Arın Murat'ın öz-yapısı, "edilgen otoriter" ya da "etken otoriter" nitelik kazanmaktadır. Dolayısıyla Arın, etken otoriter kişilik ile edilgen otoriter kişilik arasında sürekli olarak devinmek zorundadır. Öyle ki, görece "etken otoriter" olduğu sırada devletin derinliğinden kaynaklanan gizemlilik ve bilinmezlik

nedeniyle, sekreterinden bile korkacak ölçüde "edilgen otoriter" bir yapıyı simgeler.

"Erguvan Kapısı"ndaki emekçi sınıfından gelen sol örgüt yandaşı genç ise, "edilgen otoriter kişiliğin" bütün belirtilerini taşır. Çocukluğundan beri yaşantıladığı yokluk, sıkıntı ve dışlanmışlık duygusunu aşamadığından bunların psikolojik türevlerini birik-

tirerek, korkuyla karışık kine dönüştürmüştür. Ailesinde sevgi ortamında büyümesine karşın, sevgiyi, özgür ve eleştirel akıl ile bütünleştirmeyi ve özgüvenli bir kimlik oluşturmayı başaramamıştır. Önemsizliğini ve yalnızlığını dengeleme güdüsünün de etkisiyle, içine girdiği "büyük düşünce ve ülkülerin" simgesi olan örgüt ve örgütün anonim önderliğinin istencine tümüyle bağımlılaşarak, bağımsız bireyliğin temeli olan öz-istencini yitirmiştir.

Romanda kurgulanan sol örgüt, bu genç için sığınabileceği güçlü bir "üst-ben"i simgelemektedir. Bu güçlü 'üst-ben'e sığınan solcu genç, kendisi için bir "dış-istenç olan örgütün istencine bağımlı-

laştıkça özerk kimliğini yitirmiş, özek kimliğini yitirdikçe daha çok bağımlılaşmıştır. Bu kısır-döngüyü kırması giderek olanaksızlaşmış ve saldırganlık gizil-gücü, sonunda düşman olarak belirlenen bir insanı öldürme girişimine dönüşmüştür.

Oya Baydar'ın "Erguvan Kapısı"nda baş-kahramanlardan biri olarak kurguladığı Amerikan yurttaşı Teo, köken olarak Anadolu kökenli bir Rum ailedendir. Amerikalı, Rum ve sanat tarihçisi olması nedeniyle, geçmiş ile ilgilenmesi, saldırganlığın ve şiddetin hedefi olması için yeterlidir.

Nitekim Oya Baydar'ın bu yapıtında betimlediği sol örgütte de Fromm'un çizdiği çerçevede otoriter öz-yapının belirtileri dışa-vurur. İçselleştirilmiş otoriter öz-yapının bir türevi olarak saldırganlık gizil-gücünü "etnik", "dinsel" ya da "siyasal" azınlıklara, dolayısıyla da güçsüz bir toplumsal gruba yansıtma eğilimi gösteren bu sol örgüt, Teo'yu ajan olarak değerlendirir ve sonunda öldürmeye kalkışır. Hiçbir dayanağı olmayan ajanlık yakıştırması, öldürüm eğilimini meşrulaştırmanın aracından başka bir şey değildir.

Etken otoriter kişilik yapısının başat eğilimi olan "sadizm" ile edilgen otoriter karakter yapısının başat eğilimi olan mazoşizm

kavramları, Oya Baydar'ın hemen bütün romanlarında değişik bağlamlarda kullandığı *"erkekler iktidara sahip olmaya uğraşır; kadınlar da iktidara sahip olan erkek etrafında toplaşır"* biçiminde özetlenebilecek söylemde somutlaşmaktadır.

Bu söylem, toplumsal ve ekonomik iş-bölümü sonucu ortaya çıkan ve kültürel edimde süreklileşen "etken ve edilgen otoriter" kişilik yapılarının cinsler tarafından içselleştirilmesinin ve kültürel davranış biçimine dönüştürülmesinin eleştirel anlatımıdır. Erkek, kırılgan olan "etken otoriter" kişiliği, kadın ise, "edilgen otoriter" kişiliği somutlaştırmaktadır.

Bu bağlamda Oya Baydar'ın estetikleştirdiği yaklaşımı açıklayabilmek için, ayrıca, Adorno'nun "antisemitizm" kapsamında ulaştığı bulgulardan da yararlanılabilir. Yanlış anlamaları önlemek için, şu noktanın altını çizmek gerekir: Oya Baydar'ın sorunlaştırdığı saldırganlık ve şiddet eğilimi, Türk toplumunda belli kesimlerde baş göstermesine karşın, henüz başat davranış biçimine dönüşmemiştir. Buna karşın, Adorno'nun ele aldığı ve Yahudi soyunu yok-etme girişimine dönüşen anti-semitizm", o dönemde Alman toplumunda başatlaşmış bir anlayışı ve davranışı simgeler. Bu nedenle, iki olay arasında elbette dolaysız bir bağ ve benzerlik kurulamaz.

Bunun yanı sıra, Türkiye'de özellikle dinsel azınlıklara karşı sergilenen tepki biçimlerinin, kararlı ve insancıl bir tavırla karşı çıkılmadığı ve eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulmadığı takdirde, hangi boyutlara ulaşabileceği ön-görülemez; bu nedenle, Frankfurt Okulu birikimi uyarı işlevi görmelidir. Bu birikimin bulgularına değinmemin amacı, söz konusu uyarı işlevinin önemsenmesi gerektiğini vurgulamaktır.

Adorno'nun "Bilinç-dışı Yıkıcılık Kavramı ve Oya Baydar Romanı

Adorno'nun "Otoriter Kişilik Üzerine"* adlı yapıtında yürüttüğü "niteliksel ideoloji incelemeleri", azınlık olmaları nedeniyle güçsüz görülen Yahudilere karşı sergilenen "tepki biçimleri"ni öne

---

* Theodor W. Adorno: "Otoritaryen Kişilik Üstüne" (Om Yayınevi, İstanbul, 2003).

çıkarır. Görgün araştırmalar sonucu ortaya çıkarılan bulgulara göre, "birikmiş düşmanlık", yöneleceği bir nesneye gereksinir.

Adorno'nun yapıtında "bilinç-dışı yıkıcılık" olarak nitelendirilen saldırganlık ya da düşmanlık, "yeterli bir tarihsel arka-alana sahip olduğu ve geleneğin kuşku götürmez bir öğesi olarak" ortaya çıktığı ve "*katı ve iyi bilinen kalıpların önyargılı öznenin yıkıcı eğilimleriyle*" uyumlulaştığı durumlarda yaygınlaşabilir.

Kalıp ya da klişe, Adorno'nun saptamasıyla, "*olaylara rahatlatıcı bir biçimde bakmanın aracıdır.*" Derinlerde bulunan "bilinç-dışı" kültürel kaynaklardan beslenen kalıplar ya da önyargılar, saldırganlığı yönlendirir ve meşrulaştırmak için kullanılır. Azınlık kümesi üyeleri "*klişeden ne denli farklı olurlarsa* olsunlar", bir başka anlatımla, çoğunluk toplumuyla ne denli bütünleşmiş olurlarsa olsunlar, hedef durumuna getirilmekten kurtulamazlar.

Türkiye'de dinsel azınlık üyelerine yöneltilen düşmanlık kapsamında şu saptanabilir: Türk toplumunda öldürüme değin ulaşan şiddet ve saldırganlık birikimi, yazınsal kurguyla da sınırlı değildir. İstanbul, Trabzon ve Malatya'da gerçekleştirilen "vahşet" olayları, içselleştirilmiş "üst-ben'in" "yüceltilen bir ülkü" kapsamında ne denli kolay güncelleşebileceğinin kanıtlarıdır. Buradaki "üst-ben", salt anne-baba ve yakın çevre ile sınırlı değildir; yaratılan neo-nasyonalist ve kökten-dinci düşünce ortamı da etkin bir "üst-ben" işlevi görmektedir.

Burada şu noktanın altını çizmek gerekir: Türkiye'de endişe verici boyutlara ulaşmasına karşın, yukarıda çizilen açıklama modeli yine de bütün yönleriyle genelleştirilemez; çünkü bu model, "psikolojik olanı" gereğinden fazla vurgulamakta, kişinin bireyleşme sürecinde etkin olan bireysel ayrılıkları, eğitim durumu, ait olunan toplumsal konumu ve benzeri toplumsal, kültürel ve siyasal olguları gereği gibi gözetmemektedir.

Ayrıca, otoriter kişilik davranış biçimlerini de içeren "otoritarizm" denildiğinde, Batı'da öncelikle milliyetçi-sağ siyasal yapılanmalar akla gelir. Oya Baydar romanında bu bağlamda sorgulanan ise, asıl olarak sol siyasal örgütler ve bunların yandaşlarıdır.

Bu bağlamda, örneğin, Almanya'da '68 Öğrenci Deviniminin önderlerinin davranış ve tutumlarında da "otoriter izler" olduğu

Frankfurt Okulu'nun kurucularından Adorno tarafından dile getirilmiştir. Dolayısıyla, bir siyasal anlayış olarak "sol", bu özelliklerden arınmış sayılamaz.

Oya Baydar romanını çözümlemede yararlanılabilecek bir başka birikim yine Erich Fromm tarafından 1930'lu yılların başında geliştirilen "analitik sosyal psikoloji"* kavramı ya da yöntemidir. Bu yaklaşım, "*Marksist sosyoloji ile psiko-analizi bütünleştirmeyi*" amaçlar ve toplumların ve insanların gelişim süreçlerinde ortaya çıkan "kurallılıkları" betimler.

Erich Fromm'a göre, "*toplumun sosyo-ekonomik yapısına bağlı olarak gelişen bir sürecin*" sonucu olan karakter yapısı, "sosyal karakter"in de kaynağını oluşturur. Fromm'un yaklaşımı uyarınca, sosyal karakter, dolayısıyla da bireysel karakter, "*toplumda var olan ve başat karakter yönelimlerinde somutlaşan karakter yapıları ve özellikleri*"nin etkisi altında biçimlenir. Sosyal karakterin işlevi, bireye "yaptığı işi özgürlük duygusu" ile yaptığı sanısını vermektir.

Oya Baydar'ın toplu yapıtlarını doğru alımlayabilmek ve yorum-bilgisel birikimden yararlanarak, metin çözümlemesi yöntemiyle açımlayabilmek için, yukarıda ana-hatlarıyla irdelenen kavramların dışında çok sayıda kavramı, toplumsal, kültürel, psikolojik ve siyasal içerikleri ve bunların bireyin davranışına yansıma biçimleri açısından göz önünde tutmak gerekmektedir.

Yukarıda sorunlaştırılan kavramlara ek olarak, "saldırganlık", "kabul görme", "korku", "tehdit", "işsizlik", "dışlanma", "dogmatizm", "eğitim anlayışı ve biçemi", "etnik ve dinsel çatışma", "etno-merkezcilik", "düşman imgesi", "yabancı(lık) düşmanlığı", "köktencilik", "şiddet", "özdeşlik/kimlik", "bireylik/bireycilik", "kültürel miras", "mantalite", "ulusal stereotipi", "milliyetçilik/ulusalcılık", "katılım", "siyasal istenç oluşumu", "propaganda", "katıksızlık", "köktencilik", "ırkçılık", "yöreselcilik", "eleştirel öz-bilinç", "eşitsizlik", "stigmatize etme", "yapısal şiddet", "tolerans", "geçmişle yüzleşme" ve "değer değişimi" gibi sosyolojik, sosyo-psikolojik ve politik kavramlar da irdelemeye katılmalıdır.

---

* Erich Fromm'a dayanan "analitik sosyal psikoloji" yaklaşımı hakkında daha fazla ayrıntı için: http://de.wikipedia/wiki/Analytische_Sozialpsychologie

Oya Baydar Romanında İdeoloji Sorgulaması

"Hiçbiryere Dönüş" veya Zamanda ve Mekânda Sürgünlük Bilincine Varış

Yukarıda Marksist birikim ve "Eleştirel Kuram" temelinde çizilen kuramsal çerçeve kapsamında Oya Baydar'ın romanlarında belirginleştirilen ideoloji sorgulaması, metin çözümlemesi ya da metne içkin söylem çözümlemesi yöntemiyle şöyle somutlaştırılabilir. Burada gerçekleştirmeye çalıştığım çözümleme, her yazınsal değerlendirme gibi, sadece bir deneme niteliği taşımaktadır.

Oya Baydar, 12 Eylül 1980'den kısa süre önce henüz bir yaşındaki oğlu Ekim'i Türkiye'de bırakarak, eşinin ardından çıktığı sürgünün zamanla ve mekânla sınırlı olduğunu sanmaktadır. Yazarın bu sanısının bir yanılgı olduğu kısa sürede ortaya çıkacaktır. Buna ek olarak, Oya Baydar'ın 1980-1992 yılları arasındaki sürgünü, yazarın kendi nitelemesiyle, "*dünyanın en büyük çalkantılarından biriyle aynı döneme*" (s. 65) rastlayacaktır.*

Yazarın "dünyanın en büyük çalkantılarından biri" olarak adlandırdığı olay, sosyalizmin Sovyetler Birliği'ndeki uygulanış biçi-

---

* Oya Baydar: "Yazmaya Sürgünde Başlamak"; içinde: Feridun Andaç: "Sürgünlüğün Bin Yüzü"; Can Yayınları, İstanbul, 2004, s. 63-66.

minin çöküşüdür. Söz konusu çöküş ile birlikte köhnemiş kapitalizm, *"allanıp pullanarak, yeni-dünya düzeni"* olarak yeniden piyasaya sürülecektir.

Sosyalizmin Sovyetler Birliği'ndeki uygulanış biçiminin yıkılışı ve başta belirleyici güç Amerika olmak üzere, emperyalizmin "yeni-dünya düzeni" örtüsü altında dünyayı kendi çıkarları doğrultusunda yeniden düzenleme girişimi, bütün dünyada ve özellikle toplumsal-siyasal alanda etkilerini gösterir.

Çoğunluğu "umarsızlık ve güçsüzlük" duygusu içinde olan siyasal sürgünler, bu gelişmelerden en fazla etkilenenler arasındadır. Oya Baydar'ın "Sürgünde Yazmaya Başlamak"ta söylediği gibi, bazı sürgünler, Fromm'un "edilgen otoriter" karakter nitelemesine uygun davranarak ve bu gelişmelere tepki olarak, "çevrelerine bir duvar örüp büsbütün bağnazlaşır". Bazılarıysa, öz-yadsımaya varacak ölçüde geçmişini ve kimliğini sorgulamaya başlar. Bu ortamda yazar, kendi yaşam gerçekliğini *"hem zamanda, hem mekânda sürgünüz"* sözleriyle betimler.

Bir başka anlatımla, yazarın sürgünlüğü artık zamanla ve yerle sınırlı değildir. Yazarın ütopyası olan "hak ve özgürlüklerle donanmış özerk birey" ereğine ulaşana değin, artık bütün zamanlar ve bütün ülkeler, yazar için bir sürgündür.

Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla simgelenen ve siyasal sürgünlerin toplumsal-siyasal ütopyaları olan sosyalist düzenin çöküşü, sürgünlüğün zamanda ve mekânda sınırsızlaşmasına yol açan olayların başında gelir.

1990, kesin bir dönüm noktasıdır. Bu tarihle birlikte, ağırlaşan sürgün ve yaşanılan siyasal altüst oluş, yazarın anlatımıyla, "bir kuşağı sadece ülkesinden değil, ideolojisinden, inançlarından, hayatın anlamından koparan bir kasırga"dır. Oya Baydar, bu "kasırgaya" dayanamayacağını duyumsadığı gün "yazmaya", bir başka anlatımla, yazınsal yapıtlarını oluşturmaya başlar.

Betimlenen siyasal altüst-oluşun yarattığı "kasırganın" etkisi, "Hiçbiryere Dönüş"*te açıkça belirlenebilir. Yapıtın başındaki "bu bir dönüş hikâyesidir" sözleriyle başlayan şiirsel giriş ve romanın

---

* Oya Baydar: "Hiçbiryere Dönüş"; Can Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2005.

ilk bölümü olan "Dönüş"ün başlangıç tümceleri, söz konusu "kasırga etkisinin" yazınsallaştırılmasıdır.

Yapıtın yazınsal söyleminin taşıyıcı öğesi olan siyasal gelişmelerin öznel algılanış tarzı, yazarın adlandırımıyla, sanki bir "düş"-tür; kiminle, nerede, ne süreyle ve ne yoğunlukta yaşandığı tam bilince çıkarılamayan aşka, sürgüne, yaşama ve yenilgiye dair bir düştür. Dış-belirlenmişliğin yol açtığı düşsel belirsizlik içerisinde büyük olaylarla artık baş-edememenin anlatımsız hüznünün öyküleşmesidir. Gönül ve bilinç istese de, öz-yetmezliğin, güçsüz düşmüşlüğün sarsıcı ve sürükleyici bir biçemle yazınsallaştırılmasıdır.

Giderek bitimsizleşen sürgün sürecinde "dönüş" korkuları, tedirginlikleri aşmak ve yeniden başlama umudunu diri tutmak amacıyla ülküselleştirilir. Sürgünde deneyimlenen yabancılığı, geçiciliği, köksüzlüğü, hatta hiçlik duygusunu etkisizleştirmenin yolu, "dönüş" ülküsüne sarılmaktır.

Sürgünlüğün özyapısal olumsuzluklarının dışında, sosyalist düzenin çöküşünün türevleri olarak ortaya çıkan "inanılan değerlerin yitimi", yenilgiyi kesin olarak bilinçlere kazan simgelerin, örneğin, kızıl "bayrakların parçalanması, ayaklar altında çiğnenmesi", yazarın iğneleyici ve öz-eleştirel bir yaklaşımla betimlediği gibi, sosyalistlerin "mabetlerinin çöplük, kutsal kitaplarının kâğıt parçası, peygamberlerinin sahtekâr ilan edilmesi, tarihin sonunun geldiğinin, ütopyaların yalan olduğunun haykırılması" (s. 12) gibi olaylar ve öznel duyumsayışlar da "dönüş"ün ülküselleştirilmesine katkıda bulunurlar.

Yazarın betimlemesi uyarınca, bütün bu olup-bitenler, açık biçimde sosyalist düzenin ve ideolojinin yıkılışının kanıtıdır. Sorgulamasız bir tavırla ideolojilerini inanca dönüştüren, dinselleştiren sosyalistlerin yenilgisidir. Söz konusu yıkılış ve yenilgi, artık hiçbir biçimde yadsınmadığı ve bunun sonucu olarak da yurtdışında bulunan siyasal sürgünler, "bozguna uğradıklarını ve yenilgilerini kabul ettikleri için", 1990'lı yılların başında Türkiye'ye dönüşlerine izin verilmiştir.

Romanın "Uzatmalar" adlı bölümü, yazarın ahlaksal bir ilke olarak gördüğü ve yazınsal söyleme kattığı "bitince çekip gitmeli...

İster bir aşk, ister bir savaş, bir inanç olsun; yenilince, tükenince çekip gitmeli" (s. 14) sözleriyle başlar. Bu anlatımlar, yazarın süreli sorguladığı "dış-belirlenmişlik" temelinde biçimlenen sosyalizm uygulamasının kesin başarısızlıkla, kesin bir yenilgiyle sonuçlandığı kanısında olduğunu ve bu tür bir sosyalizm ülküsünü artık bırakmak gerektiğini ortaya koymaktadır.

Öz-geçmişi gereği, kuramsal ve edimsel olarak sosyalizm uğruna verdiği özverili savaşımların ve öz-hesaplaşmaların bir sonucu olarak kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıkan yoğun yaşanmışlık yansıtan bu sözlerin ardından Oya Baydar şu belirlemeyi yapar: "*Bırakıp gitmeyi, yaşanmış olanın güzelliğini korumayı bilmeli*" (s. 14).

"Hiçbiryere Dönüş"teki adsız kadın kahramana ideoloji eleştirisi bağlamında söyletilen "*yalanların ve avutmaların izinde, şehir şehir, ülke ülke dolaşıyorum*" (s.16) sözleri, özgür seçimiyle eşinin ardından başta o dönemdeki sosyalist ülkeler olmak üzere, Avrupa'yı dolaşan yazarın geçmişine ilişkin çağrışımlara yol açmaktadır. Ayrıca, bu sözler, yazarın yandaşı olduğu TKP'nin savunduğu sosyalist ideolojiyi, en azından o dönemdeki uygulanış biçimiyle, "yalan ve avutma" olarak nitelendirdiğinin de anlatımıdır.

Yapıta içkinleştirilen ideoloji eleştirisi salt sürgün süreciyle sınırlı değildir. Yazarın kendi ağzından öyküleDiği romanın kadın kahramanı, daha sürgüne gitmeden önce, Türkiye'deyken eşitsizliği, yoksulluğu ve zulmü ortadan kaldırmak için, sosyalizme ilişkin kuramsal okumalarda; örgütlerde, fabrikalarda ve köylerde gerçekleştirdiği siyasal etkinliklerde "büyük ütopyasına" varmış, "kimliğini ve kişiliğini" kazanmıştır. Ancak, yapıtın yazınsal söyleminde ideoloji eleştirisi kapsamında tam da bu kimlik, kişilik ve bunların bileşkesi olan "büyük ütopya" sorgulanır.

İdeolojik Yapılanmaların Bilinci ve Bireyliği Silikleştirmesi

Yazarın deyişiyle, Parti'yi temsil eden "kimliği belirsiz zombilerin" (s. 17) ve "*tekke şeyhine dönüşmüş bazı profesyonellerin*" güdümünde, "*Parti'nin buyruğuna uyularak*" (s. 32) gerçekleştirilen siyasal eylemler sürecinde oluşturulan "güdümlü bilinç",

soru sorma ve kuşku duyma yeteneği geliştirmeye elverişli değildir. Buna karşın, kuşku duyma, soru sorma ve eleştirel değerlendirme, öz-bilinç, öz-güven ve özgür seçim yapma, özerk bireyin temel nitelikleridir.

Güdümlü bilinç, doğası gereği "yabancılaştırılmış" bir bilinçtir ve bireyliğin temeli olan özgürlük ve özerklikten çok, inanma, boyun eğme ve verilen buyruklara göre davranma, kısacası, dış-belirlenmişlik üzerine yapılandırılmıştır. Eleştirel sorgulamanın olmadığı yerde de, doğaldır ki, toplumsal-siyasal ve düşünsel alanda, yazarın nitelemesiyle, "sıradanlaşma ve bayağılaşma" (s. 27) egemenleşir.

Söz konusu Parti çalışmaları ve partililerce "kınanma ve yabancılaştırılma" korkusu üzerine kurulu olan ve özünde "bağımlılık" dizgesi olarak işleyen "örgütlülük" (s. 57) anlayışı, eleştirel sorgulama olanağını kısıtladığından, "yıkılmaz sanılan dünya" yıkılınca, söz konusu bayağılaşma iyice yoğunlaşır.

Bütün bunların sonunda bireyleşemeyen Parti üyeleri ve yandaşları, eleştirel düşünme ve sorgulama bir yana, "utançlarını ve suçlarını suskunlukla kefenleyip", yazarın adlandırışıyla, *"devrimci sorumluluk mezarlığına"* koyarlar. Bir başka anlatımla: İçeriği ve kapsamı kimliği belirsiz partililerce belirlenen ve "devrimci sorumluluk" örtüsüne büründürülen her şey, bireyin dışında belirlenir ve uygulanır. Birlikte belirlenmeyen düşünceler de, birey tarafından öz-düşünce olarak değerlendirilmediği için, ahlaksal bir tutum olan bireysel sorumluluk anlayışının dışında kurgulanan "devrimci sorumluluk mezarlığı"na gömülür.

Öznelliğe ve bireyliğe hiç yer vermeyen bu anlayış, kaçınılmaz olarak insanların bilinçsizleştirilmesine ve belleksizleştirilmesine, Marx'ın anlatımıyla, "salt yabancılaştırıma" yol açar. Bunun sonucu olarak da Oya Baydar'ın "sürgün" örneğinde kurguladığı öz geçmişini bile arama cesareti gösteremeyen, kendisini *"kurgulu bir bebek, bir robot, bir kukla"* gibi duyumsayan, *"kimliği, kişiliği ve özel yaşamı olmayan"* (s. 90), Türkiye'ye döndükten sonra da yine kendilerini "robota" dönüştüren "zombileri" (s. 93) arayan kişiler ortaya çıkar.

Fromm'un kavramlaştırdığı "edilgen otoriter kişilik" tasarımına uygun olarak, bu tür güdümlü kişiler için artık hiçbir "değer", hiçbir anlam, hiçbir ülkü kalmaz. Geçmiş, şimdi ve gelecek bağı anlamını yitirir. Öz-yetmezlik algısı başatlaşır.

Dolayısıyla, yazarın betimlediği gibi, eleştiri ve öz-eleştiri etkinlikleriyle özgür bir bilinç ve kişilik oluşturamayan, ütopyasıyla birlikte yıkılan kişiler ki, bunlar siyasal sürgünler de olabilir, ülkeye dönebilirler; ama "*aslında geri dönüşün olmadığını, hiçbir yere, hiçbir şeye geri dönüşün olmadığını*" (s. 147) bile öğrenememişlerdir.

Bu tür "edilgen otoriter" kişilikler ya da daha doğru bir adlandırmayla, kişiliksizler, artık tümüyle dış-belirlemenin nesnesidirler; çünkü yaşamlarının öznesi olmaktan uzaktırlar. Ancak gelişmeleri ve kendisini eleştirel sorgulama cesareti gösterenler, yaşamlarının öznesi, dolayısıyla da özerk kişilik olabilirler.

Özgür seçimiyle yaşamsal kararları alamayan, "yabancılaştırılmış bilinci" kendisiyle birlikte gittiği her yere taşıyanlar, yapıtta betimlendiği üzere, "yaralı bereli", "*umudunu ve ütopyasını yitirmiş*" (s. 221) durumda kendilerini dış dünyadan soyutlayarak, sığınacak ıssız bir "ada" ararlar. Orada kedileriyle ve köpekleriyle doğada dinginlik içinde yaşabilecekleri yanılsamasına kapılırlar.

Berlin Duvarı'nın Yıkılışı, Her Şeyin Yıkılışı mıdır?

Romanın sonunda yer alan bir bölüm, hem yenilgiyi kabul edip, bırakıp giden, hem de kapsamlı bir öz-hesaplaşma kapsamında ideoloji eleştirisini benimseyen insan tiplerine ilişkin çok-boyutlu çözümleme olanağı vermektedir. Başta eğretileme olmak üzere, çok sayıda retorik figür ve simge içeren, dolayısıyla da bir yazın-bilimci için bulunmaz değerde olan söz konusu bölüm şöyle: *"89'da Berlin Duvarı yıkıldığında, bir sürü yanlış yüzünden belirsizleşmiş, kirlenmiş, inandırıcılığını yitirmiş ütopyamıza yaklaşabileceğimizi; tartışmasız tabuları sorgulayarak yanlışları düzeltebileceğimizi sanmıştım. Bütün hayatımıza hükmetmiş, yaşamımızı ve kişiliğimizi şekillendirmiş inancımızın simgesi olan bayraklar, oraklar, çekiçler, kızıl yıldızlar,...işçiler, köylüler,... yani asıl sahip-*

leri tarafından ayaklar altında çiğnenirken bile, içim dayanılmaz şekilde acısa da, umudumu kaybetmemiştim. Yeni bir dönemin, yeni bir arayışın başlayacağına inanıyordum... Sonra bir gün, bir çağın kapandığını, noktanın konduğunu anladım. O kör 'ilerlemeci' inancım, insanlığın önünde tek bir yol değil, bir ucu gerçek uygarlığa,... öteki ucuysa barbarlığa ve kaosa açılan bir çatal olduğunu görmemi engellemişti. Bunu anladığım zaman, mekândaki sürgünüm, zamanda sürgüne dönüştü. Bu sürgünün sonsuz ve çözümsüz olduğunu fark ettim" (s. 224).

Bu yazınsal söylem, içerdiği siyasal çağrışım gücü yüksek çok sayıda eğretileme ve simge nedeniyle, farklı okuma ve yorumlamalara olanak vermektedir. Bu nedenle, yazınsal metin çözümlemesi için çok uygun bir örnektir.

Kesin bir dönüm noktasını oluşturan Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve sosyalizm adına yapılan sayısız yanlış bile, yazarı, sosyalizmden ve onun Sovyetler Birliği'nde uygulanış biçiminden kopma noktasına getirememiştir. Ancak, sosyalizm adına "Parti"nin yaşamını ve kişiliğini belirlemesine karşı yazarın kafasında beliren kuşku ve sorulardan ötürü, sosyalizme olan inancı bir "sanı"ya indirgenmiştir. Sosyalist ülkelerde düzene asıl sahip çıkması gereken işçilerin, köylülerin, gençlerin, kadınların ve aydınların sosyalizmin simgelerini ayaklar altına almaları, yazarın bir sanıya dönüşen inancını kökten sarsmış ve kesin kopuşa yol açmıştır.

Yapıtın yazınsal söyleminde belirginleştirilen ideoloji sorgulamasını, Parti denen yapıya ya da sosyalizm ülküsüne eleştirisiz bir ilişkiyle bağlı olanlar, "döneklik" ya da benzeri anlatımlarla nitelendirebilirler. Ancak, söylemin devamında yer alan "kör ilerlemeci" anlayış sorgulaması, insanlığın geleceğini tek bir yola ve seçeneğe bağlamanın doğru olamayacağını dile getirmektedir.

Bu eleştirel söylem, insanlık tarihinde uygarlık ile barbarlık, yapma ile yıkma eğilimlerinin aslında sürekli olarak birbirine eşlik ettikleri görüşüne dayanan bir açılıma işaret etmektedir. Uygarlığın mı, barbarlığın mı başatlaşacağı ise, eleştirel sorgulama yeteneğiyle doğru orantılıdır. "Sürgünün sonsuzluğu ve çözümsüzlüğü" ise, eleştirel düşünme ve sorgulamanın bitimsiz bir edim olduğu

biçiminde yorumlanabilir; çünkü eleştirel ve sorgulamacı kişilikler için bütün zamanlar, bütün yerler sürgündür.

Kaçaklığın, sürgünlüğün yıpratıcılığına ve tümüyle dış-belirlemelere dayanan Parti ya da örgüt denilen yapının kullaştırıcı etkisine ve ilerleyen yaşlarına karşın, Baydar'ın anılan romanında "yeniden başlamak gerekseydi, yine aynı yollardan yürürdüm... Çağımızın bütün iyi ve namuslu insanları o yollardan yürüdü" diye düşünen, "*yanlışlık, ütopyamızda, inancımızda, düşüncemizde, değerlerimizde değildi*" (s. 223) diyen ve cesaretle yaşamın üstüne yürüyen yazınsal figürler de vardır.

Ne Berlin Duvarı'nın yıkılışı, ne insanlığın uğruna savaşım vererek kurduğu sosyalist toplum düzeninin simgelerinin ayaklar altında çiğnenişi, hiçbir şey, hiçbir zaman bu umudunu yitirmeyen insan tipini tüketemez. Böyle insanlar, hiçbir zaman ve hiçbir koşul altında insanın insanlığını daha iyi yaşayabileceği hayalinden vazgeçmezler; bu tür insanlar sayılan niteliklerinden dolayıdır ki, zaman zaman yenik düşseler bile, geleceğin kurucularıdır.

Oya Baydar, "Hiçbiryere Dönüş"te ideoloji kapsamında "*erkek egemen toplumun bir kalıntısı*" olarak nitelendirilen "*cinsellikle şiddetin buluşmasını*" da sorgular. Oya Baydar'ın şiddet, erkek ve erk sorgulaması, öncelikle "devrimci" olma savında olmalarına karşın, hâlâ ilkel ve feodal ahlak anlayışından kurtulamayan, hatta kurtulmak bir yana, düşünce ve davranışlarıyla bu anlayışı süreklileştiren erkekler üzerinde yoğunlaşır. Bunun yanı sıra, yazar erkek egemen toplumda gerçekleşen kültürlenmenin bir sonucu olarak aşağılanmayı içselleştirmiş kadınları da eleştirel sorgulamanın konusu yapar.

Oya Baydar'da "erkek", erkek egemen toplum ve erk eleştirisinin belirgin bir başka özelliği, yazarın, eleştirel hesaplaşmalar sonucunda bilinç özgürleşmesi ve kişilik özerkleşmesiyle cinsler arası ayrımın ve baskıların aşılabileceği türünden bir yaklaşım yerine, "ölü erkeği" yeğleyen bir yaklaşımı benimsemesidir. Yazarın yazınsal yaratımında yaşam içerisinde eleştirel öz-değerlendirim yoluyla ahlaklılaşan ve insan(cıl)laşan erkek figür pek azdır. Erkek karakterlerin çoğunluğunun sonu ölümdür.

Her Defasında Kendi Küllerinden Doğan Şey Nedir?

"Sıcak Külleri Kaldı" nın* baş-kahramanı Ülkü Öztürk, çocukluğundan beri "küçümsenmeye", "ezilmeye", "gurur kırıcı davranışlara" karşı direnmeyi, bir anlamda başat anlayışa "karşıtlığı" kişilik özelliği ve ilkesi edinmiştir. Bu nedenle, bulunduğu ortamlarda ve yaşadığı ilişkilerde yenilmemek, saygın olmak, önde olmak, belirleyici, en azından birlikte belirleyici olmak için, sürekli başarılı olmak gerektiğini düşünür.

Bu kişilik nitelikleriyle Ülkü figürü, Erich Fromm'un katkısıyla kuramsallaştırılan "edilgin ya da etken otoriter kişilik" tiplemelerinin dışında, özerk ve insancıl bireydir.

Bu öz-yapısal özellik, Ülkü'nün romandaki davranışlarına sürekli yansıyacaktır. Ülkü, Murat Arın'la "hep baştan alınan, bir türlü ilerlemeyen", diyesi, bitirilemeyen bir aşk ilişkisi içerisindedir. Bu ilişki, "*her ayrılıktan sonra küllendiği sanılan ve her defasında kendi küllerinden doğan...*" (s. 117) türden bir aşk ilişkisidir.

Bu kadın kahramanın tutunduğu bu aşk, onun "*bunca yıldır benliğinin parçası*" olmuştur. Yazarın anlatımına göre, Ülkü, "derin ve gerçek kimliğini" korumaya uğraşmaktadır. Bu kimlik, "*ne devrimcilik, ne sosyalizm, ne özgür ve güçlü kadın imgesidir.*" Ülkü, yazara göre, bu kişilik özelliklerinden çok, "*kimliksiz, benliksiz kalmamak için yitip giden duyguların son kırıntılarına, büyük yangınların sıcak küllerine*" (S. 331) bile razıdır.

Buna karşın, Arın Murat, Ülkü'nün kişiliğini "*tavlamaya, askıntı olmaya çalışmayan, akıllı, etkileyici, bağımsız, özgür*" (s. 344) gibi nitemlerle tanımlar. Ülkü'nün özgürlük tutkusu, Arın Murat'ı "ürkütecek düzeyde" yüksektir.

Ülkü Öztürk'ün salt aşk ilişkisi, her ayrılıktan sonra küllerinden yeniden doğmuyor; dünyaya bakışı, siyasal ilişkisi de hep baştan alınıyor; küllendiği sanılıyor; ancak, "*küllerinden yeniden doğuyor.*" Dolayısıyla, "Sıcak Külleri Kaldı"da zaman zaman "aşk"ın mı, yoksa sosyalizmin mi sıcak küllerinin kaldığı ayırt edilemiyor.

---

* Oya Baydar: "Sıcak Külleri Kaldı"; Can Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2000.

Bu nedenle, yazar, sosyalizmin de erk yoluyla kurulmasını ve varlığını sürdürmesini sorgulamasına karşın, sosyalizmin ve aşkın ayırt edilmesini değil, tözsel olarak sınırlarını zorlayan insanın yaşam erekleri ve ütopyaları kapsamında bütünleştirimini yazınsallaştırmak istediği izlenimini veriyor.

Oya Baydar'ın kurguladığı ve öz-yaşamından izler kattığı Ülkü için hiçbir şeyde, hiçbir konuda kesintisizlik, kopuksuzluk yoktur. O her şeye dıştan bakan, dolayısıyla sürekli "yalnız" olan; sevdiğine karşı bile kendisini "yabancı" olarak duyumsayan; bireyliğinin denetim ve bağımlılık altına alınmasına, "yabancılaştırıma" direnen bir kişiliktir (s. 132 vd.).

Bu nitelikler, çağcıl yazınsal anlatımın başlıca konuları arasındadır. Hatta salt çağcıl yazınsal söylemin değil, öte-çağcıl (post-modern) yazınsal söylemin başlıca konuları bunlardır.

Ülkü, umut ile umutsuzluk arasında salınan bir öz-yapıya sahiptir. Arın Murat ile yaşadığı aşkın bitimi, onun için bir bakıma umudun bitimidir.

Sosyalist önder ve akademisyen Ömer Ulaş ile başlayan ilişki, bir yönüyle "umudu" simgeler; bu umut sosyalist topluma ulaşma umudur. Dolayısıyla da erki ele geçirmekle gerçekleşebilecek bir umuttur; ancak, Ülkü için böyle bir toplumsal siyasal savaşım, yaşam ülküsü ve ereği değildir. Çünkü Ülkü özünde her türlü erke karşıdır. Onun aradığı şey, erkin burjuvaziden işçi sınıfına geçmesi değil, tümden ortadan kaldırılmasıdır. İnsan ve toplum ilişkilerini erkten arındırma, erksizleştirmedir. Özerk bireyliğe olanak veren de hiyerarşi ve "erkten arındırılmış" toplumsal yapılar ve kültürel edimlerdir.

Ülkü'nün, bir kalıba sokulamayan kişilik yapısı nedeniyle, sürekli olarak yanlış anlaşılmalarla, dışlanmalarla karşılaşması doğaldır. Doğal olan bir başka şey, hep yeniden başlaması, yeni başlangıçlar araması, kendisini özellikle siyasal alanda sürekli yeniden konumlandırma eğilimi ve bu eğilimin yarattığı gerilimdir. Söz konusu gerilim de irdelenen romanların yazınsal değerini ve çekiciliğini yükselten, okunurluğunu sağlayan bir etmendir.

Ülkü, Ülküsüzleşmeyi mi, Özgürleşmeyi mi Simgelemektedir?

"Sıcak Küllerli Kaldı"nın "Uzun Bir Yolun Yorgun Yolcuları" adlı bölümünün başlığı romanın ana izleği olan TKP ya da Türkiye'deki örgütlü Marksist solun, sosyalizm ülküsü ya da ereğine ulaşmak amacı ve umuduyla verdiği yanlışlar ve doğrularla örülü savaşımın uzunluğunu, bu bitmek bilmeyen savaşımı sürdüren "yorgun yolcuların" bireysel-ruhsal durumlarını betimlemekte; onların toplumsal-siyasal eleştirisini yansıtmaktadır.

Bu bölümün Moskova'da Kızıl Meydan'da Ömer Ulaş ile birlikte dolaşan Ülkü'nün Arın Murat'ı görmesiyle başlaması, söz konusu eleştirel sorgulamanın hem yapıtın başkahramanlarının kişiliğinde, hem de TKP'ye destek veren sosyalizmin ana ülkesinin başkentinde yapılması simgesel değeri bakımından ilgi çekicidir.

Yazar, Sovyetler Birliği'nin 12 Eylül Cuntası'nı neden desteklediğini, "*hapishaneleri dolduran komünistler ve solcular konusunda hiçbir dayanışma gösterisinin*" (s. 226) neden yapılmadığını Ülkü'nün ağzından sorgular. Ülkü, Fromm'un "edilgen otoriter kişilik yapısı" yaklaşımına uygun bir tavırla, TKP'lilerin Sovyetler Birliği ile ilişkilerde özgür ve eleştirel olmaktan çok, "talimat" ile çalıştıklarını, "itikat" sergilediklerini, talimat ve itikadın da sosyalizm savaşımında yerinin olamayacağını sürekli yineler; sosyalizm uğruna daha "kaç kuşak harcanacak?" tümcesini içten bir çığlık gibi haykırır.

Oya Baydar yoğun bir yaşanmışlık yansıtan bu romanı için "otobiyografik bir roman değil" demektedir; ancak, romanda anlatılaştırılan süreç konusunda şu eklemeyi yaparak, bir bakıma romanın yaşanmışlık boyutunu ve yukarıda değinilen eleştirel hesaplaşmayı açığa vurmaktadır: "*Elbette anlatılan süreç benim kuşağımın da yaşadığı bir süreç. Çok kişi var bu süreci yaşayan. Bir hesaplaşmayı, bir hesaplaşma dönemini sergilemeye çalıştım. Ne her şey iyiydi, ne de her şey kötüydü. Romanda insan olarak devletin pis işlerine bulaşmasıyla hesaplaşan da var, sosyalizm içinde kalırken yeterince eleştirel olmamamıza, gördüğümüzü görmezden gelmemize eleştiri de var.*"*

---

* Celal Başlangıç: "radikal.com.tr/2000/11/25"

Bir Sorgulama Konusu ve Bir Erk Aracı Olarak Siyaset

Yapıtın yazınsal söyleminde belirginleştirilen sorgulayıcı tutum ve eleştirel mesafe, anılan bölümde Sovyetler Birliği'nin başkenti Moskova'ya ilişkin olarak yapılan değerlendirmede saklıdır. Yazarın anlatımıyla, başta TKP'liler olmak üzere, Türkiyeli solcular, Moskova'ya ilişkin bir gizem, büyü, daha açık deyişle, bir "mitos" yaratmışlardır. O mitosu, o gizemi umutlardan, hayallerden, devrimci romantizmin sınır tanımayan gücünden, Nazım'ın şiirinden, devrim edebiyatından süzerek yaratmışlardır. Ona gençliklerinin coşkularını, eleştirisiz inançlarını, kendini büyük bir amaç uğruna feda etmenin kurban psikolojisini katmışlardır.

Moskova Kızıl Meydan'dır. Kızıl Meydan ise bir zamanlar isyanın, kurtuluşun, ezilenlerin şahlanışının ve yakut bir yıldızda simgelenen sosyalizm ütopyasının merkezidir (s. 235). Ancak bu muhteşem şehre, devrimci söylenceye, Kızıl Yıldız'a, Bolşoy'a, Nazım'ın Mezarı'na karşın, Ülkü *"kocası mı, yoldaşı mı ne olduğu belirsiz bir ilişki"* sürdürdüğü Ömer Ulaş'ın yüzüne karşı, "boğuluyorum, anlasana" (s. 236) diye haykırma gereksinmesi duyumsamaktadır. Bu boğulma haykırışı, söz konusu söylencesel simgelerin artık işlevlerini yitirdiğini anlatmaya yöneliktir.

Bu boğulma duygusunun bir başka nedeni belki de yazarın "Erguvan Kapısı"* nda Ömer'e söylettiği Ülkü'ye yönelik şu saptamalar olabilir: *"Sen aslında halkı hiç sevmedin, emekçi halka hiç yakın olmadın; onlar senin ideolojik tercihinin figüran yığınlarından ibaretti. Sınıfla hiç özdeşleşmedin, onları küçümsedin"* (s. 88).

Yoksul halkı kurtarmaya kalkışan, ancak Ülkü örneğinde olduğu gibi, küçük burjuva konumuna bağlı iyi yaşam olanaklarından kaynaklanan yetişme tarzından dolayı halkı küçük gören bir kişi, sonunda kaçınılmaz olarak yoğun bir yenilme ve yıkılma duygusuna kapılabilir.

Marksist kurama göre de yaşam koşulları ile toplumsal-siyasal bilinç arasında dolaysız bir bağ vardır. Bireyin toplumsal-siyasal

---

* Oya Baydar: "Erguvan Kapısı"; Can Yayınları, 12. Basım, İstanbul, 2005.

bilincini belirleyen, içinde yaşadığı koşullardır. Ayrıca, burada anlatılaştırılan olaya ve kişilere gerçek yaşamda da rastlanıldığı yadsınamaz bir gerçektir.

Yıkılma, yenilme, yenilgi, siyasal nedenlerle kaçış ya da kaçmak zorunda kalış, romanın yazınsal söyleminin yapı taşlarındandır ve yapıtın çeşitli yerlerinde, çeşitli nedenlerle dile getirilir. Yenilgi ve yenilginin türevlerinden biri olan toplumsal-siyasal anlamda "haksız duruma düşme", yapıta içkinleştirilen motifler arasında yer almaktadır (s. 84). Bu kapsamda tarihin değişmez yargısı olan "yenilen haksızdır" söylemi, başta yenilgi sonrasında yoğun olarak deneyimlenen hüzün ve keder olmak üzere, bütün yan-anlamları ve çağrışımlarıyla yapıtta yazınsallaştırılmıştır.

Yenilgi ve onun bir sonucu olan siyasal nedenlerle yurtdışına kaçmak zorunda kalış, Oya Baydar'ı içten ve köktenci bir TKP eleştirisine, *"cuntaya sevimli görünerek partiyi kurtarmayı"* (s. 103) uman, "*Goşist hareketle Ülkücü harekete tırpan vurulacak, bize dokunulmayacak"* diyen, *"askeri cuntanın faşist olduğunu düşünenleri, parti hattına muhalif"* diye niteleyen, Cuntayı onaylayan *"Sovyet yoldaşların politikasını izliyoruz"* diyerek, "Sovyetlerin mutlak doğruluğuna" inanan (s. 102) TKP'liler kapsamında o dönemlerdeki Türkiye'deki sol örgüt ve siyasetlerin eleştirisine yöneltir.

Bir TKP yöneticisi olan roman kahramanı Ömer, bilimci olmasına ve bilimin de asıl olarak kuşku duymaya, soru sormaya dayanmasına karşın, büyük ölçüde "itaat, iman ve talimata" dayanan siyaset anlayışını içselleştirmiştir. İtaat, iman ve talimatın içselleştirilmesinin doğal sonucu "uydu kişiliktir." Uydu kişilik, soru sormaktan, gerçekle yüzleşmekten korkar. Ömer, kendi deyişiyle, *"bu yüzden, konuşması, hatta haykırması gereken yerde bile susar."* Sosyalizmin *"yüce çıkarları için susmak gerekir"* diye düşünür. Sovyetlerin talimatı doğrultusunda *"çevre ülkelerdeki partileri dağıtmak istemeyen binlerce yiğit komünistin Karaormanlar'da bir gecede öldürüldüklerini bile bilir de bilmezden gelir"* (s. 253).

Talimata ve itaate dayalı siyaset anlayışı ya da tarzı yine Ömer'in kişiliğinde somutlaştırılır. Ömer, niçin karısının yanına, Fransa'ya

gitmek istemediğini soran Falin'e "*Önce DDR'e gidip bizimkilerle görüşmem gerekiyor. Çağırmışlar. Bakalım ne düşünüyorlar, neler planlıyorlar*" sözlerini fısıldar. Buradaki "bizimkiler", roman kahramanın sözlerinden çıkamadığı Doğu Almanya'da yaşayan TKP yöneticileridir.

Bu anlatımlar da göstermektedir ki, Ömer, artık özgür istenci ve seçimi doğrultusunda davranan siyasal bir özne, eleştirel bir bilimci değil, istencini ve eleştirel düşünme yetisini bir başka yapıya bağımlılaştıran ve parti buyrukları doğrultusunda davranan bir fonksiyonerdir.

Aslında Oya Baydar, hiyerarşik bir yapıya dayanan, çoğunlukla yer-altında etkinliklerini sürdüren, bireyin özgür istencini yok-sayan, örgütlü sosyalist devinime karşı köktenci yadsıma tavrını dizgeleştirdiği yazınsal söylemlerde TKP'yi, sadece bu kesimleri simgeleyen bir niteleme olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla, yazarın söylemleştirdiği eleştirel tutum, TKP düşmanlığından çok, TKP'nin simgelediği, bireysel özgünlükleri ve özerkliği dışlayan anlayışa karşıdır.

Yazar, aslında sosyalizmin Sovyetler Birliği'nde uygulandığı biçimiyle çöküşünü ve bu çöküşün kendi düşünce dünyasında yol açtığı değişiklikleri, ilk öykü kitabı "Elveda Alyoşa"da (Can Yayınları, İstanbul, 1991) yer alan ve yapıta adını veren "Elveda Alyoşa" adlı öykünün şu son tümcelerinde örgütlü sosyalist devinimin durumuna ilişkin sonal kararını açıklamıştır: "*Her şey yıkılıyor... Duvarlar, kaleler, şatolar, yıldızlar, heykeller, hayaller, inançlar, değerler, geçmişe bağlanan her şey... Her şey tuzla buz, paramparça!.. Merhaba yeni-dünya! Elveda Alyoşa!*"

Sosyalist düzenin yıkılışı, yazarın tüm yazınsal yaratımına değişik yoğunluklarda yansıyan çok-anlamlı bir simge ve anıştırı ya da anımsatı olarak "Berlin Duvarı"nın yıkılışı ile özdeşleştirilir. Yıkılan, tuzla buz olan salt sosyalizm ya da onun erki saltlaştıran uygulanış biçimi değildir. Sosyalizm uğruna yürütülen, anlatımsız özveri ve çilelerle dolu savaşım sürecinde yapılandırılan "bağımlı" anlayış ve bilinç de yıkılmıştır; özgünlüklerini ve bireyliği bastırmayı olağan sayan bireysel kimlik paramparça olmuştur.

Fethi Naci'nin deyişiyle, Oya Baydar'ın bu öykü kitabında yer alan çeşitli öykülerden topladığı bazı tümceler ve anlatımlar*, yazarın sosyalist geçmişiyle köklü biçimde hesaplaşarak, geçmişinin o yönünden tümüyle ve kesin olarak koptuğunu kanıtlamaktadır. Dolayısıyla, burada Alyoşa'ya söylenen "elveda", özünde erki süreklileştiren bir ideoloji olarak sosyalizme söylenmiştir.

Fethi Naci'nin vurguladığı "yaşanmışlık", her iki yapıtın da temel niteliği olarak kendisini duyumsatmaktadır. Yaşamış olmak, deneyimlemiş olmak, gerek roman kişileri arasındaki siyasal tartışmalarda, gerek ikili ilişkilerin öykülenmesinde, gerekse "ateş düştüğü yeri yakar" özdeyişine uygun olarak başa gelenlere tek başına katlanma anlamında yazınsal söylemde ortaya çıkmaktadır.

Bir Sorgulama Aracı Olarak Devlet ve Erk

Yaşadıklarını ödünsüz bir tavırla sorgulayan yazar, örneğin, "Sıcak Külleri Kaldı"nın "Sen Hiroşima'da Hiçbir Şey Görmedin" bölümünde devletin ya da derin devletin hukuk ve insanlık-dışı uygulamalarının tekil bireylerde bıraktığı derin izleri bir çığlık gibi yazınsallaştırır.

Derin devlet ile para-militer odakların işbirliğinin sonuçlarını betimleyen şu tümceler, o çığlığın yazınsal anlatımı gibidir: *"12 Mart'tan, 12 Eylül'den, darbelerden, ara-rejimlerden, asılanlardan, vurulanlardan, işkencelerden, kaybolanlardan; şimdi adına demokrasiye geçiş denen... yalan dolu günlerde; ister 'şehit oldu', ister 'ölü ele geçti' densin, bunca ölüden, faili meçhulden ve faili belli olanlardan nasıl söz eder Arın Murat"* (s. 163).

1989'un sonunda sosyalizmin çöküşünün simgeleyen Berlin Duvarı'nın yıkılışından sonra Ülkü'nün *"fethedilmiş, düşmüş, teslim olmuş bir kale"* olarak nitelendirdiği Leibzig kentine gelişinde kendisini istasyonda bekleyen Ömer Ulaş'a ilişkin değerlendirmesi, yenilgi algılamasını çok açık olarak ortaya koyan bölümdür. Ülkü, *"yorgun, yaşlı, yoksul görünümlü"* kocası Ömer'i görür ve şunları düşü-

---

* Fethi Naci: "Roman ve Yaşam-Eleştiri Günlüğü III (1991-1992)"; YKY, İstanbul, 2002, s. 177-179.

nür: *"İşte bir insan yaşamının özeti, yaşamlarımızın özeti... Alevler çoktan sönmüş, ama küller hâlâ sıcak"* (s.245). Nitekim Ömer Ulaş bu bölümün devamında Ülkü'ye *"sadece sen değil, ben de, başkaları da, hepimiz pek çok şeyi beceremedik"* (s. 251) diye ünler.

Erich Fromm'un otoriter kişiliğin sembiyotik niteliği konusunda belirttikleri kapsamında iki kutup arasında gidip gelen Ömer Ulaş'ın elleri titremektedir; titreyen eller, sigaradan ve bakımsızlıktan sararan dişler, salt bireysel yenilgiyi değil, "kuruyan sosyalizmi" de simgelemektedir. Yazarın betimlemesi uyarınca, umudun ve yaşamın simgesi olan gülümsemesini yitirmiş olan Ömer Ulaş, Leibzig'e benzemektedir: O artık, yazarın deyişiyle, *"bu şehir gibi kederli, çökmüş, teslim olmuş, yenik"* (s. 251) bir kişiliktir. Bu durumuyla Ömer Ulaş, dağılan Sovyetler Birliği'ni, yıkılan sosyalist düzeni örneklendirmektedir.

Nitekim Ömer Ulaş'a göre, artık Moskova da "yıkıntı" ve yenilgi"yi simgelemektedir. Her ne kadar Ömer kişi olarak kendisini tarihin "öznesi" diye tanımlamış, "tarihin öznesi" olarak yola çıkmış olsa da, bir gün baktığında, "tarihin nesnesi", "basit bir belge" (s 254) durumuna geldiğini şaşkınlıkla saptamıştır.

Sosyalist sistemin yıkılış motifi, önemini biraz yitirmesine karşın, "Erguvan Kapısı"nda da yazınsal söylemin bir parçası olarak kullanılır. Anılan yapıtta söz konusu motifi yazınsallaştıran *"koskoca sosyalist sistemin gümbür gümbür çöküşü"* (s. 160) türünden birçok anlatım vardır.

Umut veya Gelecek Nereden ve Nasıl Üretilebilir?

Sosyalizmin çöküşüne koşut olarak yazınsallaştırılan yoğun yenilgi ve yılgınlık belirtilerine karşın, Oya Baydar, romanda kurguladığı Rus kahraman Falin'de insanın insanlığını daha iyi yaşamak için geliştireceği ütopyalara ilişkin "umut"u yeniden yeşertmeye çalışır. Bu yönüyle Falin, umuttur; umut ise, eleştirel düşünmededir; sorgulamada, yanlışları açığa çıkarma ve dillendirme cesareti göstermededir. Yazarın anlatımıyla, Sovyetler Birliği'nde niçin arabaların atların önüne koşulduğunu anlama ve irdelememedir. Erki,

öz çıkarları için, varsıllaşmak için kullananların edimlerinin; erkin doğası gereği yol açtığı çürümenin sorgulanması ve aşılmasındadır (s. 257-258). "İşçi sınıfı iktidarının anlamı ve etik meşruiyeti"nin tartışılmasıdır; çünkü yazarın deyişiyle, *"siyaseten meşru olan, insan, tarih ve etik açılarından"* meşru olmayabilir (s. 259).

Falin aynı zamanda varılan ya da içinde bulunulan durumdan "hoşnutsuzluk"tur; yeniyi arama istenci ve bilincidir. Bu bağlamda yazar, Falin'i *"buralardan çıkıp, biraz nefes almak, ufkumu genişletmek istiyorum"* (s. 259) diye konuşturur. Düşünsel anlamda yenileşmeyi bilinçle arayışı simgeleyen Falin, yaşanılan yenilgilere, bütün yanlışlara karşın, ütopyasına; *"insanlığın ilerde varacağı yerin, hangi yoldan olursa olsun komünizmin ilkelerine ve tasavvuruna uygun olacağına"* (s. 260) inancını korumaktadır.

Bu yönlerinden dolayı da Falin umuttur, gelecektir. Ancak, son çözümlemede bir erkek kahraman olarak kurgulanan Falin de "Sıcak Külleri Kaldı" daki erkek kahramanların çoğu gibi tükenişe ve ölüme yazgılıdır.

Romanın çoğu erkek kahramanıyla, sanki onların erkekliklerini ya da erkliliklerini sınarcasına sevişen Ülkü, Falin ile de cinsel ilişkiye girer. Bu ilişki, kahramanın betimlemesiyle "sıradan, fazla iz bırakmayan bir cinsel temas"tan öte gitmez; çünkü her iki kahraman da *"cinsellikten çok, yalnızlıklarını aşmayı, insan sıcaklığını derinine duymayı"* aramaktadır ve "geleceksizliklerini" (s. 358) bilmektedir. Geleceksizliğin başlıca nedeniyse, Falin'in "yeni ufuk ve umut" arayışı değil, yakalandığı amansız ve ölümcül hastalıktır.

Bir hastalık sonucu doğal bir ölümle yaşamı sonlandırılan Falin'e karşın, akademisyen Ömer Ulaş, eleştirel aklı işletemediği, buyruk ve yönlendirme ile siyasal anlamda bireyin özerkleşemeyeceğini, olsa olsa uydulaşacağını, uydulaşanların da sosyalizmi kuramayacağını ön-göremediği, kavrayamadığı için "bitiş"i, "son"u simgelemektedir. Onun Kızıl Meydan'a, Moskova'ya veda etmesi; gençliğine, orta yaşına, bütün inandıklarına, kendine veda etmesi (s. 268) bu bitişin hatta düşünsel anlamda ölümün anlatımıdır.

Bir zamanlar sol öğrenci hareketi içinde yer alan 90'lı yılların yeni işadamı Cem ile Moskova'da karşılaşan Ömer, benzer düşün-

celeri yineler: Her şey gibi Moskova da değişmiştir. Moskova'nın değişimini simgeleyen şeyse *"devrim, karşı-devrim ve yine yıkılıştır."* Bu tümceyi izleyen *"insanlar bir şeylere inanıyor, bir şeyler için savaşıyor, yaşamını veriyor. Sonra... uğruna yaşamını verdiği şeyler gözlerinin önünde eriyip gidiyor. Elleriyle diktiği, bakıp büyüttüğü çiçeğe durmuş fidanların tam meyve verecekken kökünden kesildiğini görmek gibi bir duygu. İsyan ediyorsun, yeniden başlamak, fidanları yeniden dikmek, yeşertmek, büyütmek, haklılığını kanıtlamak istiyorsun. Sonra bakıyorsun ki gücün yok, o zaman umudunu yitiriyorsun"* (s. 292) betimlemesinde somutlaşan olaylardır.

Ömer bireysel ve düşünsel kimlik olarak o denli zayıflamıştır ki, artık kendi toprağına, Türkiye'ye dönme gücünden bile yoksunlaşmıştır; çünkü döndüğünde bıraktığı yerden yeniden başlayacak gücü kendinde görememektedir. Moskova'daki kızıl yıldızlar gibi, "yavaş yavaş, birer birer" sönüp gitmektedir (s. 299). Yazarın Cem'in ağzından söylediği gibi, "artık soru bile soramaktadır" (s. 301).

Ömer'in bitişi, bireysel bir bitiş değildir. Romandaki erkek kahramanların neredeyse tümü, örneğin, yıllar sonra Paris'te Ülkü ile bir akşam yemeğinde buluşan Arın Murat'ın yaşamı ve içine düştüğü ruh durumu, Ülkü'nün *"geriye kalan nedir, neyi bulmaya çalışıyoruz?"* sorularını sorduğu bir iç-konuşma ya da bir iç-sorgulama yapmasına yol açar. *"Çoktan sönmüş, küllenmiş bir aşkın ardından"* bir araya gelmiş bir kadın ve bir erkek, bir ilişkiye son verme, o ilişkinin özüyle yüzleşme, o ilişkiyle hesaplaşma (s. 289) cesareti gösteremedikleri için, geleceğe ulaşan bir ilişki kuramamıştır.

Leibzig, geleceği fethetmeye kalkışan Ömer Ulaş için; Paris de derin devlete bulaştıkça kirlenen Arın Murat için inanç, istenç, dolayısıyla da özgüven yitimini simgeleyen kentlerdir. Yazarın anlatımıyla, *"yaşamda, savaşta, devrimde, amaçta ve aşkta birbirinin amansız ve sessiz rakibi iki adam, yenilgide"* tümüyle benzeşmişlerdir (s. 325).

Artık her iki erkek de "umarsız ve umutsuzdur." Deyim yerindeyse, tutunacak bir dal arayacak gücü bile yitirmiştir. Dolayısıyla,

her iki erkek de artık Ülkü'ye "keder verecek" (s. 329) denli uzaktırlar; çünkü bireyleşmek için, var-olmak için gerekli eleştirel aklı, sevgiyi ve özgüveni geliştirememişlerdir.

Ne var ki, yazar, bir öz-sorgulama sürecine soktuğu Arın Murat'ı insanlaştırma eğilimindedir. Yenilgide tümüyle benzeşen iki adamdan biri olan Arın Murat, bir öz-hesaplaşma içine girer; çok şey bildiği için başına bir şeyler gelebileceğini de bilmektedir.

Ömer Ulaş ise, bu türden bir öz-eleştirel değerlendirmeyi gerçekleştirme gücünden tümüyle yoksundur. Bu olgu bile bir başına yazarın kendi kurguladığı kahramanı Ömer'in kişiliğinde somutlaşan sosyalizm anlayışına koyduğu "derin" mesafenin anlatımı olarak yorumlanabilir.

Erkek kahramanların tükenişi, salt romanın taşıyıcı kahramanlarıyla sınırlı değildir. Bir zamanlar sola bulaşmış, 12 Eylül'den sonra iyice büyümüş iş adamı Cem de tükenmiştir. Cem'e göre, *"Türkiye'de basının, televizyonun, reklamcılık alanının, iş dünyasının yarısı eski solcudur."* Bunlar "dönerek, köşe dönmüş" ya da *"köşe dönmek için dönmüşlerdir."* Cem, *"iç-tutarlılığı açısından kurtulamamıştır; iç dünyasıyla barışık değildir"*; çünkü yaptığı işler *"kesesini doldursa da yüreğini doldurmamaktadır"* (s. 293).

Yenilmişlik, yazarın romanda kurguladığı erkek kahramanların hemen tümünün ortak yazgısıdır. Yazar, asimile edilen Kürt Mehmet İliç'i de *"Haklıydık, doğruyduk; ama biz yenildik!"* (s. 309) diye konuşturur. Bu tümceleri izleyen yerde yazar, biraz da kahramanlarını ve okurlarını düşünerek olmalı, Mehmet İliç'in oğlunu *"tamam yenildiniz; ancak, inandığınız amaç uğruna savaştınız da yenildiniz"* diye konuşturma gereksinmesi duyar.

Oya Baydar'ın yenilgi ya da sosyalizm ülküsünden kopuşuna ilişkin anlatımlar, Falin kişiliğinde anlatılaştırılan "gelecek umudu", "savaşarak yenildik" söylemi ve yazarın "Erguvan Kapısı"nda yer alan *"sadece yenilgi düşündürür ve sorgulatır. Yenilgiyi derinlemesine kavramak için, gerçekle yüzleşebilme cesareti gerekir. Bu cesareti gösteremeyenler, hiçbir şeyi değiştiremezler"* (s. 346) belirleyimi ışığında değerlendirildiğinde daha gerçekçi sonuçlara ulaşılabilir.

"Kayıp Söz" ve İdeoloji Eleştirisinin Estetik-Kuramsal Dönüşümü

İdeoloji eleştirisi, "Kayıp Söz"de* düşünsel bir evrim geçirir. Yazarın yaklaşık on beş yıl önce sürgün sırasında ve dönüşten sonra "sosyalizm" ve TKP bağlamında yazınsallaştırdığı ideoloji eleştirisi yerini, başat eğilim olan "geçmişi kutsama" ya da "geçmiş tapıncı" diye nitelendirmek istediğim anlayışın sorgulanmasına bırakır. Bunun yanı sıra, bir alt-motif olarak "daha iyi bir gelecek olanaklıdır" düşüncesi bütün yapıt boyunca kendisini duyumsatır.

Bu yapıtın baş erkek kahramanı yazar Ömer Eren, "yitik söz"ün peşindedir. Yitik söz, Ömer Eren figüründe anlatılaştırılan "yitik kişiliği" simgeler. Kitle iletişim araçlarınca güçlülerin çıkarlarını ve var-olan toplumsal-siyasal yapıları süreklileştirmeye yönelik söylemleri, yapıtlarında sadece "yeniden üreten" Ömer, parasal olarak varsıllaşmış, ancak, düşünsel olarak yoksullaşmıştır. İçinde beliren "kara bir boşluk ve boğuntu" ile didişmekte, sürekli olarak öz-gerçeğinden kaçmaktadır.

Yitirdiği söz ya da kişiliğini arama cesareti göstermeye bile gücü yoktur. Bir yanda "öz-hoşnutluk", *"tanınmışlık ve şöhretten süzülen doyum"*, öbür yanda giderek zayıflayan insan yönü, "insan sesini" duyma gereksinmesi, Ömer'in kişiliğinin parçalamışlığının belirtileridir; Ömer, bu kimlik parçalanmışlığı içerisinde kıvranmakta, kimliğini ve kişiliğini yeniden kazanmak ve bütünlemek için "yeni bir ses" aramaya yönelmektedir.

Bu karşıt duygularla pençeleşen Ömer, amaçsız bir biçimde bulunduğu Ankara otogarında "en büyük asker bizim asker", "ya sev, ya terk et", "bölücü başına ölüm", "bayrak inmez, vatan bölünmez" (s. 15) çığlıklarıyla asker uğurlayan bir grupla karşılaşır.

Yazar, bu sloganlarla Türkiye'de kitle iletişim araçlarının da katkısıyla giderek yaygınlaştırılan neo-nasyonalist havayı yansıtır. Bu sözler, ayrıca, Frankfurt Okulu kapsamında yapılan araştırmalarla yanıt aranan sorunun, başatlaşma eğilimi gösteren neo-nasyonalist ideolojinin geniş kitlelerce niçin benimsendiğinin ya da ne

---

* Oya Baydar: "Kayıp Söz"; Can Yayınları, İstanbul, Ekim 2007.

denli benimsenmiş olduğu sorusunun da yazınsallaştırılması olarak algılanabilir.

Bu sırada kalabalıktan atılan bir kurşunla yaralanan bir Kürt kızın "çığlığı", "*bir ses kurşunu olup göğsüne saplanır.*" Töre nedeniyle öldürülmekten kaçan Kürt genç kız, yaralıdır ve umarsızdır. Ömer, yitirdiği insanlığını yeniden bulma fırsatı yakalamıştır.

Profesör Elif Eren, Ömer'in gençlik ülkülerini paylaşmış olan eşi, böyle bir ruh durumunda olan Ömer'in gece yarısı telefonuyla yatağından fırlar. Bu gece yarısı telefonları, Elif'e "*babasının siyasal nedenlerle sürüldüğünü*", "*askeri darbe günlerinde kocasının evden götürülüşünü*" (s. 21) anımsatmaktadır. Karıştırmamak için anımsatmakta yarar var: Askeri darbe, 12 Mart '71'de yapılandır.

Yukarıda yapıtın tümüne içkin olan "*daha iyi bir gelecek olanaklıdır*" ütopyasının bir alt-motif olarak yazınsallaştırılmış olduğunu yazarın figürlerinden birine söylettiği şu bölüm kanıtlamaktadır: "*Bir başka dünya kurulacak bir gün. Biz görmeyeceğiz, ama çocuklarımız, olmadı torunlarımız görecek. Adil, aydınlık, kimsenin kimseyi ezmediği, kimsenin kimseye tahakküm etmediği, herkesin aşının işinin olduğu, herkesin kendi biricik hayatını başkalarına zarar vermeden kendi istencine, kendi seçimine göre özgürce yaşayacağı bir dünya*" (s. 222).

Romanın bu bölümü, yukarıda ideoloji eleştirisi kapsamında Frankfurt Okulu'nun dünya kavrayışıyla, daha sonra irdelemeye katacağım Ernst Bloch'un "Umut İlkesi" olarak kavramlaştırdığı insancıl öğretiyle büyük ölçüde örtüşmektedir.

Ayrıca, bu alıntı, Oya Baydar'ın sosyalizmin uygulanış biçimine yönelik köklü sorgulamasının özünü ya da temel çerçevesini belirginleştirmektedir. Yine bu alıntı, "Hiçbiryer'e Dönüş"te anlatılaştırılan "mutlak yenilgi" algılamasından "Heryer'e dönüş"e doğru yeniden filizlenen "umudun" türetilebileceğini de göstermektedir.

Geçmişi Yüceltme ya da Geçmişi Yadsıma Çıkar Yol mudur?

"Hiçbiryer'e Dönüş" ve "Sıcak Külleri Kaldı"da sosyalizm ve sosyalizmin uygulanış biçimine yönelik ideoloji eleştirisi "Kayıp

Söz"de "geçmişin yüceltilmesi" ya da "geçmişin ülküselleştirilmesi"ne dönüşür. "Hiçbiryer'e Dönüş", yazarın uğruna uzun yıllar ve çok büyük özverilerle savaşım verdiği sosyalizm uygulamasının başarısızlıkla sonuçlanmasının, gidecek hiçbir yer kalmamasının estetikleştirilmesidir.

"Kayıp Söz" ise, ideolojik açıdan her türlü toplumsal-bireysel olumsuzluğa karşın, bir yerin olduğu, bu bir yerde de umudun yeniden filizlenebileceği iyimserliğinin yazınsallaştırılması denemesidir.

Geçmişi yüceltme eğilimi roman figürlerinde düşünsel düzlemde başat söylemdir. Ömer ve Elif, yapıtta betimlendiği gibi, sadece Türkiye'nin değil, *"insanlığın aydınlık geleceğinin anahtarlarını ellerinde tuttuklarına"* inanmışlar, *"devrim rüyası, yüreklerini yakmış, kanlarını ateşlemiştir."* Onlar *"bir yangının ortasına güle oynaya atlayan, ateşin yaktığını henüz öğrenmemiş saf çocuklar"* gibi davranmalarına karşın, *"büyük tatlar, zevkler, korkular, acılar, sevinçler, yengiler ve yenilgiler"* tatmıştır (s. 22).

Ömer'in PEN'in *"ülkelerinde tehdit ve baskı altındaki yazarlara"* verdiği kısa süreli burstan yararlanması sonucu, yurt-dışına, Danimarka'ya gitmişler, *"her şeyin çok güç olacağını bilmelerine karşın"*, Türkiye *"bizim vatanımız; köklerimiz, arkadaşlarımız, mücadelemiz orada. Buralarda yabancıyız, kimsenin bize ihtiyacı yok"* deyip, "Umudu kesme yurdundan" türküsünü söyleyerek "yavaş yavaş değişen" Türkiye'ye dönmüşlerdir (s. 25).

Bu betimlemelerden de görülebileceği gibi, "Hiçbiryer'e Dönüş"te hiçbir yer olan Türkiye, "Kayıp Söz"de artık bir yerdir; *"henüz dünyayı alevler sarmadığı için"* yanlışlık, sosyalizmde değil, onun uygulanışında diye düşünen sosyalistlerin, "insandan umudu kesmeyenlerin" dönebileceği bir yerdir.

Yazarın Ömer figürünün ağzından yazıya döktüğü şu sözler, bir zamanlar yazarın da aralarında olduğu, insanlığını, bireyliğini arayan gençlerin hüzünlü çığlığı, çok sonra toplumda saygın birey olanların geçmişe haklı bir gururla birlikte nostaljik bakışının anlatımıdır: *"Yirmili yaşlarımızda Nurhak dağlarında, Söke ovalarında, Çukurova kırsalında şehirleri kuşatacak devrimin ateşlerini yakıyorduk. Doğu düşüyordu gündemimize... Oralarda yaşa-*

yanlar; yoksul bıraktığımız için utancımız, zulme direndikleri için övüncümüz. Kürt sözünü kullandık diye, adlarına hapiste yatarak vicdanımızı rahatlattığımız halkımızdı... Devrimciydik, dostumuz düşmanımız birdi. Jandarmadan, devletten, ağadan, patrondan, bir de emperyalizmdendi şikâyetimiz. Mazlumduk, mağdurduk, isyankârdık... İçeri düştün mü, 'üç K isen yandın', derdi eski tüfek ağabeylerimiz: 'Kürt-Kızılbaş-Komünist'... Bir yanarsak, onlar üç yanardı... Doğunun türkülerini bir ağızdan söyler,...dilsizlikten söyleyemedikleri sözü anlardık" (s. 33).

Yukarıdaki alıntı temel alınarak, yazarın, geçmişe dönüp baktığında, köklü ve ödünsüz sosyalizm eleştirisine karşın, '68 devrimci devinimine etken olarak katılmış olmaktan hoşnutluk ve doyum duyduğunu, o dönemin deneyimlerini kendi bireyselleşme süreci açısından bir zenginleşme olarak değerlendirdiği söylenebilir.

Baskı ve sömürünün kaynağı olarak gösterilen devlet, ağa, patron ve emperyalizm, toplumsal ve siyasal özgürleşmeyi zorlaştıran güçler olarak salt o zaman değil, değişik yoğunluk ve etkinlikte bugün de o niteliklerinden tümüyle kurtulmuş değildir. Yazarın "eski tüfek "ağabeylerden" aktardığı, "üç K", bir başka anlatımla, "Kürt-Kızılbaş-Komünist" olarak söylemleştirilen "sakıncalı" üçlünün özellikle ilk ayağı, "Kürtlük", iki-yönlü bir milliyetçilik ve ayrımcılık tutumunun yaygınlaştırılması için araçsallaştırılmaktadır.

Söz konusu araçsallaştırma nedeniyle, "öz-istençleri" hiçe sayılan insanlar, hem Türk, hem de Kürt milliyetçilerince, etnik temelde ayrımlaştırılmak ve düşmanlaştırılmak istenmekte, yazarın anlatımıyla, güçsüzün türküsünü söyleme, dilsizin dili olma bilinci ve istenci karartılmak istenmektedir.

Oya Baydar asıl olarak bu ideolojik güdümlemeyi sorunlaştırmaktadır. Temel derdi "insanı anımsamak", "insanı anlatmak" olan yazar, aynı yerde Ömer figürünün öz-geçmişi kapsamında "köhnemiş geçmişte kalmış konulara dönmek", "anakronik bir devrimci söylem, bayat bir hümanizm tutturmak" sözleriyle, hem bir yandan kendisinin geçmiş tasarımını ortaya koyar; hem de birtakım insanların geçmişe bakışlarının sorumsuzluğunun eleştirisini de yazınsal motif olarak estetikleştirir.

Oya Baydar'ın yazınsallaştırdığı "geçmiş tapıncı" ve "geçmiş yadsıması", kendi öz-geçmişini biçimlendiren ideolojiye karşı olumlayana bir yaklaşım olarak yorumlanamaz. Yazarın sosyalizm ile ilkesel hesaplaşması, *"çağın yıkıntılarının altında kalmış işçi sınıfının"* sosyalistleri terk etmesi sonucu deneyimlenen *"yenilginin yaralarını sarmak, yılgınlığı gizlemek"* için değildir Bu sorgulamanın amacı, eleştirel akıl yoluyla özgür ve özerk bireylerin başatlaşmasıdır. Yazarın, ideoloji eleştirisi, "aşınmış aydın vicdanını" temizlemeye değil, ezilenler ve dışlananların insan olarak görülmelerine katkı yapmaya yöneliktir.

Sonuç olarak şöyle bir belirleyim yapılabilir: Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında bir ideoloji olarak sosyalizm sorgulamasının dayandığı temel sav şudur: Sosyalizm ve sosyalist düzenin dayanakları olan "zora dayalı devrim" anlayışı ve işçi sınıfı diktatörlüğünün uygulayıcısı olarak tek-parti yönetimi, doğaları gereği, yetkeyi ve erki yücelttiği ve aklı bu amaçla araçsallaştırdığı için, bireyin özgür ve özerk olarak gelişmesini sağlayacak toplumsal yapılar yaratamazlar.

Bu nedenle, sosyalizm de köklü bir eleştiriden geçirilerek, insanın özellikle de kadının özgürleşmesi ve özerkleşebilmesi için, her türlü toplumsal-kurumsal yapılar ve siyasal söylemler, erk ve yetkeden arındırılmalıdır. Toplumsal yapıların ve siyasal söylemlerin erksizleştirilmesi savaşımında kadınlar öne çıkmalıdır.

Bu çözümleme denemesinin başlarında da vurguladığım gibi, Oya Baydar'ın tüm yapıtlarında sosyalizme yönelik olarak geliştirdiği "ideoloji eleştirisi", Marksizm'in yanı sıra, aynı zamanda bir "sosyal felsefe" olan "Eleştirel Düşünce" ya da "Eleştirel Kuram" temel alınarak, daha kolay anlaşılabilir ve yorumlanabilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Oya Baydar'ın ideoloji eleştirisi tasarımı, asıl olarak insanın bireyleşmesini zorlaştıran, insan aklının araçsallaştırılmasına yol açan toplumsal durumları ve siyasal söylemlerin sorgulayarak, özerk bireyliği ve insancıllığı geçerlileştirmeye dayanmaktadır. Yazar, "var olan" ile "olanaklı olan" arasındaki gerilimi konulaştırarak, gerçekliğin değişmesinin koşullarını hazırlamayı, böylece, bireyin bilincini bulandırarak, özgür-

leşmesini ve özerkleşmesini engelleyen etmenleri açığa çıkarmayı ve aşmayı amaçlamaktadır. Bunlar, "Eleştirel Kuram"ın da özünü ve amacını oluşturan konulardır.

"Eleştirel Kuram"ın Oya Baydar romanını yorumlamaya elverişli olmasının bir başka nedeni, bu kuramın salt işçi sınıfının çıkarını ve erkini öne çıkaran işçi hareketini, zora dayalı devrim anlayışını, otoriter öz-yapıyı ve bireyin yok-sayılmasını reddetmesi, erk ve yetkeyi (otorite) şiddet ile eşdeğer tutması ve egemenlikten ve erkten arındırılmış toplumsal yapıların ve koşulların yaratılmasını ereklemesidir.

Bu nedenlerle, Oya Baydar, aynı zamanda bir toplumun anlamını ve özünü, tekil birey ile topluluk arasındaki ilişkiyi irdeleyen ve birlikte yaşamanın yapılarını sorgulayan "Sosyal Felsefe"nin de verilerinden yararlanmaktadır.

Oya Baydar Romanında Erk ve Erklilik Sorunsalı

"Hiçbiryer'e Dönüş" veya Erillik-Erklilik Sorunsalında Köklü Eleştiriye Yöneliş

Oya Baydar, yapıtlarında toplumca benimsenen, erkeği her türlü ahlaksal sorgulamanın dışında tutan ve kadını nesneleştiren ahlak ya da cinsellik anlayışını köklü biçimde sorgular. Bu sorgulamanın odak noktasına Türk kültüründe egemen olan erkek ile erk arasındaki ilişkiyi yerleştirir. Erkek egemen toplum yapısı ile erk kullanımı arasında dolaysız bir bağ kurar.

"Hiçbiryer'e Dönüş"* bir yönüyle birtakım "yalanlara ve avutmalara" kanarak, eşinin ardından "şehir şehir, ülke ülke dolaşan" siyasal kimlikli bir kadının köklü öz-hesaplaşmasının öyküsüdür. Romanda bir adı olmayan ve yazarca anlatılaştırılan bu kadın figürü, Parti'nin belirlediği örgütlülük anlayışına uygun olarak, öğrenci devinimlerine, köylülerin toprak işgallerine, işçi grevlerine ve buna benzer eylemlere katılarak siyasal kimliğini ve kişiliğini oluşturmuştur. Bütün bu örgüt yapıları ve siyasal eylemler, erkeklerce

---

* Oya Baydar: "Hiçbiryer'e Dönüş"; Can Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2005.

biçimlendirildiğinden, belirgin bir erkek egemenliğini ve onun belirlediği erk anlayışını yansıtırlar.

Romanın kadın kahramanı, "tutuklandığında" erkeğini ya da eşini *"ele vermemek için işkencelere katlanır"* (s. 17); ancak, kadın, erkeği ele vermemek için işkencelere katlanırken, sadakat duygusundan yoksun olan eş ya da erkek, bu kadının verdiği bir "kız arkadaşının adresinde" ele geçirilir. Kadın, aldığı eğitimin bir sonucu olarak erkeği uğruna salt işkencelere değil, *"kadınlara özgü sezgi gücüyle 'öteki kadın'ın varlığına"* bile katlanır.

"Öteki kadın", yazarın betimlemesiyle, *"ellisine yaklaşmış erkeklerin bilinçaltı korkularının panzehiri, 'yeni'nin çekiciliği, ...bıkkınlığını, miskinliğini, tükenmişliğini aşma umudunu"* simgeler. Erkeklerce tükenmişliği aşma umudu olarak görülen öteki kadın, aslında erkeğin tükenişini hızlandıran bir etmendir. Bilinçaltındaki korkunun bir dışa-vurumu olan erilliğini, erkliliğini kanıtlama güdüsüyle eşinin dışında başka kadın arayışına giren erkek, doğası gereği erkeklik gücünün sınırlılığı nedeniyle son çözümlemede yeni korku ve yetmezlik duygusuna kapılır. Bu durum, erkeğin baş edemediği bir açmazdır.

Ayrıca, "öteki kadın", erkek egemen toplumca üretilen ve süreklileştirilen ahlakın soysuzlaşmışlığının ve insana karşı sorumsuzluğun en açık anlatımıdır. Yukarıda betimlenen anlayışın körüklediği erillik ve buna bağlı olan erklilik, erkeklerin sürekli yüzleşmek durumunda kaldıkları başlıca sorundur. Erkeklerin bu sorunu, sorun olmaktan belli ölçülerde çıkarabilmeleri, erkek egemen toplum yapılarının köklü biçimde değiştirilmesi ve dilden erilliği süreklileştiren söz ve söylemlerin tümüyle atılmasıyla olası olabilir.

Erkeklerin toplumsal-siyasal konumları ile erklilikleri arasında dolaysız bir bağ olduğu görüşünden yola çıkan Oya Baydar bu ve benzeri sorunları, yazınsal söylemde şöyle bağlamlaştırır. Toplumsal-siyasal bakımdan tükenen erkek, cinsel erklilik bakımından da tükenmişlik duygusuna kapılır (s.27). Erkek, bedensel gücünün azalmasına koşut olarak, cinsel gücünün yok olacağı korkusuyla yaşar (s. 29). Yazarın erkeğin iç dünyası ve psikolojini yansıtan

bu savı uyarınca, erkek, hem cinsel gücünün azalacağı korkusuyla boğuşur, hem de bu korkuyu çoğaltan bir davranış içine girer. Söz konusu kısır-döngü bir türlü aşılamaz; çünkü birçok erkek, cinsel erkliliğini sürdürdüğünü kanıtlamak amacıyla, sürekli olarak toplumsal-siyasal erki elinde tutmaya uğraşır. Bunu başaramayınca da köklü bir yetmezlik ve tükenmişlik duygusuna kapılarak, tümüyle edilginleşir.

"Sıcak Külleri Kaldı"da Erk ve Erkek ya da Erillik-Erklilik İlişkisi

"Sıcak Külleri Kaldı"*nın toplumsal-siyasal anlamda erkin sorgulandığı "Uzun Bir Yolun Yorgun Yolcuları" adlı bölümünde cinsel anlamda iktidarlılık ya da iktidarsızlık**, bu irdelemenin biçemi uyarınca, erklilik ya da erksizlik, öncelikle Ömer Ulaş örneğinde sorunlaştırılır.

Ülkü, Ömer Ulaş ile doğru dürüst cinsellik yaşayamamıştır. Dolayısıyla, aralarındaki ilişkinin "kuruyup gitmesinin" nedenlerinden biri de "geçicidir, düzelecektir" diye dile getirmedikleri, yazarın anlatımıyla, "yokmuş gibi davranılarak, anlayış maskesi takınmış riyakârlık" durumuna dönüşen Ömer'in cinsel yetersizliğidir. Öz-denetimini kolay yitirmeyen Ömer Ulaş, özel yaşamları söz konusu olduğunda, cinsel "iktidarsızlığının" yüzüne vurulmasına katlanamaz (s. 246).

Türk toplumunda erilliği erklilik ile özdeşleştiren erkekler, çoğunlukla cinsel erksizliğin dile getirilmesini istemezler. Ömer Ulaş, o dönemde TKP'nin önde gelen yöneticilerinden biri olarak sosyalist öğretiyi savunmasına karşın, derin kültürel kökleri olan ve kadın erkek birlikteliğini son derece olumsuz etkileyen bu erkek tutumunu örneklendirmektedir.

---

* Oya Baydar: "Sıcak Külleri Kaldı"; Can Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2000.

** Bu yazıda "iktidar" kavramına karşılık olarak "erk" kavramını kullanıyorum; ancak, cinsellik bağlamında iktidarlılık ya da iktidarsızlık durumunun anlatımı söz konusu olduğunda, erklilik ve erksizlik kavramları, iktidarlılık ve iktidarsızlık kavramlarının çağrışım gücünü tümüyle yansıtamadıkları görülmektedir. Bu eksikliğe karşın, yazının biçemsel bütünlüğünü korumak amacıyla, erklilik ve erksizlik kavramlarını yeğliyorum.

Ülkü, Ömer'in iktidarsızlığına karşın, aralarındaki uzaklığı, iletişimsizliği yenmeleri durumunda, yine de iyi bir cinsel yaşamları olabileceğini düşünür. Yapıtta yer verilen "Küçük Prens" anıştırısını bu bağlamda da kullanan Ülkü, "Küçük Prens'in dediği gibi, "gülleri, dostlukları, sevgileri sulamak gerekir" der. Erkekliğinin hırpalandığını duyumsayan Ömer, bu anımsatmadan "bıktığını", Ülkü'nün asıl derdinin cinsel birleşme olduğunu, kendisi için asıl sorunun bu olmadığını, yoksa çaresine bakacağını belirtir. Ömer'e göre, kendisinde cinsel bir sorun yoktur; onu cinsel yönden erksizleştiren Ülkü'dür; çünkü Ömer, yazarın anlatımıyla, "başka kadınlarla iktidarsız değildir" (s. 246).

Ömer'in başka kadınlarla ilişkisi olduğunu açığa vuran bu tümceler, Ülkü'nün "özgür cinsellik" eğiliminin meşrulaştırılmasının da anlatımıdır. Böylece, Ülkü figürü, hem Ömer'den tümüyle kopuşunu, hem de başka erkeklerle özgürce yaşadığı cinselliği bir anlamda meşrulaştırmış olur.

Cinsel Erk ile Siyasal Erk Bağlantılı mıdır?

"Cinsel iktidar ve üstünlük kurma güdüsü ile siyasal iktidar arasında bağ olduğu" (s. 259) ilkesinden yola çıkan Ülkü, cinsel eğilimleri bakımından bir açmaz içindedir. Bir yandan "erki" ilkesel olarak reddetmektedir. Bu tümel ve köktenci ret tavrı, doğal olarak erkeğin erkeklik gücünü yadsımayı da içermektedir. Dolayısıyla, her türlü erki ve erkliliği yadsıyan Ülkü'nün, Ömer'in cinsel açıdan erkli ya da erksiz olduğunu önemsememesi gerekir. Ama Ülkü için cinsellik yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır; cinsel erklilik, erilliğin kurucu öğesidir.

Öbür yandan cinsel açıdan "iktidarlı" erkek, yazarın betimlemesine göre, "üstünlük kurma güdüsü" geliştirmekte; siyasal iktidarı ele geçirmeye yönelmektedir. Bu açmazın doğal sonucu olarak, yazarın "Erguvan Kapısı"*ndaki anlatımıyla, yapıtın kadın kahramanı Ülkü *"en iyi erkek, ölü erkektir"* deyip, *"ölü erkekler*

---

* Oya Baydar: "Erguvan Kapısı"; Can Yayınları, 12. Basım, İstanbul, 2005.

koleksiyonuna yeni kurbanlar" (s. 320) katmaktadır. Böylece, her iki yapıtta da başlıca sorgulama konusu yapılmak istenen "erk" ve "erklilik" sorunsalı, düşünsel düzlemde çözümlenememekte, bunun sonucu olarak da okur düşünsel bir açılım geliştirmekte zorlanmaktadır.

Yazar, erk sorunsalını düşünsel-ahlaksal anlamda "Sıcak Küllери Kaldı"da daha geniş biçimde tartışır. Ülkü ile Arın Murat arasında Paris'te geçen diyalogda erk, "*bütün güzel şeylerin yitirilmesine neden olan lanet olası amaç*" (s. 324) olarak tanımlanır. Bu sözleri izleyen bölümde "erk", her türlü eylem ve etkinliğin "amacı" olarak nitelendirilir. Hem devlet erkinin bir parçası olan ve bu erki iyice derinleştirmek isteyen Arın Murat, hem de sosyalist devrimi amaçlayan Ömer Ulaş açısından erk, "salt amaç"tır.

Hem devletin var olan yapısını derinleştirerek süreklileştirmek isteyen Arın Murat, hem de sosyalist devrime inanan Ömer Ulaş "erk"i amaçlaştırarak, kutsamakta, onu tartışılmazlaştırmaktadır. Yazarın deyişiyle, siyasal görüşleri ve eylemleri bakımından karşıt olan bu iki kahraman birleştirildiğinde, ortaya Lenin'in "Devlet ve Devrim" kitabı çıkar.

Buna karşın, erk tutsağı bu iki erkek birleştirilse, yine yazarın anlatımıyla, "bir erkek etmezler" (s. 324). Özünde bu iki erkek açısından erk başat amaçtır; ancak, bu amaç, "inançların yüceliğinin ardına gizlenmektedir." Erk ile erkeklik arasında dolaysız bir bağ kuran yazara göre, bu tutum "*belki de erkeklere ve erkeksi kadınlara özgüdür.*" Bu yüzden cinsel iktidar da aynı kapsamda değerlendirilmelidir.

Erk Niçin ve Kimler Tarafından Saltlaştırılır?

Devlete inanan ve onun varlığının derinleşerek sürmesi için çalışan Arın Murat'ın bu eleştiriye verdiği yanıt şudur: "*İktidar, düzeltilmesi gerekeni düzeltmek için lazımdır; kendim için değil.*" Ömer Ulaş'ın erk sorunsalına bakışını ise "*İktidar, amaca götürür, bu yüzden istenir. İktidar, sınıf adına kimlerin elindeyse, onların izlerini, hatta damgasını taşır... İşçi sınıfı iktidarı, yakın amacımız olan*

sosyalist toplumun kurulmasına götürecek bizi. Sınıf ve parti adına kimler iktidardaysa, devrime giden yol da, sosyalist kuruluş da onların renklerini kazanacak" tümcelerinde anlatımını bulur (s. 324).

Edimde karşıt olan biri devlet yanlısı, öbürü sosyalist devrim yanlısı, bu iki ayrı yaklaşım bir noktada buluşmaktadır. Buluştukları nokta, erki amaç durumuna getirerek, sorgulama dışı bırakmaktır. Ülkü, bu düşünsel buluşma noktasını *"İnsan araçla amacı sık sık karıştırabiliyor... Araç olması gereken şey, bakıyorsun amaç oluvermiş"* (s. 325) sözleriyle dile getirir. Öz-sorgulama süreci geçiren Arın Murat'ı erk konusunda eleştiren Ülkü'ye göre, ilişkilerini "yıkan erk olmuştur"; çünkü "iktidar", özellikle Arın'ı *"bozmuş, çürütmüş ve kirletmiştir"* (s. 328). Oya Baydar, romanın kadın kahramanı Ülkü'ye söylettiği bu sözlerle, örneğin Kant'tan beri "erk" kavramına yöneltilen felsefi eleştirinin bazı öğelerini yapıtta söylemleştirir.

"Erguvan Kapısı"nda Erklilik-Erksizlik Sorunsalı

Erkek ve erk arasındaki ilişki, aynı derinlik ve yoğunlukta olmasa da, "Erguvan Kapısı"nda da konulaştırılır. "Sıcak Külleri Kaldı"da başlatılan erk ile erkek arasındaki ilişki tartışması, Arın Murat'ın katillerinin aranması bağlamında "Erguvan Kapısı"nda yeniden yazınsal söyleme katılır. Bu ikinci romanın başlarında erk ile erkek ya da erklilik ile erkeklik arasındaki ilişki, Arın Murat'ın kimliği kapsamında irdelenir. Yapıtta konuya ilişkin bölümde Arın Murat'ın "kimliğinin özü erke yöneliş, erki arayış", hatta "erk tapıncı" olarak tanımlanır.

Arın Murat, siyasal erkin bürokratik kariyerde yükselme açısından belirleyici işlevini önceden görmüş, siyasal-toplumsal konumunu, hatta evliliğini bile buna göre belirlemiş bir kişilik olarak kurgulanmıştır. Erk ile bürokraside yükselme arasındaki dolaysız bağ, Arın Murat'ı erki kutsamaya yöneltmiştir.

Buna karşın, aynı kahraman, "derin devlet" diye tanımlanan güç odağına ilişkin bilgilerinin artmasına koşut olarak, erkin yok-edici yönünü de yakından deneyimlemiştir. Nasıl ki, karanlık-

ta dolaşan kelebek yanan ışığa yönelir ve ışık da zamanla kelebeği yakarak yok-ederse, erk de kendisine yakın olanı önce yükseltmekte, sonra da etkisizleştirmektedir.

Aynı yerde yazar, "*erkeklik iktidarla özdeşleşir; ... erkek iktidarı arar; kadın ise iktidara sahip olanı*" (s. 58-59) belirleyimini yapar. Bu sözler, gerçek yaşamda da birçok kişinin davranışını, tavrını ve anlayışını da yansıtır. Ayrıca, yukarıdaki belirleyim, eril toplum yapısını biçimlendiren erkek egemenliğinin salt erkeklerle sınırlı kalmadığının, bazı kadınları da kapsadığının anlatımıdır. Çünkü birçok kadın, eril anlayışı belli ölçülerde içselleştirmekte, erkin büyüleyici çekiciliğine kendisini kaptırmaktadır.

Buradan yola çıkarak şu öne-sürülebilir: Erki, üreten ve süreklileştiren erkeklerdir; ancak, ışık etrafında dönen ve sonunda ışığın ısısından ölen kelebekler örneği, erk sahibi erkeğin çekim alanında dönen kadınlar da, ayrımına vararak ya da varmayarak, erki ve erilliği içselleştirmekte ve yeniden üretmektedir. Bu olgu, özünde eril toplum yapısına ve erke karşı olması gereken kadın türü açısından açık bir çelişkidir. Bu çelişki aşılamadığı sürece, kadın türünün tümüyle özerkleşmesi ve özgürleşmesi bir hayal olarak kalacaktır.

Bu sözlerle yazar, bir yandan daha önce dile getirdiği "erkin erkeklere ve erkeksi kadınlara özgülüğü" öne-sürümünü anımsatır; öbür yandan da erkek olsun kadın olsun özellikle okumuş seçkinlerin toplumsal-siyasal yaşamda erki ne ölçüde yücelttikleri gerçeğini dile getirir. Buradan şu çıkarım yapılabilir: Yüceltilen şey kutsanır, saltlaştırılır ve giderek de dokunulmazlaştırılır. Erk ve erk ilişkileri dokunulmazlaştırılınca da birey araçsallaştırılır, hatta uydulaştırılır. Son çözümlemede kadın türü gibi, eril toplum düzenini ve erk ilişkilerini belirlemesine karşın, erkek türü de söz konusu araçsallaştırmadan kendisini kurtaramaz

Cinsellik-Tensellik İlişkisi veya "Ödipus" ve "Elektra" Kompleksleri

Düşünsel bir irdeleşmeyi özendiren bu belirlemelerin yanı sıra, aynı bölümde erk ile erillik ilişkisi Ülkü figüründe düşünsel sorgu-

lama kaygısı gütmeyen bir "tensellik" bağlamına yerleştirilir. Böylece tensellik-duyusallık anlamında cinsellik, "Erguvan Kapısı"nın ana izleklerinden biri olarak yazınsallaştırılır. Yapıtta Arın ile Ülkü arasındaki aşk ilişkisinin "temel içgüdüye", "cinsel çekime", "cinsel uyum ve doyuma" (s. 61) dayandığını belirten sözler, aşkı tensellik-duyusallık çizgisine oturtmanın açık anlatımıdır.

Yazarın Ülkü'de somutlaştırdığı ve tenselliği öne çıkardığı "rahat" cinsellik, bu kadın kahramanın Teo ile ilişkilerinde de belirleyici motiftir. "Elli yaşı geride bırakan" Ülkü, "bilinçaltının derinliklerine itmeye çalıştığı cinselliği bir daha yaşamama, cinsel nesne kabul edilmeme korkusunu" ve içindeki "kara-deliği" yenmek için bir erkeğin "tensel yakınlığına" gereksinir. Bu onun için, yazarın deyişiyle, "*tensel yaşamın sürmesine yönelik, hayvani, içgüdüsel bir tepkidir*" (s. 194). Yine yazarın betimlemesiyle, "*aşk adı altında bir cinsel doyum*" arayan Ülkü, "olgun kadın pervasızlığıyla" Teo'yu baştan çıkarır.

Bu söylemlerde Ülkü'nün kişilik bölünmüşlüğü açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Özerkleşerek ve özgürleşerek bireyleşmeyi sonal erek olarak gören Ülkü kişiliği ile kendisini "cinsel bir nesne" olarak sunmaya hazır olan Ülkü kişiliği tümüyle birbirine karşıttır; bu iki kişilik anlayışı arasındaki ayrım açıktır.

Özerk ve özgür birey, "cinsel bir nesne" olmaya hazır olmak bir yana, her türlü araçsallaştırma ve nesneleştirmeye karşı ilkeli ve ödünsüz bir savaşım verir; bu savaşım sürecinde özgür ve özerk birey daha da gelişir. Çok önemsediği özgür bireyliği bir yana iterek, tensel-duyusal haz gereksinmesini gidermeyi başlıca erek durumuna getiren bir kadın figürü, daha önce önemsediği bu türden kaygıları artık bir yana bırakmış demektir. Ülkü de böyle bir kadın kimliğini simgelemektedir.

Romanda Ülkü-Teo tenselliğinin betimlendiği bölüm, her bakımdan Freud'u çağrıştırmak amacıyla kurgulanmış izlenimini vermektedir. Şöyle ki: Ülkü'nün çocukluğunu geçirdiği ana-ocağında gerçekleşen sevişme sırasında Ülkü, annesi ve oğlu ile ilgili anılara gömülür. Onları bu aşk anına sokmamak için kendisiyle savaşır. Oğlunun ölümünden kendisini sorumlu tutması nedeniyle,

seviştiği erkeğe, Teo'ya, bilinçaltında sakladığı oğlunu dışa-vurarak, "oğlum" diye ünler.

Ülkü, bilinçaltının zorlamasıyla Teo'ya oğlum diye ünleyerek, bilmeden Teo'ya bilinçaltına yerleşen annesinin "büyük günahını" anımsatır. Bu büyük günah şudur: Teo küçükken ve aile henüz İstanbul'da yaşarken, annesini babasının işyerinde başka biriyle sevişirken görmüştür (s. 195). Bu anımsatıdan sonra Teo bilinçaltında annesine karşı duyumsadığı cinselliği de çağrıştıran Rumca bir şeyler söyler (s. 197). Ülkü, oğlunu; Teo annesini düşünerek, "ensestin günah lezzeti" ile sevişirler.

"Ensestin günah lezzeti", Freud'un geliştirdiği psiko-çözümleme kuramında yer verdiği açıklama unsurlarından biridir. Freud'un açıklamasına göre, çocuk, anne ve baba, "Ödipus Üçlüsü" denen üçlüyü oluşturur. Çocuk, cinsel istek duyduğu cinsi elde etmek için, diğerini dışlamaya uğraşır ve "ensest" durumunun oluşmasını arzular. Böyle bir arzuyu sürdürmesi durumunda karşılaşacağı, kısırlaştırılma ya da cinsel organını yitirme tehlikesinin yarattığı korku, erkek çocuğu babanın yetkesine uymaya, bağımlılaşmaya yöneltir.

Yeniden yapıtın ilgili söylemine dönelim. Bu *"en ağır cinsel günahın verdiği haz"* içinde Ülkü, "utanç ve çekingenlik" duyumsamaz; Teo ile birlikte *"sapkın cinselliğin kuyusuna yuvarlanır."* Ülkü açısından yaşadığı durum sadece *"tensel bir çılgınlıktır."*

Sevişmeden sonra Ülkü ve Teo, Teo'nun bilinçaltına yerleşen annesinin "en büyük cinsel günahı" işlediği Kuledibi'ndeki katlı otoparka giderler. Burası Teo'nun, annesinin sevişme anını gördüğü yerdir. Bu katlı otoparkta Teo, yıllardır bilinçaltında annesine duyduğu ve annesinde yaşantılayamadığı cinsel isteği sınırsız bir tutkuyla Ülkü'de yaşar. Gerçekte Ülkü ile hayaldeyse annesiyle sevişiğinden, artık Ülkü'ye "anne" demeye son verir (s. 198); çünkü artık o bilinçaltına ittiği ve doyuramadığı bir gereksinmesini doyurmuş ve böylece takıntısını aşmıştır.

Teo'nun daha sonra bir iç-konuşmada söylediği gibi, Ülkü onu *"gerçekten erkek yapmıştır"*; Teo Ülkü'nün bedeninde "annesiyle sevişip", annesini hayal ederek duyumsadığı *"cinsel hazzı dolu dolu Ülkü'de yaşamıştır"* (s. 260). Böylece ömür boyu içinde sakla-

mak zorunda kaldığı, bilinçaltına bastırdığı kompleksini, Freud'un "Ödipus Kompleksi"* diye adlandırdığı kompleksini yenme olanağı bulmuştur.

Bu yazınsal söylem, tümüyle Freud'cu yaklaşımla kurgulanmış izlenimi vermektedir ya da en azından böyle bir çağrışım yapmaktadır. Bu nedenle, anılan söylem psiko-çözümleme yöntemiyle yazarın amacına uygun olarak açımlanabilir.

Romanın ikinci kadın kahramanı Derin ile babası arasındaki ilişki de bu yönüyle Ülkü ile Teo arasındaki ilişkiyi anımsatmaktadır: Derin, yazınsal söylemde betimlendiğine göre, *"babasını kendi içinde yaşatmak için"*, babasının "ölümünü didiklemektedir." Derin'in bilinçaltı şu anlatımlarla okuyucunun önüne serilir: *"Küçüklüğünden beri babasına tapardı"*, *"nerdeyse babasına aşıktı"* (s. 255). Bu tür anlatımlar, Derin figürünün "Elektra Kompleksi"ni çağrıştıran psikolojik arka-alanını açığa vurur.** Dolayısıyla söyleme katılan böyle bir baba-kız ilişkisinin kurgulanması, çok büyük bir olasılıkla psiko-analitik yaklaşımın ürünüdür ve aynı yöntemle açıklanabilir.

Ülkü'nün bu bölümde niçin Teo'yu seçtiğiyle ilgili olarak söylediği *"bir yere kök salmamışlık, bir inanca bağlanmamışlık, yer-*

---

* Sigmund Freud tarafından bir açıklama modeli olarak kullanılan "Ödipus Kompleksi" ya da psiko-çözümleme modeline göre, her erkek çocuk, annesine ilgi duyar ve onu sahiplenir. Kendi cinsinden olanı babayı dışlama eğilimindedir. Bu eğilim, çocuğun beslediği duygu, dürtü ve hayallerinde örtük olarak varlığını sürdürür. Her erkek çocuğun ilk aşkı, genellikle annesidir. Bu yüzden, Teo'nun annesine duyduğu bastırılmış cinsel istek "Ödipus Kompleksi" kavramına tümüyle uymaktadır.
Jacques Lacan'a göre, Ödipus, asıl olay gerçek düzeyinde değil, simge düzeyinde betimlendiği için bir mitos, diyesi, dilsel bir kurgudur. Olayın simge düzeyinde betimlenişinden ötürü, çocuk simgesel olanının düzeni içine girer; dilin, söylemin, sosyal ve ölçünsel olanın içine girer. Daha geniş bilgi için: http://de.wikipedia.org/wiki/Ödipus_Komplex ve http://de.wikipedia.org/wiki/Sigmund Freud

** Derin ile babası Arın Murat arasındaki ilişki, "Ödipus Kompleksi" örnek alınarak, Carl Gustav Jung tarafından geliştirilen "Elektra Kompleksi" kapsamında değerlendirilebilir ve açımlanabilir. Bu psiko-çözümleme modeline göre, her kız çocuk, babasına ilgi duyar ve onu sahiplenmeye çalışırken, kendi cinsinden olan annesini dışlama eğilimine girer. Bu eğilim, çocuğun beslediği duygu, dürtü ve hayallerinde örtük olarak varlığını sürdürür. Her kız çocuğun ilk aşkı, genellikle babasıdır. Bu yüzden Derin'in babasına karşı beslediği aşk düzeyinde bağlılık, "Elektra Kompleksi" kavramına tümüyle uymaktadır. Daha geniş bilgi için: http://de.wikipedia.org/wiki/Elektra_Komplex

yüzünde gezginlik ve yabancılık" gibi gerekçeler, yazınsal söyleme canlılık veren öğeler olarak değerlendirilebilir.

Bu gibi belirlemelerin son dönemlerde Türk edebiyatında sıkça yeğlendiği gözlenmektedir. Bir inanca bağlanmamışlık, yersiz-yurtsuzluk, gezginlik, yabancılık, geçişimlilik veya geçirgenlik, örneğin, Elif Şafak romanlarında da yazınsal söylem oluşturmada önemli yapı taşları olarak kullanılmaktadır.

Oya Baydar'ın tensel cinselliği ve kadın-erkek cinsinin birtakım bedensel özgünlüklerini anlatmak için seçtiği bazı sözcükleri, bu çözümlemede kullanmam pek olanaklı değildir. Bu yüzden bu çözümleme denemesinin dili, irdelenen yapıtlardaki sevişme anlarının betimlendiği dil gibi canlı ve sürükleyici olamamaktadır.

"Hiçbiryer'e Dönüş" ve "Sıcak Külleri Kaldı"da düşünsel-ahlaksal bir motif olarak anlatılaştırılan bir sorunsal olarak söylemleştirilen erillik, erklilik ya da erksizlik, "Erguvan Kapısı"nda gemlenmek istenmeyen tensel-duyusal "güdü"ye dönüştürülür. Dolayısıyla, bu son yapıtta cinsellik, erkek egemen toplum yapısı bağlamında sorgulanması gereken bir sorunsal olarak betimlenmekten çok, romanın kahramanlarının her ortam ve koşulda en rahat biçimde giderdikleri bir gereksinme olarak söylemleştirilmiştir.

Bütün bunların dışında vurgulamak gerekir ki, Oya Baydar, erk sorunsalını salt cinsellik bağlamında anlatılaştırmaz; sürekli ve değişik bağlamlarda tartışmaya açar. Yazarın eski solcu, yeni iş adamı Cem'e daha önce söylettiği "ister ekonomik, ister siyasal; erk kirletir" sözleri, daha önce değindiğim Immanuel Kant'ı anımsatmaktadır. Kant da "erk"in kirletici ya da bozucu etkisini sürekli güncel tutar ve tartışır. Onun *"erk baştan çıkarır. Bu nedenle, filozoflar, ülkeyi yönetmeye; krallar da felsefe yapmaya kalkışmamalı"* sözüyle, Baydar'ın yazınsal söyleme yerleştirdiği "erk kirletir!" değerlendirmesi arasındaki düşünsel benzerlik ilgi çekicidir.

Bütün bunlar göz önünde tutulduğunda, Oya Baydar'ın yazınsal söylemin bir parçası olarak kurguladığı "erk" irdelemesi, okuyucuya "erk"e karşı eleştirel mesafe koyarak, okuyucunun bilinç durumunda olumlu anlamda değişiklik yapmaya özendirici bir işlev gördüğü söylenebilir. Ancak, anılan yapıtlarda yer alan bazı

bölümlerde cinselliğin, cinsler arası birlikteliği insancıllaştıran bir edim olarak değil, salt tensel duyusallık ve haz aracı olarak yazınsallaştırıldığını belirtmek gerekmektedir.

Oya Baydar, irdelediğim bu üç romanında erkek ve kadın kahramanları büyük ölçüde geleneksel erkek ve kadın özelliklerinin dışında kurgular. Böylece, yazar, Türk kültüründe başat olan erkek ve kadın kimlik anlayışının eleştirel irdelenmesine ortam hazırlar. Oya Baydar, yer yer erkekleri kadın cinselliğinin, kadınları da erkek cinselliğinin aracı olarak betimler; ancak, bu, yazarın konuya ilişkin eleştirel yaklaşımını etkisizleştirecek düzeye ulaşmaz.

Oya Baydar Romanında "Ölüm Tapıncı" Eleştirisi ve Erkek Öldürümü

"Hiçbiryer'e Dönüş"te Bedensel ve Düşünsel Ölüm

"Hiçbiryer'e Dönüş"* büyük ölçüde "düşünsel" ölümün öyküsüdür. "Düşünsel ölüm", iki düzlemde gerçekleşir. Birinci düzlem, Parti, onun belirlediği kişileri kişiliksizleştiren "örgütlülük", eleştirel sorgulamayı ve özel yaşamı olanaksızlaştıran yapılar ve anlayıştır. Oya Baydar, varlıklarını büyük ölçüde gizlilik ile koruyan bu yapıları ve anlayışı, "devrimci sorumluluk mezarlığı" olarak adlandırır.

İkinci düzlem, kişiliksizleştirici bu yapıların ve anlayışın insanlarda yol açtığı düşünemezlik durumudur. Parti ve örgütün etki alanının dışına çıkamayanların eleştirel düşünme yetenekleri büyük ölçüde körelmektedir. Bu durumda olan insanların çoğunda kendilerini her türlü yaşam belirtisinden yoksun sayma eğilimi baş göstermektedir. Bu tür insanlar, yaşam ereği olarak gördükleri sosyalizmin ve sosyalist düzenin çöküşünden sonra "öz-yüzleşme" ve yaşamla "ödeşme cesareti" gösterememektedir.

---

* Oya Baydar: "Hiçbiryer'e Dönüş"; Can Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2005.

Bunların başında da sürgünden ülkelerine dönmelerine karşın, "hiçbir yere" döndüklerini düşünen, dönülen yerde yeniden umut türetme gücünü kendinde göremeyen siyasal sürgünler gelmektedir. Bu türden siyasal sürgünlerin bazılarının *"gitmek istedikleri tek yer, kendi geçmişleridir"* (s. 21). "Yıkılmışlık", "tükenmişlik" ve her anlamda "erksizlik" (s. 26) duygusu bu insanların düşüncelerine ve davranışına yön vermektedir.

Siyasal yapılanmaları ve anlayışları belirleyenler, genellikle erkeklerdir. Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında belirginleştiğine göre, içerdikleri ve süreklileştirdikleri erk nedeniyle, insanı insansızlaştıran yapılar ve anlayışlar aşılırken, onları yaratan ve yönlendiren erkeklerin de etkisizleştirilmesi gerekir. Yazarın bir anlatı unsuru olarak yazınsal söylemine kattığı "ölü erkekler" (s. 146) duyumsatması, ancak bu bağlamda anlam kazanmaktadır.

"Hiçbiryer'e Dönüş"te eleştirel düşünme yeteneğinin körelmesi sonucu "içe çekilme", dışa karşı korunmak amacıyla etrafına bir duvar örerek, "öz-soyutlama" eğilimi, giderek "düşünsel ölüm"e dönüşmektedir.

Bunun yanı sıra, geniş bir yan-anlam yelpazesi olan ve "bedensel ölümü" simgeleyen "faili meçhul" (s. 30) eğretilemesi de yazınsal söylemin bir parçası olarak anlatılaştırılmıştır. "Faili meçhul" eğretilemesi, yazarın hemen bütün yazınsal yapıtlarında bir anlatılaştırma unsuru olarak kullanılmıştır.

Bir Kültürel Görüngü Olarak Ölüm ve "Faili Meçhul" Anıştırısı

"Hiçbiryer'e Dönüş"te özellikle "düşünsel ölüm" motifi öne çıkarken, "Sıcak Külleri Kaldı"nın* arka-alanını oluşturan temel izleklerden biri hem düşünsel, hem de bedensel "ölüm"dür. Oya Baydar anılan yapıtta, sanki Sigmund Freud'u onaylarcasına, kahramanların büyük çoğunluğunda birbirine karşıt iki güdüyü, "ölüm" ve "cinsellik" güdülerini betimler.**

---

* Oya Baydar: "Sıcak Külleri Kaldı"; Can Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2000.

** Sigmund Freud'un "Cinsel İstek İlkesinin Ötesinde" adlı yapıtına dayanan psiko-analitik yaklaşım uyarınca, her canlıda birbirine karşıt olan ve karşıt etki yapan iki güdü,

Ölüm ve yazarca "temel iç-güdü" olarak nitelenen cinsellik güdülerinin karşıtlığı, Türkiye'nin siyasal-toplumsal gelişme sürecinde "kırılma" ya da "dönüm noktası" olan 12 Mart ve özellikle de 12 Eylül 1980'den sonraki dönemde gelişen toplumsal siyasal olaylar kapsamında öykülenir.

Bedensel ölüm motifi askeri cunta tarafından öncelikle sosyalist ve sol hareketlere katılanlardan bazılarını "faili meçhul" yöntemiyle ya da başka yöntemlerle öldürülmesi olaylarında yazınsallaştırılır. Türkiye'nin yakın dönem siyasal tarihinde önemli yer tutan bir siyasal anıştırı olarak "faili meçhul", romanın yazınsal söyleminin taşıyıcı öğelerinden biri olarak betimlenir.

Romanın baş erkek kahramanı Arın Murat'ı hem düşünsel, hem de sonunda bedensel ölüme götüren şey, derin devletin hukuk ve insanlık-dışı uygulamaları, sorgusuz öldürümleridir. Romandaki anlatımla, "faili meçhul" o dönemde devlet politikası gereği, *"aşırı akımların, terörist örgütlerin liderlerini, Almanya'daki Baader-Meinhof örneği, ince eleyip sık dokumadan kısa süre içinde bir defada bitirmektir"* (s. 304).

Bu tümceleri izleyen bölümde yazar, *"Türkiye'ye 1991'deki Özal affından veya düzenlemesinden bir yıl sonra ve... bir hücre evinde polisle çatışmada öldürülen oğlunun cesedini almak için gelmiş bir kadın"* sözlerinde somutlaşan Türk siyasal tarihi açısından önemli olan bir başka anıştırıya yer verir. Bu anıştırı, Arın Murat'ın *"Cinayet 1992 sonbaharında işlenmişti. Bir hücre evi baskınıydı. Sol örgütlerin, bir kısım basının, devlet düşmanlarının,*

"cinsellik güdüsü ve ölüm güdüsü" etkendir. Bu iki güdü de yaşanılarak tüketilemez. Dolayısıyla az ya da çok bastırılması gerekir. Bu bastırma işi, söz konusu güdülerin çok güçlü olması nedeniyle, salt bilinçle değil, bilinç-dışı olarak de gerçekleşir. Ölüm, günlük yaşamı bazen etkileyebilmesi için çoğunlukla geri plana itilir.

Ne ölçüde güdülerin bastırılmasının gerekli görüldüğü, kültüre göre değişir. Bu ölümü onaylama, örneğin, kahramanlık ölümünden, ölümü yadsımaya, örneğin, cehennem korkusuna değin uzanır.

Yazında ölüm çoğunlukla kişileştirilir. Bazı Alman yazıncılarda, örneğin, Wolfgang Borchert (Dışarıda Kapının Önünde) ve Thomas Mann'da, (Venedik'te Ölüm ve Büyülü Dağ) ölüm, merkezi bir motiftir.

Ölüm tabu konulardan biri olduğundan, bütün dillerde ölümü anlatan güzellemeler ya da örtmeceler vardır. Dolaysıyla, ölüm hemen bütün dillerde simgesel anlatımlarla karşılanır. Ayrıntı için: http://de.wikipedia.org/wiki/Tod.

insan hakları derneklerinin, demokrat çevrelerin 'yargısız infaz' adını verdikleri olaylardan biri" (s. 49) sözlerinde yer alan "yargısız infaz" anlatımıdır.

Nitekim romanın ilk bölümüne verilen "Paris'te Faili Meçhul Bir Cinayet..." adı da bu önemli anıştırının romanın genel yapısı içinde belirleyici motiflerden biri olduğunu göstermektedir.

Yazarın bir anıştırı olarak yazınsal söyleme kattığı "yargısız infaz" eğretilemesi, aslında gerçek bir olayı anımsatmaktadır. Söz konusu olay, 12 Temmuz 1991'de İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. O gün İstanbul Emniyet Müdürlüğü'ne bağlı ekipler, dört ayrı apartmanda oturan ve Dev-Sol üyesi oldukları öne sürülen kişilere karşı operasyon düzenlemişler ve hiçbir karşı ateş ya da direnişle karşılaşmamalarına karşın, evlerde bulunan 10 kişiyi öldürmüşlerdir. Dönemin İstanbul emniyet müdürünün operasyona katılan polisleri tek tek kutladığı günlük gazetelerde yer almıştır.

Bu olay, aradan 16 yıl geçtikten sonra Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nce çatışma değil, devletin güvenlik güçlerince gerçekleştirilen tek yanlı baskın ve öldürme olarak değerlendirilmiş ve Türkiye tazminat ödemeye mahkûm edilmiştir (Milliyet, 05 Ağustos 2007). Böylece, insanların sorgusuz-sualsiz öldürülmesi olan "yargısız infaz" savı, yargı kararıyla doğrulanmıştır.

Ayrıca, yazar bu kapsamda "yargısız infazların" salt sol örgüt üyeleriyle sınırlı kalmadığını, örneğin, Kürt hareketine lojistik destek sağlayanlara da uygulandığını, bu eylemin resmi söylemde "etkisizleştirmek" olarak adlandırıldığını da belirtir (s. 50).

"Faili meçhul" ve Kürtler ile ilişkisi bağlamında yazar, romanın olumlu kahramanlarından biri olan Mehmet İliç'in Türk solunu "milliyetçilik ve devlet tapıncı" ile suçlayan oğlunu şöyle konuşturur: "*Bu ülke sanki ikiye bölünmüş... Sivas'ın doğusunda... insanları öldürüyorlar, Kürt köyleri yakıp yıkıyorlar. Ensene bir kurşun sıkıp bırakıyorlar... Kimler kaçırdı, kimler öldürdü, herkes biliyor. Yine de cinayetlerin adı 'faili meçhul'*" (s. 307).

Oya Baydar, bu anıştırıyı yapıta içkinleştirmek suretiyle, okuyucuya Türkiye'nin yakın dönem siyasal tarihinde karanlıkta kalmış ve unutulmaya bırakılmış yönlerinden biri hakkında düşünce

geliştirme olanağı sağlamakta; böylece, toplumun kültürel belleğinin canlı tutulmasına katkı yapmaktadır.

Doğaldır ki, devlet adına ince eleyip sık dokumadan insanların öldürülmesi için buyruk verenler, bu öldürme çılgınlığı içinde, Arın Murat örneğinde olduğu gibi, bilmeden "öz oğlunun" da öldürülmesi için buyruk verebilirler. Söz konusu buyruk sonucu öz-oğul, "Erguvan Kapısı"*ndaki anlatımla *"örgüt evinde güvenlik güçleriyle girdiği çatışmada ölü olarak ele geçirilir"* (s. 35).

Dirim Olmadan Ölüm Olur mu?

Eleştirel düşünme anlamında "canlılığı" simgeleyen Falin'in sonu da ölümdür. Kanserden dolayı kafası çıplaklaşan, derisi elmacık kemiklerine yapışan Falin, romandaki anlatımla "ölümü, içinde kanserli hücreler olarak" taşımaktadır. Yazar, hem erkek kahramanlarının hemen tümünü ölüme yazgılı olarak kurgular; hem de Ülkü'nün ağzından *"Ne kadar çok ölüm gördüm! Bir yaşama bu kadar ölü fazla. Ölümlerle zenginleşilmiyor"* (s. 370) diye yakınır.

Falin romanın ilerleyen bölümünde *"Gitmek zamanı geldi. Herkes, ölmek için kendi toprağına dönmek ister"* (s. 408) diyerek, bir anlamda ölüm ile kültür arasındaki dolaysız bağı, kültürlerin ölüm sorunsalına bakışını dile getirir.

Yazar, Falin'e söylettiği sözlerin benzerlerini, *"Nerede ölmek isterdin, şair? Önce İstanbul'da, sonra Moskova'da, sonra Paris'te"* dizeleriyle Nazım'ı da yazınsal söyleme katar.

Falin ve Nazım örneği gösteriyor ki, ölüm söz konusu olunca, insanın Rus ya da Türk olması; Moskova'da ya da Paris'te bulunması fark etmiyor. Herkes, son aşamada yurduna dönüyor. Tarihin bütün yengilerinin, yenilgilerin, acılarının, tatlılarının, mutluluklarının ve mutsuzluklarının, varlıklarının, yoksulluklarının, haklılıklarının ve haksızlıklarının renklendirdiği yurt, ölümü duyumsamaya başlayan insanı çekiyor. Tek mutlak gerçeklik olan "ölüm", öncesinde insanın var-oluşunu yapılandırdığı kültürü biçimlendi-

---

* Oya Baydar: "Erguvan Kapısı"; Can Yayınları, 12. Basım, İstanbul, 2005.

ren ve özgünleştiren yurda dönüş başatlaşıyor ve karşı konulamaz bir isteğe dönüşüyor.

Romanın kadın kahramanı Ülkü de "herkes ölmek için kendi toprağına dönmek ister" ilkesine uyarak ve "yitirdiğini" düşündüğü "kendi geçmişinin izlerini" aramak için Türkiye'ye döner ve bu arayışın bir parçası olan "Issız Adalar Aranıyor" bölümünde adaya, Bozcaada'ya gider. Bu gidiş aslında bir sığınmadır. Ölümlerin, savaşların, didişmelerin başat olduğu dış-dünyadan kaçarak; ıssızlık, dinginlik, yalnızlık, erinç, güvenlik ve doğallığın başat olduğu bir yaşam ortamına sığınmadır. Bu yaşam ortamı bir adadır. Dolayısıyla, ada, Oya Baydar romanında sığınmayı anlamlandıran önemli bir simgedir.

Yazar, romanın "Oğullar ve Kardeşler" bölümünde kalp hastası olması nedeniyle ölüme yazgılı olan Mehmet İliç'i tutukevinde "ölüm orucuna" yatan oğlu konusunda şöyle konuşturur: "*Oğlumu bile kurtaramıyorum, çaresizim. Orada, o karanlık, pis kalabalık koğuşta ölmeye yatmış; tek silah ölüm, ölüm silahıyla direniyor*" (s. 378). Tutukevinde ölmeye yatarak direnmek, yazarın anlatımıyla, "anlamsız ve umutsuz bir direniş"tir (s. 379); çünkü bu direniş hiçbir biçimde yaşam yaratmamaktadır.

"Sıcak Külleri Kaldı" da betimlendiği kadarıyla, ülkede "suikastlar, siyasal cinayetler" olmakta; her gün onlarca kişi "*şehit olmakta*", *ölü ele geçirilmekte*" ya da "*faili meçhule kurban gitmektedir*" (s. 415). Ancak, bu sözlerle betimlenen Türkiye'de yaşayan ve romanda ölmeyen iki erkek kahraman Arın Murat'ın kardeşi Erim ve arkadaşı eski solcu yeni iş-adamı Cem'dir.

Ölüm Tapıncı ya da Ölümden Yaşam Doğar mı?

"Erguvan Kapısı" kapsamında da "erguvan"ın yanı sıra, "ölüm" temel izlek olarak yapıtın yazınsal söylemini biçimlendirmektedir. Bu yapıtta yazar, ölümü irdelemeye Batı kültürlerindeki "martır" geleneğiyle başlar.

Bu kapsamda Türk kültüründeki "şehit" ile Batı kültüründeki "martır" kavramının yan-anlamlarını açımlayan yazar, bu iki kav-

ramın aynı anlama gelmediğini belirtir (s.35). Yazara göre, "martır", kişinin toplum için, insanlık için özgür seçimiyle kendisini feda etmesi demektir. Buna karşılık olarak Türkçede kullanılan "şehit" için özgür seçimden söz edilemez; o, "*özgürlüğünü Tanrı'ya ve inanca devretmiştir.*" Yazarın anlatımıyla, "*öldürmek için yola çıkanın ölümüdür, şehitlik. Oysa kurban, öldürmemek için ölendir, kendini feda etmeyi göze alandır. Kurbanın olduğu yerde cellât vardır*" (s. 69).

Düşünsel ve kültürel bakımdan önemli olan bu belirleyimler, "martır" kavramının anlam alanının tümünü yansıtmamaktadır. "Martır" Batı kültüründe de, dinsel bir anlam boyutu içerir. Örneğin, Alman kültüründe "martır"ın anlamını oluşturan belirleyici yönlerden biri de din, diyesi, Hıristiyanlık'tır. Bu kültürde "martır", Oya Baydar'ın "Erguvan Kapısı"nda dile getirdiği anlam boyutlarının dışında, "inancı için ölüme giden Hıristiyan" anlamını da kapsar. Dolayısıyla, Hıristiyan Batı kültüründeki "martır" kavramının anlam yelpazesi ile İslam Doğu kültüründeki "şehit" kavramının anlam yelpazesi, dinsel açıdan sanıldığı gibi köklü bir fark içermemektedir.

Bu kapsamda farklılık, temel ya da yan-anlamlarda değildir; farklılık, bu anlamların gerçek yaşamda davranışlara yansımasındadır. Oya Baydar tam da bu noktada haklıdır. Batı kültürlerinde artık insanlar, Aydınlanma ile başlayan akılcılaşma ve bireyleşme bilincinin büyük ölçüde yaygınlaşmasından ötürü, herhangi bir amaç ya da ülkü uğruna "öz-verim", bir başka anlatımla, kendi kendini feda etme davranışı içine pek girmezler. Oysa Doğu kültürlerinde böyle bir davranış eğilimi, giderek zayıflamakla birlikte, hâlâ varlığını sürdürmektedir. Oya Baydar'ın "feda kültürü" diye kavramlaştırdığı ve sorunlaştırdığı da bu kültürel görüngüdür.

Romanın "Ölü Çocuklar" bölümü "*bu ülke çocuklarını yiyor*" söyleminin yazınsallaştırıldığı bölümdür. Bu söylem yapıtın önemli düşünsel-siyasal savlarından biridir. Yazar, bu savı yazınsallaştırmak için, Türk toplumunun hâlâ tüm boyutlarıyla yüzleşmediği simgesel değeri ve çağrışım gücü yüksek bazı olayları anımsatır.

Bir Ülke Kendi Çocuklarını Niçin Yer?

Bu olayların başında yazarın "korkunç bir Vandalizm" diye nitelendirdiği "6-7 Eylül Olayları" gelir (s. 127). Ülke, yazarın savı uyarınca, bu olaylarda etnik-dinsel nedenlerle kendi çocuklarını öldürmüştür.

6-7 Eylül türü olaylarla yüzleşilmediği ve bu olaylarda sergilenen insan düşmanı tutum ve davranışlar aşılamadığı için, bu ülkede başka etnik köken ve dinden olan ve görece güçsüz bir konumda bulunan azınlık kümlerine karşı zor kullanma, sindirme ve yok-sayma gibi tutumlar gündemdeki yerini korumaktadır. Son dönemlerde yaratılan milliyetçi-ayrımcı toplumsal-siyasal iklimin de etkisiyle, saldırganlığın hedefi durumuna getirilen gayri-Müslim yurttaşlara karşı işlenen cinayet ve sergilenen baskılama olayları, anılan davranış biçimlerinin somut kanıtlarıdır.

Yazarın belki de yazınsallaştırmanın bir gereği olarak biraz da abartılı deyişiyle, *"Bizans'tan beri çocuklarının kanıyla beslenen"* (s. 153) bu topraklarda başat olan bu tutumun aşılabilmesi için, bu tutumu ve davranışı besleyen kültürel gelenek, açık ve eleştirel bir yaklaşımla bu sorunlaştırılmalı ve sorgulanmalıdır.

Söylencenin tarihselleştiği, dolayısıyla da süreklileştiği kent olarak betimlenen ve yapıtta önemli bir anlatı ortamı oluşturan İstanbul, "İnançlar ve Kurbanlar" bölümünde anlatılaştırılan olayların gerçekleştiği mekândır.

İstanbul aynı zamanda sürekli olarak insanları kendine çeken, dolayısıyla sürekli olarak nüfus yapısını değiştiren kenttir. Kentin bu nüfus ve kültür yapısından dolayı, insanlar birbiri için sürekli olarak "yabancı" ya da "öteki" olarak kalmaktadır. Yazarın betimlemesiyle, bu "yabancılaştırma" ve "ötekileştirme" yüzden, insanlar süreklileşememekte ve kimlikler yerleşememekte; buna bağlı olarak da toplumsal-kültürel yaşamda özgüven ve hoşgörü egemenleşememektedir.

Anılan nedenlerle, yazarın betimlemesiyle, birbirine yabancı ya da "öteki" olarak yaşayan çeşitli inançlardan insanlar, zaman içinde çatışmış, güçlü güçsüzü sindirmiş, hatta yok etmiştir. Egemenler ise kendi inançlarını zorla dayatmışlardır (s. 254).

Ötekileştirici siyasal söylemlerin ve şoven ayrımcılığın eğitim kurumlarında, basında, siyasal partilerde ve sivil toplum kuruluşlarında kapsamlı bir eleştirel tavırla önüne geçilmesi, demokratikleşme sürecini kesintisiz olarak yürüterek, hak ve özgürlüklerin tüm Türkiye Cumhuriyeti yurttaşları için geçerli olduğu uygulamada da kanıtlanarak, azınlıklara yönelen şiddetin önüne geçilmesi güncel bir görevdir.

"Feda Kültürü" ile Özgür İstenç Bağdaşabilir mi?

Yazarın ölüm bağlamında sorguladığı şeylerden biri de "feda kültürü"dür. "Feda kültürü" nün kökleri, İslam'dan kaynaklanan Tanrının her-yerdeliği ve her şeye gücü-yeterliği inancında ve imparatorluğun tüm topraklarının tek sahibi olan Osmanlı padişah anlayışında aranabilir. Aynı zamanda bir toplum-bilimci olan yazar, Türkiye kültürüne içkin olan "feda kültürü"nü yapıtta sorunsallaştırmakla, söz konusu kültürel mirasın da eleştirel değerlendirilmesini özendirmek istemiş olabilir.

"Feda kültürü", Frankfurt Okulu kapsamında irdelemeye çalıştığım bir yanda "bağımlılaştırıcı" etkisi büyük olan mutlak egemen otoritenin, öbür yanda da bağımlılaşmaya hazır edilgen otoriter kişilik anlayışının kültürel alışkanlığa dönüşerek süreklileşmesi bağlamında ele alınabilir.

Frankfurt Okulu'nun otoriteye ve erke bakışı ile Oya Baydar'ın bu iki kavrama bakışı arasında büyük benzerlik olduğu açıktır. Nitekim yazar, kültürel geçmişin şimdiye yansıdığını düşünerek, geçmişten gelen kültür değerlerinin olumlu ve olumsuz yönlerinin ayrımlaştırılmasının gerekliliğine işaret ederek, "feda kültürü" çerçevesinde somut ve yaşanmış olaylar olan "açlık grevleri" ve "ölüm oruçları" gibi olayları öyküler.

Bu bağlamda "Erguvan Kapısı"nda "devrim fedaisi bantları" türünden simgeler, gerçek yaşamda gözlemlenen "tutsak aileleri"; "ölüm oruçlarını" durdurmak için "saygın siyasetçilerden, yazarlardan ve hukukçulardan" oluşturulan heyetlerin betimlenmesi geniş yer tutar.

Oya Baydar, yapıtın yazınsal söylemini, "ölüm orucu"na yatanlar, ölüm orucuna yatma kararını, özgür istenç ve seçimleriyle mi, yoksa örgüt bağı nedeniyle mi vermektedirler?" sorusu etrafında yapılandırır. Bu bağlamda "ölüm mü, yaşam mı?" ya da "ölümden yaşam doğar mı?" sorularını ortaya atar. Bu sorulara ilişkin yanıt arayışında düğümlenen felsefi tartışma, düşünsel ve estetik açıdan yazınsal söylemin taşıyıcı öğesini oluşturur.

Yazar, romanda yazınsallaştırdığı söz konusu felsefi tartışmada okuyucuyu "şehitlik", "kurbanlık" ya da "feda kültürü" gibi kavramları eleştirel irdelemeye özendirmek ister. Bu kavramların Türk kültüründe "*bireysel ve toplumsal anlamını ve kimliğini arayan insan tipinin*" başatlaşmasında etkin olduğunu duyumsatır. Yazar, bu bölümde geliştirdiği yazınsal söylemde şu savı öne çıkarır: "Feda kültürü", bireysel ve toplumsal düzlemde konumunu ve yeteneklerini sorgulayarak geliştiren insan tipi yerine, buyruk, itikat ya da inanç gibi güdümleyici dış-etkilere açık insan tipini öne çıkarmaktadır. "Feda kültürü"nün insan kişiliğine nasıl yansıdığı konusunda bir gazete* ile yaptığı söyleşide yazar, benzer düşünceleri bir kez daha dile getirmiştir.

Bu bağlamda yazar tarafından sorunlaştırılan "ölüm tapıncı" (s. 302) hakkındaki eleştirel duyumsatma açıktır: Eleştirel ve öz-eleştirel bir tutumla geçmişini, kimliğini ve bireysel var-oluşunu sağlam temellere oturtmuş insanlar, daha açık söyleyişle, eleştirel bilinçli, özgür ve özerk bireyler, bu tür edimlere gereksinme duymazlar. Ölümden yaşam türetme gibi akıl dışı yollara yönelmezler.

Türkiye kamuoyunu uzun süre uğraştıran "F-tipi" tutukevlerindeki koşulların iyileştirilmesini sağlamak amacıyla, Aralık 2000'nde sol örgüt üyeleri ve yandaşlarınca gerçekleştirilen eylemler, yazar tarafından yukarıda sözü edilen gazete söyleşisinde "*inanç, iman ve aidiyet üzerinden kimlik arayışının bir insanı kendini feda etmeye götürmesi*" olarak değerlendirilir. "Açlık grevleri" ve "ölüm oruçları", yazarın kanısınca, "ölüm orucu"na yatanların özgür istenci ve seçimi sonucu gerçekleşen eylemler değildir.

---

* Oya Baydar, burada sözü edilen söyleşiyi, 06. 07. 2004 tarihli Dünya gazetesi ile yapmıştır.

F-tipi tutukevi ve "tecrit"e karşı yürütülen bu eylemleri gündeme getirenler, yazarın aynı yerde belirttiğine göre, "*kendini feda eden o güzel insanlar*" değil, onları eylemlere iten, "*o çocukların iradelerini teslim alan ve kendi iktidarlarını onların ölümü üzerine kuran şeflerle borazanlarıdır.*"

Dolayısıyla, ölüm orucuna yatanlar, bu eyleme özgür istençleri ve seçimleriyle değil, bağlı bulundukları örgütün önderlerinin kendileri adına verdikleri karar sonucu girişmişlerdir.

Ölüm orucuna yatanlara "sevgi ve ilgi" ile yaklaştığını, "*onların çığlıklarını içinde duyduğunu ve onlar adına bu çığlıkları attığını*" belirten yazar, bu tözsel eleştirisi nedeniyle, ölüm orucuna yatan insanların istencini güdümleyen örgüt şeflerinden ve onların borazanlarından "'*dizinden vururuz haa'ya varan, ne sürtüklüğünü, ne psikopatlığını bırakan küfürler ve tehditler aldığını*" da dile getirmektedir.

Ölüm Oruçları, Feda Kültürünün Bir Türevi midir?

Yazar, "feda kültürü" ya da "ölüm tapıncı" gibi edimler bağlamındaki ilkesel-ahlaksal sorgulamayı, ölüm "oruçlarına yatanlar, bu eyleme "özgür istenç" ile mi, "güdümlü istenç" sonucu mu giriştiler?" sorusu bağlamında söylemleştirir. Bu kapsamda "ölüm tapıncı"nı sorunsallaştıran yazar, oluşturduğu yazınsal söylemde, kendi erklerini sürdürmek amacıyla insanların bilinçlerini güdümleyerek, bu eylemlere sürükleyenleri ödünsüz bir tutumla eleştiri konusu yapar. Yazarın dillendirdiği temel ahlaksal bir ilke, yapıtta yer alan "*yanlış silahla doğru savaşım verilemez; ölümden yaşam doğmaz; insan tahrip edilerek, insanlık kurtarılamaz*" (s. 325) sözlerinde belirginleşmektedir.

"Ölüm oruçları" bağlamında devletin yaklaşımı da yazarca köklü biçimde eleştiri konusu yapılır. Devletin tavrına ilişkin olarak yazarca yazınsallaştırılan kesin ve yoğun eleştiri, şu betimlemelerle dile getirilir: "Hayata Dönüş" diye adlandırılan ve çok sayıda tutukevinde aynı anda sabaha karşı başlatılan operasyonda "içerdeki direnişi kırmak için, koğuşların duvarları kepçelerle, do-

zerlerle" yıkılmış, "*yangın bombalarıyla tutuşan ya da kendilerini yakan tutukluların yanık et kokuları*" "*katledilen insanların ölüm görüntüleri*" her yanı sarmıştır. Dolayısıyla, devletin uygulamaları sonucu tutuklular "yakılmış", "boğulmuş", "kurşunlanmış" (s. 303 vd); böylece, 19 Aralık 2000'deki "Hayata Dönüş" örtmecesiyle adlandırılan operasyon, "ölüme götürüş" operasyonuna dönüşmüştür.

Dışarıda, gerçi tutukevlerindeki gibi öldürümler yoktur; ancak, tutuklu yakınlarının ve demokratik-insancıl duyarlılığı yüksek kamuoyunun çektiği acının yoğunluğu bakımından durum farklı değildir. Tutukluların anne-babalarının, akraba ve yakınlarının "*tepelerdeki, varoşlardaki, gecekondulardaki*" evlerinde "yüreklerde yangınlar" yanmıştır. Bu yürek yangınları ve acılarını, sadece "az sayıda" insancıl birey paylaşmıştır.

Sonuç olarak şu saptama yapılabilir: Her iki romanda da "ölüm" başlıca sorunsallardan biri olarak çoğunlukla erkek figürler kapsamında yazınsallaştırılmıştır. Bu yazınsal söylemin bir türevi olarak erkeklerin ezici çoğunluğunun sonu ölümdür.

Oya Baydar, derin tarihsel-kültürel kökleri olan "ölüm tapıncı" bağlamında ortaya çıkan "ölüm oruçları" ile ilgili olarak, Aydınlanma'dan bu yana özerk bireyin vazgeçilmez önkoşulu olan "özgür istenç" sorunsalını kurguladığı yazınsal söylem ile bir kez daha güncelleştirmiştir. Söz konusu kültürel geleneği ve bu geleneği içselleştirmiş kişilerin akıl-dışı davranışlarını felsefi açıdan irdeleyen yazar, bu soruna ilişkin eleştirel bir bilincin gelişmesini özendirmektedir. Yazarın çok başarılı ve kapsayıcı bir anlatımla biçemselleştirdiği bu söylem, önemli bir estetik ve düşünsel değerdir.

Oya Baydar'ın yazınsal söylemine ilişkin eleştiri, öncelikle yapıtlarında kurguladığı önemli erkek kahramanlarının hemen tümünü ölüme yazgılandırmasıdır. Genellikle erkek figürleri ölüme yazgılı olarak kurgulaması nedeniyle, yazarın irdeleştiği sorunsal olan "ölüm tapıncı"nın aşılmasına katkı yapamamakta; böylece, ölümün yeniden üretilmesi olasılığı varlığını sürdürmektedir.

Dolayısıyla, eleştirel akıl birikimiyle aşılmak istenen "ölümü kutsama" tavrının yerine, erki simgeledikleri varsayılan erkekleri

öldürerek, yazarın anlatımıyla, bir "ölü erkekler mezarlığı" (Erguvan Kapısı; s. 212) oluşturarak, "ölümün alanını daraltma" tavrı konulmaktadır.

"En iyi erkek, ölü erkektir" anlayışının bir sonucu olarak, yazınsal söylemde erkek figürlerin çoğunluğunun yazgısının "ölüm" ile sonlandırılması, doğal olarak şu soruyu gündeme getirmektedir: Erkek türünün olmadığı bir dünyada, kadın türü tümüyle özgürleşse ve özerkleşse bile, kendisini neyle ve nasıl tanımlayacaktır?

Romanda kurgulandığı kadarıyla, bir yandan *"özgürlük ve özerklik istemi"*, öbür yandan "cinsel nesne olmaya hazır oluş" ve "erkek öldürümüne yöneliş" üçlüsünün bileşimi olan Ülkü figürünü okurlar nasıl konumlandırırlar?

Kendisini bu figür ile özdeşleştiren kadın okurlar, yazarın içtenlikle aşılmasını istediği "erk", "erkek egemen yapı" ve bütün bunlardan doğan "bağımlılık" gibi sorunları ve içselleştirilen kültürden kaynaklanan "kurbanlık" ve "kurtarıcılık" gibi geleneksel anlayışları aşabilecek açılımlar geliştirebilirler mi? Böyle bir açılımı salt kendi cinsteşleriyle gerçekleştirebilirler mi? Temel niteliği kurgusallık da olsa, edebiyat yapıtları, "olabiliri" anlatmaz mı?

Eleştirel Akıl ve İnsancılık Başatlaşırsa, Erkekler Ölmez mi?

"Kayıp Söz", Oya Baydar'ın erkek ve ölüm konusunda farklı bir yaklaşım geliştirdiği son romanıdır. Bu yapıtta erkekler, örneği, Ömer Eren figürü, egemen erk ve bunu meşrulaştıran yapılarla belli ölçülerde bütünleşmiş olmasına karşın, zamanla içinde boy veren insancıl kaygıların peşine düşerek, egemen erkin dışına çıkmaya uğraşır. Ömer Eren'in iç sorgulamasında "kendi rahatını sürdürme" ile "umarsız insanları düşünme" eğilimlerinin çatışması sürecinde kah bu yan, kah öbür yan ağır basma belirtileri gösterse de, Ömer Eren, "yitirdiği sözü" arama uğraşını sürdürdüğü ölçüde insanlaşır.

Salt Ömer Eren değil, eşi Profesör Elif Eren de, şiddetten kaçarken kaçacak "hiçbiryer" olmadığını kavramak zorunda kalan oğulları Deniz de, üniversiteyi bırakıp dağa çıkan, sonra da sevdiği

kızla kaçıp Ankara'ya gelen Kürt genç Mahmut figürü de romanda köklü bir kişilik gelişimi geçirirler. Kayıp Söz" bu yönden değerlendirildiğinde, rahatlıkla bir "gelişim" romanı olarak da nitelendirilebilir.

Erkek figürlerin tümü, söz konusu kişilik gelişim sürecinde "özgür akıl" ve "insancılık" idesini kendi açılarından bir bakıma yeniden bulgular ve anlamlandırırlar. Bu anlamlandırma uğraşı, onlarda *"daha insancıl, daha özgür bir yaşam"* için savaşım kararlılığına ve bilincine dönüşür. Yapıt boyunca erkek figürlerin geçirdiği bu olumlu değişim sonucu olmalı, yazar, daha önceki yapıtlarında sergilediği kurgunun tersine "Kayıp Söz"de erkek kahramanlarını öldürmez. Onların önüne, insanlaşma istenç ve bilinçlerini korumak koşuluyla, insana yakışır bir yaşamın olabilirliği seçeneğini koyar.

“Kayıp Söz”:
Hümanizmin Yazınsallaştırılması

İnsan Özünü Yitirir mi?

Oya Baydar, çok-yönlü yaşantı ve deneyim varlığından da yararlanarak, yazınsal yaratımında eleştirel aklı, insanın kendi üzerine düşünmesi anlamında öz-düşünümü, insanın dünyadaki ve toplumdaki konumunu, işlevini, var-oluşun anlam ve ereğini sorgular. Yazar, bütün yapıtlarına sinmiş olan bu tavrını “Kayıp Söz”de* temel izlek olarak anlatılaştırır.

Bu türden soruların sorulması ve sorgulanması, düşünce tarihinde insan-severlik, insancılık ya da hümanizm olarak kavramlaştırılan, bütün zamanlarda ve mekânlarda geçerliliğini koruyan, Kant’ın nitelemesiyle, “aşkın” akımın özünü oluşturmuştur.

Yazarın yapıtlarına bu açıdan bakıldığında, şu değerlendirme yapılabilir: İnsanın var-oluşsal belirlenimi üzerine düşünme, doğal olarak insanın özünü ve çevresini geliştirebileceği ve değiştirebileceği düşüncesinden kaynaklanır. Bu düşünce, yaşamın, insan onur ve saygınlığına uygun bir biçimde biçimlendirilebileceği bilincini geliştiren temel etmendir.

---

* Oya Baydar: “Kayıp Söz”; Can Yayınları, İstanbul, Ekim 2007

Uygun koşullar yaratıldığında, insan, özünde barındırdığı çok-yönlü gelişme niteliğini etkenleştirebilir; "iyi" ve "kötü"yü ayırma yeteneğini geliştirebilir. Böylece, bağımlılaştırıcı ve özerkleştirici etkilere karşı seçici davranabilir. Kısacası, insan, insanlaşabilir; özgür ve özerk bir öz-yapı geliştirebilir. Böyle olduğunda söz konusu insanlaşma her yönüyle ve kapsamlı olarak gerçekleşebilir. Baskı, sömürü ve özgürsüzlük gibi durumların toplamı anlamında bağımlılık, insanı insansızlaştıran en önemli etkendir.

İnsandan umut kesme eğiliminin başatlaştığı "Hiçbiryer'e Dönüş"ten sonra giderek daha belirgin olarak Oya Baydar'ın insanın bu tözsel belirlenimine ilişkin iyimserliği belirginleşemeye başlar.

Yazarın bu yaklaşımı, Anadolu ve çevresindeki halkların birikimlerinin bireşim olan "özünü tanı!" ve "insan her şeyin ölçüsüdür!" gibi ilkeleri geliştiren Antik Yunan düşün birikiminin, Aristoteles felsefesinin doğacı ve dünyasal bir anlayışla yorumlayıp daha da geliştiren İbni Sina ve İbni Rüşt gibi Müslüman mülhitlerin katkılarıyla ve biraz da Osmanlıların/Türklerin Avrupa içlerine doğru ilerlemesinin türevi olarak Avrupa'da on beşinci yüzyıldan itibaren filizlenen Rönesans ve hümanizmin devinimleri ve sanayi devrimiyle güçlenen Aydınlanma birikimi kapsamında değerlendirilebilir.

En İlkeli Hümanizm, Hangi Hümanizmdir?

Yazarın insan anlayışı, bu köklerin dışında, bazı kaynaklarca "en ilkeli hümanizm"* olarak nitelendirilen sosyalist hümanizm birikimi ile de ilişkilendirilebilir; ancak, "en" nitelemesinden enle uzak duran Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında somutlaşan insan ve insancılık tasarımı, bazı ortak yönler taşımasına karşın, bu köklerin ve nitelendirmelerin hiç biriyle tümüyle örtüşmez.

Bu örtüşmeme durumunun nedeni, örneğin, "sosyalist hümanizm" bağlamında şöyle açımlanabilir: 1989'un sonunda yıkılan Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde resmi görüş çerçevesinde yayımlanan ve "hümanizm komünizmin gerçekleşimidir" tanımının

---

* Georg Klaus/Manfred Buhr: "Philosophische Wörterbuch-Felsefe Sözlüğü"; "Humanismus" maddesi, das europäische Buch, DDR/Berlin, 1970, s. 482-491.

da yer aldığı "Felsefe Sözlüğü"nde sosyalist hümanizmin "nitelik bakımından diğer hümanizmlerden ayrıldığı", "sosyalist toplumun yaratıcısı olan işçi sınıfının tarihsel rolünden kaynaklandığı", diğer hümanizmlerin "belli sınıf çıkarlarından doğduğu"; yanlı bir hümanizm olan sosyalist hümanizmin *"işçi sınıfının çıkarları temelinde bütün insanlığın çıkarlarını temsil ettiği"* gibi savlar yer almaktadır.

Bu savlar, hangi toplumsal sınıftan olursa olsun, insanın hümanist başarımlar sağlayarak, insanlığın ortak birikimi olan hümanizme katkı yapabileceği gerçeğini göz-ardı etmekte; böylece, insanın tözsel belirlenimini yok saymaktadır. Bu savların eleştirel değerlendirimi, başka bir çalışma konusu olabilir. Burada altını çizilmek istediğim husus şudur: Bu türden tek-yanlı tavırlar, insanı, dolayısıyla da insanlığı bölmekte, işçi sınıfı adına yönetim erkini kullanan parti politikalarını eleştirisiz uygulamakta; dolayısıyla mutlak "erk"in yol açabileceği sakıncaları göz-ardı etmektedir.

Oya Baydar ise, bu tür saltçı yaklaşımlardan tam da bu noktada ayrılmaktadır; çünkü, yazar, insanın bağımlılaşmasına, yabancılaştırımına yol açan hiçbir düşüncenin, hiçbir "yüce ülkü"nün "erk"in bozucu etkisini haklı gösteremeyeceğini ortaya çıkarmak istemektedir. Oya Baydar, erk ve egemenlik üreten tüm yapıları, kültürel mirası, siyasal söylemleri, ideolojileri ve dil dahil tüm dolayımları tümel ve köktenci bir tavırla erkten arındırmak, erksizleştirmek gerektiği kansındadır. Yazara göre, ancak böyle tümel ve köktenci bir erksizleştirme, insanın yeniden insanlaşmasına, bireyin özerkleşmesine ortam hazırlayabilir.

Oya Baydar'ın yazınsal söylemine içkinleştirdiği *"tümel ve köktenci erksizleştirme"* önermesi, "Kayıp Söz" kapsamında şöyle belirlenebilir: Yazarın her alandaki birikiminin, insan için, insanca ve insancıl bir çığlık olarak estetikleştirilmesi olan bu yapıt, "köhnemiş" diye önemsizleştirilmek ve bir yana itilmek istenen "özerk bireylik" ve "insancılık" arayışı, insanın tözsel öz-yapısını geçerlileştirme ve yazınsallaştırma edimi olarak nitelendirilebilir.

Bu yapıt, tüm insanlığın tarih boyunca "daha iyi bir yaşam" için kurduğu düşlerin, verdiği anlatılamaz savaşımların türevi ve anlatımı anlamında bir "hümanizm bildirgesi" olarak da adlandı-

rılabilir. Yapıtı "hümanizm" bildirgesi olarak adlandırmamın nedenlerini şöyle açıklayabilirim:

Oya Baydar'ın "Kayıp Söz"de insana karşı sorumluluk bilincinden giderek uzaklaşmasına neden olan bütün çelişkilerine karşın, içinde barındırdığı sosyalist geçmişin parçacıklarını bütünleyerek, insanı ve insanlığı bulmaya doğru başarıyla geliştirdiği "ünlü yazar Ömer Eren" figürü, '68 devrimci devinimine katılan kimileri gibi, "*geçmişi yadsımak, inançları karalamak, bir zamanlar tapındığı tanrıları lanetlemek*" yerine, söz konusu süreçte edindiği deneyimleri, "yazıya döker"; yazıyı da "şöhrete ve paraya" çevirir (s. 32). Geçirdiği yozlaşmanın yanı sıra, dışa vurmaksızın içten içe uç-veren öz-hesaplaşmasını sürdürürken, "yitirdiği sözü arama" gereksinmesi duymaya başlar.

Bu arayış sürecinde bir "ses duyar"; duyduğu ses, sosyal konum, etnik aidiyet, bölgesel geri-kalmışlık ve benzeri birçok etmenin güçsüzleştirdiği, kaçağa dönüştürdüğü, törelerin "ölüm" buyruğu verdiği bir iki Kürt gencin çığlığı, özellikle de "tecavüze uğrayıp gebe kaldığı için" namus anlayışı nedeniyle öldürülmekten kurtulmak için kaçan, ancak rastlantı sonucu Ankara otogarında bir kör kurşunun isabet ettiği "*Kürt genç kadının kurşun yarasının acısıyla karışan çığlığıdır.*"

Adsız, önemsiz, dışlanmış ve kaçmak zorunda bırakılmış bu genç kızın, insanı, insanlığı arayan çığlığı, "bütün ivmesiyle" Ömer'in göğsüne saplanır (s. 15). Bu "katıksız insan çığlığı", Ömer'i yitik sözü, insanın ezildiği, baskılandığı ve en ağır koşullarda yaşamak zorunda bırakıldığı yörede, Doğu'da aramaya yöneltir.

Ernst Bloch Felsefesi ve Oya Baydar Romanı

Oya Baydar'ın "Kayıp Söz"e başlıca ileti olarak içkinleştirdiği romanın hemen başındaki "şiddeti, nefreti, savaşı aşıp insana ulaşmaya, insanın sesini yüreğinde duymaya çalışmak" ve yapıtta anlatılaştırdığı "insan insana ulaşır" söylemleri, derin, kapsamlı ve her türlü erki etkisizleştirmeyi erekleyen bir hümanist tavrın anlatımıdır.

"İnsan, insanın sesini yüreğinde duymaya çalışmalı" ve *"insan insana ulaşır"* ya da Mahmut'un babası bilge Kürt köylünün *"insan insana muhtaçtır"* sözleri, yirminci yüzyılın en önde gelen Alman filozofu Ernst Bloch'un temel yapıtı olan "Umut İlkesi"ni anımsatmaktadır.* Umut İlkesi, insandan umudu kesmeme bilincinin, insana duyulan güvenin ve iyimserliğin kuramlaştırılması olarak Almancada deyimleşmiştir.

Ernst Bloch "Umut İlkesi"ni Amerika'da sürgünde bulunduğu sırada 1938-1947 yılları arasında yazmıştır. Yapıt, 1954-1955'te Bloch'un "seçimli yurttaş" olduğu Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde yayımlanmıştır. Hegel ve Marx'tan etkilenen Bloch, "Umut İlkesi"nde "somut ütopya" felsefesini kuramlaştırmıştır. Yapıtın ana bölümünde "katılımcı bilinç" sorununu irdelemiştir.

Katılımcı bilinç, Oya Baydar'ın yaşam ereği olarak yapıtlarında estetikleştirdiği bireyin özerkleşme ve özgürleşmesi sürecinin taşıyıcı gücüdür. Yine Bloch'un "Umut İlkesi"nde çözümlediği "Daha İyi Bir Dünya Ütopyası", başka bir anlatımla, insanın gelişebileceği ve değişebileceği savı kapsamında "özerk bireyin oluşturumu" "kimlik(lenme)" sorunsalı, Oya Baydar'ın yazınsal yaratımında söylemleştirdiği başlıca sorunlardır.

---

* "Somut ütopya", "Umut İlkesi" gibi kavramlar bağlamında eleştirel düşünce, eleştirel kuram, insancılık ve devrimcilik gibi nitelikleriyle tanınan yirminci yüzyılın önde gelen Alman filozofu Ernst Bloch, Nazi diktatörlüğünün baskıları sonucu ülkesini terk etmeye zorlanmıştır. Düşünür, Avrupa'da birçok ülkeyi dolaştıktan sonra Amerika'da uzun süre yaşmıştır.

Bu insancıl ve eleştirel Marksist, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan iki Almanya'dan Demokratik Almanya Cumhuriyeti'ni yurt olarak seçmiştir. Yaşam ilkesi durumuna getirdiği kuramsal ve edimsel felsefesinin temelini oluşturan "Umut İlkesi" uyarınca, bu yeni ülkede ömrü boyunca uğruna özverilerle dolu bir savaşım verdiği "insancıl sosyalizmin" gerçekleştirilebileceğini hayal etmiştir; ancak, hayallerini gerçekleştirme olanağı bulamamıştır.

Her olumsuzluktan umut türeten Bloch, 1948'de Leibzig Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü kurma görevini üstlenmiş; ancak, Sosyalist Birlik Partisi'nin özellikle yerel örgütünün dar-görüşlülüğü ve belirlemeci tavrı nedeniyle, kısa süre sonra görüş ayrılığı baş göstermiştir.

1956 Macar Halk Ayaklanmasının Sovyetler ve yerli işbirlikçiler tarafından kanla bastırılmasından sonra, düş-kırıklığına uğrayan Bloch ödünsüz bir rejim karşıtına dönüşmüş ve 1957 yılında iktidarda bulunan Sosyalist Birlik Partisi rejimince zorunlu emekli edilmiştir. 1961'de, Federal Almanya Cumhuriyeti'ne geçen Bloch, Tübingen Üniversitesi Felsefe Bölümünde görev almış ve emekli olana değin bu görevde kalmıştır.

Bütün bu sorunların eleştirel akıl ve özerk bireylik amacıyla çözümlenmesinin başlıca ereği de insanda korku yaratan, onun yandaşlaşmasına, uydulaşmasına ve bağımlılaşmasına yol açan düşünce köklerinin, sosyo-kültürel geleneğin ve siyasal yapılanmaların sorgulanması ve erkten arındırılmalarıdır. Böylece, insan kimliğini ve kişiliğini bağımlılık üreten değerler dizgesi ve yapılardan arındırabilir; insandan, insanlıktan "umut" türetebilir.

İnsanın değişme ve değiştirme gücüne güvenini anlatmak için, Bloch "somut ütopya"* kavramını oluşturmuştur. Somut ütopya, "toplumu değiştirme olanağı/olasılığı"nı ve değişiklik için sosyal ütopyaların gerekirliğini anlatır. "Somut" nitemi ile ütopyanın gerçekleştirilebilirliği vurgulanır. Somut ütopya, geleceğe ilişkin tasarımların, bir bakıma sınama-yanılma yöntemiyle gerçekleştirim sürecidir. "Kayıp Söz"de söylenen "Umudu kesme yurdundan/insandan" türküsünde somutlaşan kararlı, sürekli ve ödünsüz bir iyimserliktir. Herhangi bir yanlış anlamayı önlemek amacıyla, Bloch ile Baydar arasında kurduğum koşutluğu şöyle açıklayabilirim:

Oya Baydar'ın "Sıcak Külleri Kaldı"da kurguladığı Ülkü Öztürk figürü, 1980 yılında TKP yöneticisi olan eşinin ardından Demokratik Almanya'nın Leibzig kentine gider. Leibzig, dipnotta da vurgulandığı gibi, Ernst Bloch'un da 1947-1957 yılları arasında yaşadığı kenttir. Bloch bu süre içerisinde Leibzig Üniversitesi Felsefe Bölümü'nü kurmaya çalışmıştır. Bu sırada SED'nin (Sosyalist Birlik Partisi) Leibzig kent yönetiminin müdahaleleriyle karşılaşmış ve partinin dayatmacı tavrının akademik işleri ve işleyişi bile engelleyen boyutlara ulaşabileceğini deneyimlemiştir. Parti yönetimiyle düştüğü anlaşmazlık, 1957 Macaristan'ın işgaliyle birleşince, Bloch, ödünsüz bir rejim karşıtına dönüşmüş ve aynı yıl zorunlu emekli edilmiştir.

Oya Baydar'ın özgeçmişinden izler taşıyan Ülkü'den yaklaşık otuz üç yıl önce Leibzig'te Sosyalist Birlik Partisi'nin mutlak erkinin yol açabileceği yıkımları yaşantılayan ve sosyalizmin uygulanış biçimine karşı ödünsüz bir karşıta dönüşen filozof Bloch ile 1989 sonunda sosyalist sistemin çöküşü sürecinde sosyalist ideolojinin

---

* Somut Ütopya kavramına ilişkin daha fazla ayrıntı için: http://de. wikipedia.org/wiki/Konkrete_Utopie

köktenci eleştirisini yazınsallaştıran Oya Baydar arasındaki koşutluk, her şeyden önce Leibzig kenti ve sosyalist partilerce sosyalizm adına uygulanan despotizmin eleştirisinde görülebilir.

Foucault'nun Heterotopyası Neye Yarar?

Bloch, "Umut İlkesi"ni Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin sosyalist parti yönetimince zorunlu emekli edilmeden ve bu ülkeyi terk etmeye zorlanmadan önce, sosyalizmin kurtuluşu sağlayacağına kesin inandığı dönemlerde yazmıştır. Oya Baydar, sosyalist düzenin yıkılışı sürecinde sosyalizmi sorgulamaya başlamıştır. Dolayısıyla, "somut ütopya" kavramı, Oya Baydar açısından çekici bir düşünsel önerme olmayabilir.

Bu nedenle, Michel Foucault tarafından "ütopya"ya karşı geliştirilen "heterotopya" (heterotopie)* kavramı, bu kapsamda tartışmaya sokulabilir. Foucault, heterotopya kavramını, gerçekleşen ütopyanın tersine "toplumun yapısına sinmiş etkin yerler, yerleri belirlenebilen bütün yerlerin dışındaki yerler" anlamında kullanır. Bu düşünüre göre, örneğin, "ayna", "yaşlılar yurdu", "psikiyatri klinikleri", "tutuk-evleri", "kışlalar", "mezarlıklar", "sinemalar", "tiyatrolar", "müzeler", "genel-evler", "sömürgeler" ve "gemi" birer heterotopyadır.

Dolayısıyla, heterotopyalar, *"egemen normlardan sapan davranışların kurallaştırıldığı ve yerleştirildiği"* yerlerdir. Toplumun kıyısındaki yerlerdir. Heterotopyalar, kendi dışındaki yerleri sorunlaştıran, sorgulayan yerlerdir, bir başka anlatımla, eleştirel tavırdır.

Egemen ilişkilerden ve başat normlardan sapan, erk yaratan ya da erki amaçlayan bütün yapıları ve ilişkileri sorgulayan, bilinen tavırların dışında konumlanan Oya Baydar'ın tavrı da Foucaultcu anlamda bir "heterotopya" olarak nitelendirilebilir.

"Kayıp Söz" de bir heterotopya anlamında söylenmiş ve aşındırılmış sözlerin dışında bir yerde olan sözü arama, ünlü yazar Ömer Eren'in iki Kürt gencin sesine kulak vererek, Doğu'ya gitme

---

* Foucault tarafından geliştirilen "heterotopya" kavramına ilişkin daha fazla bilgi için: http://de.wikipedia.org/wiki/Heterotopie

kararıyla başlar. Ömer Eren'in sosyalist geçmişinden kalan anıları arasında yer alan, ancak zamanla belirsizleşmeye yüz tutan Doğu ve Güney Doğu, Oya Baydar'ın romanın ilk sayfasında açığa vurduğu "şiddet", "savaş" ve bunların karşıtı olarak "barış" kavramlarını estetikleştirmeye elverişli simgelerdir.

"Üç K İsen Yandın!" veya Hegel "Işık Doğu'dan Yükselir"

Yazar, daha önce "Sıcak Külleri Kaldı"da yazınsallaştırdığı "Üç K isen yandın!" söylemini "Kayıp Söz"de Ömer Eren'in geçmişine ilişkin anıları bağlamında öncelikle "devlet" kaynaklı şiddeti sorgulamak ve daha kapsamlı bir irdelemek amacıyla yineler. "Üç K" olanlar, bir başka anlatımla, "Kürt-Kızılbaş-Komünist" (s. 33) olanlar, yazarın betimlemesi uyarınca, üç kat daha fazla kötü davranış ve işkence türünden şiddete maruz bırakılmaktadır.

Bu yalın söylem, yazarca aynı zamanda etnik köken, mezhepsel aidiyet ve dünya görüşünü içeren "üç-katmanlı" bir ayrımcılık nedeni olarak anlatılaştırılır. Komünist olmak, sosyalist düzenin çökmesiyle ve demokratikleşme sürecinin de katkısıyla, artık pek tehlike olarak görülmediğinden, ayrımcılık ve cezalandırma nedeni olmaktan belli ölçülerde çıkmış sayılabilir.

Oya Baydar, ilkeli bir hümanist olarak, devlet güçlerince ayrımcı terörü gerekçe göstererek, Kürtlere karşı uygulanan şiddet içeren uygulamaları sorgular. Yazar, Ömer'in geçmişini betimlerken, bir bakıma her iki taraftan da koyu bir milliyetçilikle beslenen ayrımcılığa karşı seçeneğin de ip-uçlarını duyumsatır: '68 devrimci gençliği, daha o zamanlarda Doğu'ya giderek derme çatma da olsa "devrimin birliğini, halkların kardeşliğini kurma inancını" ve "gençlerin Batı'dan uzattığı elin Doğu'nun elleriyle birleşmesini" simgeleyen bir köprü yapmıştır.

Yapıtın başlıca izleği olan insan ve insancılığa geri dönmek üzere, "Kayıp Söz" kapsamında öne çıkan yazınsal araç olarak Doğu'ya ilişkin imgesel göndermeleri irdelemek istiyorum. Bu göndermeler arasında, yapıtın baş erkek figürü olan Ömer Eren'in son kitabının adı "*Çünkü Işık Doğu'dan Yükselir*" sözü de vardır. Oya

Baydar'ın *"İncil'den, Batı'nın imanından ödünç alınmış bir söz"* (s. 36) olarak nitelendirdiği *"ışık Doğu'dan yükselir"* söylemi, küçük bir değişiklikle Hegel de vardır.

Hegel, "Felsefe Tarihi Dersleri" adlı yapıtının "Doğu'yu ve Doğu Felsefesini Ayırmak" ara-başlığı altında bu söylemi Doğu'nun düşün yapısını da içerecek biçimde şöyle açımlar: *"Düşün, elbette Doğu'dan doğar"*; ancak Doğu'da özne henüz birey değildir; nesnede yitip gitmiştir. Bireyliğin ulaşabileceği en yüce şey, ebedi öte dünya mutluluğudur. Bu nedenle, Hegel'e göre, Doğu'da *"tinsiz bir ilişki gerçekleşir; çünkü, burada ilişkinin en yüce yönü, "bilinçsizliktir."*

İnsan bu töze karşı var olur; töz geneldir, birey tekil. İnsan, öte-dünya mutluluğuna erişemediği sürece, tözden ayrıdır, birliğin dışındadır; "değeri yoktur" herhangi bir şeydir; haktan hukuktan yoksundur; bitimlidir. Kendini doğa tarafından belirlenmiş olarak bulur. Burada istenç, tözsel istenç değil, "başına buyrukluktur", keyfiliktir.

Doğulular kolay bireyleşemezler; çünkü, düşünsel etkinlikleri henüz tam anlamıyla dünyasallaşmamıştır. Hâlâ öte-dünya tasarıları içerisinde eriyip gitmektedirler. Tek kişinin bireyleşmesi, *"tözselden bağımsızlaşması, tekilleşmesi"* ile olanaklıdır.

Doğu'da, Anadolu'da Keyfiliğin ve Despotizmin Kökleri Nelerdir?

Doğu tini/zihniyeti, dünyasalla irdeleşmediği, varlığını dünyasalla gerekçelendirme bilincini ve kararlılığını gösteremediği sürece, Doğu'da hak-hukuk kavramı gelişemeyecek, toplum yaşamında despotizmin başlıca kökeni olan "başına-buyrukluk" egemen olacaktır.

Hegel'e göre, Doğu'da *"öz-yapısal gönlü-yücelik, büyüklük ve ululuk"* olanaksız değildir; ama, bu nitelikler, *"doğal belirlenmişlik ya da keyfiliğe"* bağlı olarak vardır; herkesçe saygıyla karşılanan, herkes için geçerli olan ahlaksallığın ve yasallığın nesnel gerekleri olarak yoktur. Doğu'da hiçbir şey sağlam, sabit değildir; Doğuluların tözleri ne denli belirsiz ise, "öz-yapı da o denli belirsiz" olabilir.

Doğu'da *"hukuksal ve ahlaksal olan, devlette de öyle, tözsel, doğal ve baba-erkil bir biçimdedir; öznesel özgürlük içerisinde değildir. Vicdan ve moral yoktur... Doğa düzeni vardır."*

Hegel bu belirlemelerinden saltlaştırıcı ve ayırıcı bir çıkarım yapar: Doğulular, felsefi bilme düzeyinde soyutlama anlamında ayrıştırma gerçekleştiremezler. Doğu'da felsefi bilgi, töze, genele ilişkin bilgi düzeyindedir. Bu nedenlerle, *"Doğuya özgü şeyler, felsefe tarihinden silinip atılmalıdır!"**

Hegel'in Doğu değerlendirimini belirginleştirmek için, *"öz-bilinç, Doğu'da değil, ancak Batı'da özgürleşir"*, *"Doğu, dünyaya ayrımlaşmamış bakışı simgeler"*, *"Doğulular, insanın insan olduğu için özgür olduğunu bilmezler"*, *"Asya başlatır, Avrupa sürdürür"* ve *"Doğu'da ışık, içi değil, dışı aydınlatır"* gibi değerlendirmelerini de anmak gerekir.

Hegel'in Doğu imgesi ya da tasarımını, bu çalışmayla ilgili olmadığı için, ayrıntılı bir çözümlemeye tabi tutmaksızın, şu değerlendirmeler yapılabilir: Hegel, tümüyle Aydınlanma geleneği kapsamında birçok yönden eleştirdiği Kant felsefesine bağlı kalarak, insana *"öz aklını kullanma cesareti göster!"* ve böylece *"kendi yol açtığın ergin-sizlik/bağımlılık durumundan kurtul!"* çağrısını başka sözcüklerle yinelemektedir. Bu çağrı insana "nesne değil, özne ol!" ya da *"öz-bilincini ve ahlakını oluştur ki, özerk birey olabilesin"* çağrısıdır.

Hegel'in yukarıda çerçevesini çizdiği Doğu imgesi, belirgin olarak Avrupa-merkezci bir anlayışı yansıtmaktadır; ancak, filozofun Avrupa-merkezci tavrı, dile getirdiği önemsizliği ya da geçersizliği anlamına gelmez.

İnsan, Tekilleşmeyi Zorlaştıran Kapsayıcı Genellikten Nasıl Kurtulur?

Oya Baydar'ın "Kayıp Söz"de anlatılaştırdığı Kürt sorunu ve kadına yönelik şiddet ve töre baskısı gibi konuları irdelemek için,

---

* Hegel'in Doğu, Doğulu, Müslüman ve Türk imgesine ilişkin geniş ayrıntı için: Onur Bilge KULA: "Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi"; İş Kültür Yayınları, İstanbul 2010.

Hegel'in belirlemeleri, tek çıkış noktası olmasa bile, bir ufuk açabilir. Şöyle ki: Hegel tarafından "öte-dünya mutluluğu" olarak nitelendirilen "yazgı anlayışı" ya da salt yazgıcılık, bilincin dünyasallaşmasını, dolayısıyla da Hegel'in "töz" dediği değişmez genellikten, insanın tümel ve kapsayıcı bir güç olan dinden bağımsızlaşarak, birey olarak özerkleşmesini engellemektedir.

İslam'ın, özellikle de "Ortodoks" İslam'ın Tanrı tasarımına göre, Tanrı her yerdedir; her şeye kadirdir; kısacası, mutlaktır. Böyle bir Tanrı anlayışı, Hegel'in "değişmez genellik" ya da "değişmez gerçeklik" anlamında kullandığı "tözsellik" kavramına denk düşmektedir. Tözsellik ise, bireyin öz-bilinci ve öz-istencini geliştirerek, özgürleşmesine ve özerkleşmesine pek olanak vermemektedir.

Hegel'in vurguladığı ikinci nokta olan "*insanın tözsellik içinde yitip gitmesi*", Oya Baydar'ın sorunlaştırdığı "töre cinayetleri"ni açıklamada işlevli olabilir. "Tözsellik içerisinde yitip giden insan" tekilleşememektedir. İnsan tekilleşemeyince, diyesi, bireyleşemeyince, hak-hukuk kavramları da gelişememektedir. Hak ve hukukun yerini, tözselliğin bir başka görüngüsü olan töre almaktadır. Törenin egemen olduğu kültürde insan salt kendinden ve kendi ahlakından sorumlu olmuyor; herkes herkesin her şeyinden kendini sorumlu sayıyor. Böylece, günlük yaşamda Hegel'in "değişmez gerçeklik" olarak yorumladığı töre başatlaşıyor; özellikle de bedensel bütünlük ve ahlak söz konusu olunca, güçsüz ve bağımlı duruma getirilmiş insanlar, töre denilen "genel istence" dört elle sarılmaktadır. Böyle bir durum da "töre cinayetleri" diye adlandırılan ve hâlâ yaşanabilen öldürümleri meşrulaştırma amacıyla araçsallaştırılmaktadır. Bu sorunun toplumsal-kültürel boyutunu ortaya koymaktadır.

Sorunun insan boyutuna gelince: Tekil bireylerin tözselliğin genelliği içerisinde yitip gitmeyi engelleyebilmeleri için öz-istençlerini oluşturabilmeleri ve etkenleştirebilmeleri gerekmektedir. Bunun için de, Hegel'in deyişiyle, "tekil istencin tözselliğinin" gerçekleşmesi gerekir; tekil istencin tözselliği, tekil istençlerin kabulü ve etkenleşme olanağına kavuşmaları demektir. İstenç tözsel nitelik kazanmayınca, hak-hukuk kavramlarının yerini "keyfilik" almaktadır.

Böylece, tözselliği, dolaysıyla da töreselliği temsil ettiğini savlayan aile ya da "yakın çevre", başkasının davranışını "ahlak" yönünden değerlendirme yetkisini kendinde görmekte; "bireyliğin" temeli olan "tekil istenci" töresel ve genel istenç içerisinde eritmektedir. Bunun sonucu olarak da, yaptırım uygulamakta, hatta "öldürüm" kararı alabilmektedir.

Bütün bu toplumsal-kültürel gelenekten ve özellikle dinden beslenen "genel istenç", tekil istencin "tözsel" den bağımsızlaşmasına izin vermemekte; izin vermeyince de, Hegel'in söyleyişiyle, Doğu'da, diyesi, Anadolu'da ahlak ve hukuk dahil hiçbir şey sağlamlaşmamakta, bir başka anlatımla, süreklileşmemektedir. Dolayısıyla da tekil istencin güvencesi olan "öznesel özgürlük" gelişememektedir.

Salt ahlak ve hukuk değil, devlet de "tözsel, doğal ve baba-erkil" durumda olunca, tekil istencin özgürleşmesi ve insanın bireyleşmesi iyice zorlaşmaktadır. Devletin "tözsel, doğal ve baba-erkil" durumda olması demek, devletin işleyişinde ve işlemlerinde hukukun değil, keyfiliğin, duruma ve kişilere göre karar alma alışkanlığının belirleyici olması demektir. Devlet-hukuk ilişkisi konusunda Hegel'in söyledikleri ile Marx'ın "Asya tipi" iş-bölümü ve üretim tarzı hakkında söyledikleri büyük benzerlik göstermektedir.

Burada hemen belirtmek gerekir ki, çağdaş Türkiye'deki devlet yapısı ile Hegel'in yaklaşık yüz yetmiş yıl önce söyledikleri arasında elbette farklılıklar olacaktır; ancak, bugün bile devletin işleyişini biçimlendiren temel gücün hukuk olduğunu, "hukukun üstünlüğü" ilkesinin her alanda geçerli ve başat olduğunu öne sürmek olanaksızdır.

Hümanizm ve Kürt Sorunu veya "Milliyetçilik Kötü Bir Mikroptur"

Bununla birlikte, "Kayıp Söz"de Kürt sorununun söylemleştirilmesini sağlayan iki Kürt genç Mahmut ile Zelal, bugünkü Türkiye'de de yazarın Hegel'i doğrularcasına yaptığı betimlemelere göre, "devlet, örgüt, baba ve ağa"dan kaçmaktadır. Hevi, diyesi, Umut adını vermeyi düşündükleri doğacak çocukları özgür olsun

diye, bu iki genç insan, devletten, örgütten, babadan ve ağadan kaçarlar; ancak, Ankara otobüs terminalindeki kör kurşuna yakalanırlar ve "Umut", doğmadan ölür. Doğmadan ölen "Umut", bu bağlamda salt doğmadan ölen bebeğe verilmesi düşünülen adın değil, aynı zamanda anlatılaştırılan iki gencin yaşam ve gelecek tasarımının simgesi anlamında umuttur.

Yazarın özellikle "Kayıp Söz"ün "Kimin Kurşunuyla Vuruldum Ben" adlı bölümde geliştirdiği yazınsal söyleme göre, Doğu'da insanların insanlığını yaşamalarına olanak vermeyen iki güç vardır: Devlet ve örgüt. İkisi de hem açık, hem kapalıdır. Devlet, yapıtta anlatıldığı gibi, Kürtlerin kültürlerini, dillerini yok-sayar. Şiddete dönüşen karşı çıkışı önlemek için "köyleri yakar", "dağı taşı bombalar" (s. 53); kar maskeli, tuhaf giysili devlet güçleri köyleri basıp, "*yerde sürüngürdükleri dedeleri, babaları, emmileri, ağaları sopalarla, dipçiklerle dürtükler; Ermeni dölleri, Kürt dölleri, vatan hainleri, şerefsizler*" diye hakaret eder (s. 99).

Bu aşağılama ve zulme katlanamayan ve üniversiteyi bırakıp, "dağa çıkıp" örgüte katılan Mahmut, "*dağda da kan ve zulüm olduğunu, ölümden başka gelecek olmadığını*" (s. 53) yaşantılar. İnandıklarını, "*ölmek, öldürmek ne demektir*" diye sorgulamaya başlar. Yapıtta "örgüt" adıyla anılmaz; "dağ" sözcüğü, bilinen milliyetçi-ayrılıkçı Kürt örgütünü simgeleyen metafor olarak kullanılır. Dağ, Mahmut'un elini "kana bulaştırmıştır", onu "kaçak ve illegal" duruma düşürmüştür. İnsanı "sertleştiren, duyarsızlaştıran" dağlarda "efsanenin başlangıcı olan ölümü" görmüştür; ölümün son olmadığını, "destanlaşmanın başlangıcı" olduğunu gözlemlemiştir (s. 95). Dolayısıyla, "*sözün, bilinci bileyen saldırgan güce, dilin dil olmakla kalmayıp, saldırgan güce dönüştüğünü*" deneyimlemiştir.

Mahmut'un babası, yazarın betimlemesi uyarınca, bir köy bilgesidir. Bu bilge baba, "dağlarda vuruşursun, ölürsün, öldürürsün; ama, geleceği dağlarda silahla kuramazsın, haklarını alamazsın" diye öğüt verir oğluna. Birçok Kürt gibi, bu bilge baba da "*aş, azık, kovuk, konak, ille de dağa yazılacak evlat isteyen gerillanın*" ve "*canını, onurunu ve özünden vazgeçmesini isteyen devletin*"

köy baskınlarından bıkmıştır. Huzurlu yaşacağı, hiçbir taraftan baskının olmadığı bir yurt özlemi çekmektedir.

Bu bölüm, Kürt sorunu kapsamında kullanılan ve sorunun değişik boyutlarına işaret eden "itirafçı", "dağ kadrosu", "korucu", "Kürtçe yasağı" gibi çok sayıda eğretileme ve simge ile anlatılaştırılmıştır.

Uğradığı tecavüz sonucu gebe kalan Kürt kızı Zelal ölüm fermanı veren "töreden"; Mahmut insanı acımasızlaştıran "dağlardan kopup kaçar"; amaçları, *"insanı yumuşatan denize kavuşmaktır"*; ancak, *"düze indiklerinde kaçacak yer olmadığını"* anlarlar. Dolayısıyla, onlar için huzuru ve barışı simgeleyen denize ulaşamazlar.

"Kayıp Söz"de betimlenen bölge insanın tavrına gelince: Bölge insanı "yalnızlık ve güvensizlik" (s. 159) içerisindedir. Güvensizlik ve yalnızlık, ancak karşılıklı olarak diyalogda (söyleşimde) direnerek azaltılabilir. Elbette ki, yazarın deyişiyle, orası *"masum melekler diyarı değildir"*; çünkü, orada savaş vardır ve *"savaş masumiyeti toptan yok etmektedir."* Bölge insanın kanısınca, haksızlığın-hukuksuzluğun ne demek olduğunu anlayabilmek için haksızlığa uğramak; acı çekenlerin durumunu duyumsayabilmek için, "acıyı çekmek gerekiyor." Ne var ki, "acı paylaşılmıyor"; bireysel olarak çekiliyor.

Bu bölüm bana 18. yüzyıl Alman Aydınlanma döneminin en hümanist düşünür ve yazarlarından biri olan "Bilge Nathan" adlı yapıtıyla üç büyük din olan Musevilik, Hıristiyanlık ve Müslümanlığın özünde birbirinden farklı olmadıklarını yazınsallaştıran Gotthold Ephraim Lessing'in *"en iyi insan, en iyi duygudaşlık kuran insandır"* öz-deyişini anımsattı. Duygudaşlık, aynı zamanda "merhamet" anlamında da kullanılır.

Jiyan da, yapıtta kurgulandığı üzere, *"burası benim vatanım, toprağım. Taş yerinde ağırdır"* diyerek, toprağına, halkına borcunu ödemektedir; çünkü, Jiyan, *"Acıyı yaratan bu topraklar değil, bu halk değil. Acı tarihin zoruyla, muktedirlerin zoruyla dayatıldı bize"* diye düşünmektedir. *"Dünyanın ve halkın acıları karşısında duyduğu utancı yitiren insan özünü de yitirir"* (s. 163) ilkesi, hümanist geleneğin temel direklerinden olan dayanışma ve paylaşım

düşüncesinin kaynağı olmasının yanı sıra, onun için de yol göstericidir. Jiyan için önemli olan ölmek, öldürmek değil, "*ölülerimiz için birlikte ağlayabilmektir*" (s. 165).

Oya Baydar, burada Ömer Eren'in iç-hesaplaşması kapsamında bu roman figürünün geçmişinde bir ahlak ilkesi gibi gördüğü insancıl duyarlılığı; yoksulluğa, ezilmişliğe, sömürülmüşlüğe ve savaşa karşı savaşma, dünyanın bütün acılarının sorumluluğunu üstlenme isteğini ve kararlılığını anımsatır. Kanımca, bu bölüm, yazarın hümanist geleneği belirginleştirmeye başladığı bölümdür.

Hümanist öğretinin başat yazınsal söyleme dönüştürüldüğü bölüm "İnsan insana ulaşır mı?" adlı bölümdür. Bu bölümde yazar, Mahmut ve Zelal'in yaşam çizgileri içerisinde sanki "Umut İlkesi"ni yazınsallaştırır. "*Devlet, örgüt ve töreden*" kaçan bu "*yersiz yurtsuz, parasız ve kimliksiz*" genç insan, özgün ve seçimlerini yapmalarını zorlaştıran bu güçlere karşın, insanlıklarını yaşayarak, kanıtlamak için uğraşır. Mahmut, iç-konuşmalarında örgütün aşılamak istediği "etnik Kürt milliyetçiliği" ile irdeleşir. Konuya ilişkin değişik yaklaşımları karşılaştırır ve kendi içinde giderek şu yargı başatlaşır: Kimliğimizi oluşturalım; öz-güvenimizi sağlamlaştıralım; ama, "kimlikler birbirini ezmesin"; Türk, Kürt'ü; Kürt Türk'ü düşman bilmesin. Mahmut, kendi kendisini uyarırcasına yineler: "*Milliyetçilik, kötü bir mikroptur... Zalimin hası mağdurdan çıkar*" (s. 206).

Bütün bu irdelemeler de gösteriyor ki, yazar bu bölümde hümanist birikimin en belirgin anlatımlarından biri olan "insan insana ulaşır!" söylemini sarsıcı ve sürükleyici bir şiirsellikle yazınsallaştırmıştır.

"Kayıp Söz"de Betimlenen Doğu İmgesi veya "Öteki"nin Ötekisi Olmak

Oya Baydar'ın betimlediği Doğu'ya gelince: Yazarın anlatılaştırdığı Doğu, "*memurların, askerlerin zorunlu hizmetlerini yaptıkları uzak ülkedir*"; Kürtçe, Ermenice, Süryanice, Arapça gibi "sakıncalı dillerin" konuşulduğu; yine yazarın betimlemesi uyarınca,

"yoksul kaçakçıların, yiğit eski zaman eşkıyaların, Mehmetçiklerin ve gerillaların mayın tarlalarında ya da çatışmalarda öldürüldükleri" (s. 37) bölgedir.

Hümanist öğreti açısından yazarın bu söyleminin iletisi açıktır: İnsanların konuştukları ana-dili yasaklanamaz. Nitekim, bunu yasaklayan *"her şeye kadir ve mutlak gücü"* ellerinde tutan, Hegel'in deyişiyle, Doğu despotizminin kaynağı olan "tözsellik" anlamında, '80 Darbecileri bile, Kürtçeyi yasaklamakla "hata" ettiklerini birer birer açıklamaktadırlar. Ancak, "hata ettik" açıklaması, ne yazık ki, hataların yol açtığı anlatılamaz acıları, hukuk ve temel insan hakları ihlallerini olmamış duruma getirememekte, geçersizleştirememektedir.

"Kayıp Söz"de hem Doğu imgesi, hem de insancılık açısından değerlendirilmesi gerektiğini düşündüğüm felsefi değeri yüksek bir başka anlatım "ötekileştirdiklerimizin ötekisi" sözcesidir (s. 39). Ötekileştirme, bir yönüyle dışlama ve ayırt etme edimlerini ve bunların sonucunun; öbür yönüyle de "başka"nın başkalığını sabitleştirerek, "başka" olarak kalmasını ve böyle değerlendirilmesini sağlama girişiminin anlatımıdır.

Dolayısıyla, ötekinin ötekiliğini aşırı vurgulamak, ya da kalıcılaştırıcı yasal önlemler almak, kendisini ve ait olduğu topluluğu da "öteki" olarak algılamak ve kalıcılaştırmak demektir. Buradan şu çıkarım yapılabilir: Bir kültürel kümeyi, örneğin Kürtleri, hem bütünleştirmeye ve benzeştirmeye çalışmak, hem de ayrımcılığın çeşitli biçimleriyle "öteki" olarak kalmalarına ortam hazırlamak, akıl ve insanlık ile bağdaşmayacağı gibi, hukuk ile de bağdaşmaz.

Ayrıca, "ötekileştirme", kendisi dışındakinin "öz-varlığını", "öz-istencini" tanımama, "başka"yı kendi belirlediği şeye benzemeye zorlama, "ötekini" kendi "ötekiliği" içerisinde eritme edimlerinin de kaçınılmaz türevlerinden biridir. Hele yasa zoruyla, yasaklamalarla dayatılan "ötekileştirme", gerçek anlamda tekil insanı ya da bir topluluğu, doğal koşulların bir sonucu olan "öz-yapısı"ndan uzaklaştırma girişimidir.

Ötekileştirme, her oluşum gibi, iki-yönlü işleyen bir süreçtir: Başkasını "ötekileştiren" son çözümlemede, başkasının bakış açı-

sına göre kendisini de "ötekileştirmiş" olur. Ötekileştirme, özü gereği, yine ötekileş(tir)meye yol açar; bu kısır-döngünün aşılabilmesi, ötekileştirici edim ve uygulamaları ortadan kaldırılmasıyla olanaklıdır.

Avrupalıların Doğu'ya bakışlarına gelince: Avrupa'da yerleşik Doğu imgesi, Doğu'nun *"yıkıcı, öldürücü, barbar, aklıdan yoksun"* gibi nitelemelere dayanan Batı ürünü oryantalizmde ortaya çıkar.

Oya Baydar'ın özellikle Elif Eren ve Deniz figürlerinde irdeleştiği Batı'nın Doğu ya da Türk imgesi, her şeyden önce, "ayrımcılık" ve "küçümsemeye" dayanır. Ancak, yazar, yerinde bir yaklaşımla, yabancı düşmanlığını, ayrımcılığı, salt Batılının düşünüş ve davranış biçimleriyle açıklamaz. Yabancı düşmanlığı ve ayrımcılığı, birincisi ırkçılığa; ikincisi, her halkın kendi "öz-kimliğini" belirginleştirmek, "öz-güvenini" pekiştirmek için, diğerlerini ötekileştirme eğilimine bağlar (s. 187).

Her türlü dışlamanın, küçümsemenin, ayrımcılığın ve bunların tümüne zemin hazırlayan ırkçılığın yenilebilmesi için, Oya Baydar'ın duyumsattığı ya da açıkça dile getirdiği gibi, yerine getirilmesi gereken temel iki koşul, insanın ülkesinde yaşayan insanların tümünü sevmesi; ikinci koşul, *"ben hiçbir yerliyim!" d*iyebilmesidir.

Şiddetin Türlü Biçimleri ve Hiçbir Yerlilik

Oya Baydar'ın yazınsallaştırdığı, hümanist öğreti açısından önemli olan bir başka konu, erk ve erkle bağlantılı olan "şiddet" motifidir. Yazarın yazınsal ürünlerinde *"şiddet yelpazesinin genişliğini"* yansıtan devlet, örgüt ya da benzeri yapılardan kaynaklanan şiddetin yanı sıra, başkasının istencini tanımama biçiminde ortaya çıkan bir başka şiddet türü de vardır.

"Kayıp Söz"deki Ömer ve Elif Eren çiftinin oğulları Deniz'e karşı tutumlarında ortaya çıkan anne-baba istencini dayatma anlamında örtük şiddet, başkasının özgünlüğünü tanımama, bu türden bir şiddettir. Darbeler döneminde *"hapis yatan, idam edilenleri, işkence görenleri ve ömür boyu mahkumiyet alanları"* gören Ömer Eren ve eşi Elif, her fırsatta oğullarına *"adını Deniz koyduk*

Deniz'leri anmak için"li (s. 41) sözlerle başlayan söylev verirler. Oğullarına "Deniz" adını vermelerinin nedeni, "*büyüyünce idam sehpasına astıkları bayrağı yarınlara taşıması*" beklentisi değildir; "*gençlik çağlarının umut dolu başkaldırı günlerinde yaşanmış dostluğu ve kardeşliğin anısı*", "*hüzünlü bir sadakat ve romantizmle andıkları yitirdikleri gençlikleriyle bağlarının kopmaması*" içindir. Bu sözler, yukarıda kullandığım "geçmiş tapıncı" kavramının açık anlatımı olmakla birlikte, Ömer ve Elif, zaman zaman geçmişlerini kutsamakla oğullarına haksızlık ettiklerini, ona "doğrularını dayattıklarını" da öz-eleştirel bir tavırla dile getirirler.

Ayrıca, yukarıdaki söylemler, "*kahraman olmayı, yarışmayı ve başkalarıyla karşılaştırmayı reddeden*" (s. 48), Deniz üzerinde "umarsızlık ve güçsüzlük" etkisi yaratacak, bu yenilmişlik duygusundan kurtulmak isteyen genç, kendini kanıtlamak için "savaş muhabiri" olarak Irak'a bile gidecek; ancak orada "*ölenlerin, yananların, parçalananların acılarının fotoğrafını çekmeye*" (s. 43) dayanamayacak ve oradan da kaçacaktır. Norveç'in ıssız bir adasına, şiddetin olmadığı yere gidecek, orada adalı bir kızla evlenecek, annesi-babasıyla tanıştırmak amacıyla, eşi Ulla'yı İstanbul'a getirecek, Ulla İstanbul'da bir bomba patlatılması sonucu yaşamını yitirecek ve kendisi de ağır yaralanacaktır.

İnsan düşmanlığının somut ve en acımasız biçimi olan şiddetin ve terörün her yerde olduğunu, bunlardan kurtuluş olmadığını deneyimleyen Deniz, oğlunun "*baba sen Doğuluymuşsun. Doğulular, acımasız ve inançsız insanlarmış*" (s. 58) biçimindeki sözleriyle, Norveç'te yaşadığı küçücük adada bile insan düşmanlığının daha "inceltilmiş" bir türü olan "yabancı düşmanlığı"nın alttan alta varlığını duyumsar.

"Kayıp Söz", büyük ve tek güç olan bir devletin terörün, toplumsal-siyasal terörün ve anne-babanın kendi istençlerini dayatmaları anlamına örtük şiddetin kurbanı olarak kurgulanan Deniz'in gözünden okunduğunda, "Hiçbiryer'e Dönüş"e nazire olarak "Hiçbiryer'e Kaçış" olarak da adlandırılabilir; çünkü, her yerde değişik biçimlerde ortaya çıkan şiddet ve terörden kaçacak "hiçbiryer" bulunmamaktadır.

İnsancılık İdesi ve Savaş-Karşıtlığı

Hümanizmin temel düşünsel kaynaklarından biri olan "savaş karşıtlığı", kanımca, "Kayıp Söz"de yazınsallaştırılan en belirgin izlektir.

Barış karşıtlığını hümanist öğretinin ve yaşam tarzının kurucu unsuru durumuna getiren düşünürlerin başında 16. yüzyılın başlarında Avrupa'da hümanizmin başlıca temsilcisi olarak görülen Rotterdamlı Desiderius Erasmus gelir. 16. yüzyılın ilk yarısında Türkler Avrupa içlerine doğru egemenlik alanlarını genişletirken, dönemin önde gelen entelektüelleri ve bilginleri Avrupa "Hıristiyanlığının" birliğini sağlamaya ve savaş isteğini yükseltmeye yönelik yazılar yazarken, Erasmus (1469-1536), "Barışın Şikayeti"* (Querale Pacis; Alm.: Die Klage des Friedens) adlı ünlü savaş karşıtı yapıtını yayımlamıştır.

Erasmus'a göre, insanlar barışı kapı dışarı etmekle, "*insan mutluluğunun bütün kaynaklarını da bir yana itmişlerdir.*" Barış, bütün iyiliklerin koruyucusu, çoğaltıcısı ve yayıcısıdır. İnsanlar, birbiriyle savaşmakla, akıllarının ürünlerini yok etmekte, "şiddetin tahakkümünü" sağlamlaştırmaktadır.

Erasmus, yaşadığı çağın da etkisiyle, Antik Yunan'dan kendisine değin oluşturulan düşün birikimini de gözeterek, barış kavramını Hıristiyanlık temelinde gerekçelendirmek ister. Hıristiyanları, bir yandan Türkler ile bağlaşıklık kurmak, öbür yandan da kendi aralarında savaşlar yapmakla suçlayan Erasmus, "*savaşta yenen bir katil, yenilen ise yok olup gidendir!*" (s. 415).

Aynı yerde düşünür, Türkleri olumsuz dış güç olarak imgelemesine karşın, Türklere "inançsız", "İsa'dan uzak" diyenleri sert eleştirir ve önce herkesin kendisini değerlendirmesi gerektiğini vurgular. Savaşı insan üzerinde egemenlik kurmanın aracı olarak gören egemenlerin istediğini belirten Erasmus, "*özgür insanları ancak özgür olanların yönetmesi gerektiğini*" dile getirir.

---

* Desiderius Erasmus: "Die Klage des Friedens, der von allen Völkern verstossen und vernichtet wurde" (Bütün Halklar Tarafından Bir Yana İtilen ve Yok edilen Barışın Şikayeti); Erasmus von Rotterdam: "Ausgewählte Schriften"; 5. Band, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1990, s. 360-451.

Erasmus'un açtığı çığırdan yürüyen Aydınlanma filozofu Kant, "Ebedi Barış"* adlı yapıtıyla hümanizmin barışçılığını kalıcılaştırmıştır. Anılan yapıtın girişinde "*devlet yöneticilerinin savaşa hiçbir zaman doymayacaklarını*" belirten filozof, barışın ebedileşebilmesi için şu ilkelere uyulması gerektiğini öne sürer:

1. "*Hiçbir devlet, var-olan bir başka devleti miras, değiş-tokuş, satın alma ya da hediye yoluyla ele geçirememelidir.*"

2. "*Mevcut ordular zaman içinde tümüyle dağıtılmalıdır.*"

3. "*Dış ticaret nedeniyle devlet borç altına girmemelidir.*"

4. "*Hiçbir devlet, bir başka devletin anayasasına ve yönetimine zorla müdahale etmemelidir.*"

5. "*Hiçbir devlet, savaş sırasında gelecekte kurulacak barışta karşılıklı güveni yok edecek düşmanca davranışlara izin vermemelidir. Alçakla öldürmeler, zehirlemeler ve ihanet bu davranışlar arasındadır.*"

Güçlü ve büyük devletlerin hiçbir gerekçeyle, savaş ve işgale kalkışmaması gerektiğini, başka devletlerin iç işlerine bile karışmaya hakları olmadığını, olası bir savaşı körükleyici etkisini ortadan kaldırmak için orduların dağıtılmasını öneren Kant, sanki bugünlerde yaşananları ön-görmüştür. Kant'ın barış idesinin temeli, "*insanlar arasında barış doğal bir durum değildir; barışın oluşturulması için çalışılmak zorunluluğu vardır*" ilkesidir.

Yukarıda sadece iki önemli düşünürü andığım hümanist geleneğin başlıca belirtilerinden biri olan "barış idesini" yazınsallaştıran "Kayıp Söz"de betimlenen Deniz figürü, savaş karşıtı yapısına karşın, salt kendisini kanıtlama güdüsüyle savaş fotoğrafçısı olarak savaştan kısa süre önce "savaş çılgınlığını" önlemek ve Irak'ı sembolik olarak savunmak amacıyla, "*dünyanın çeşitli ülkelerinden canlı kalkan olmaya gelen gençlerin*" bulunduğu "Irak cehennemi"ne gider (s. 69). Irak'ta savaşın yol açtığı acıları ve yıkımları görür ve içinde bunlardan kaçıp sığınabileceği kuytu bir köşe arama isteği uç-verir.

---

* Immanuel KANT: "Zum ewigen Frieden-Ebedi Barış Üzerine"; "Werke", Band 9, Wissenschaftliche Buchgesellscaft, Darmstadt, 1983, s. 195-244.

Irak'a canlı kalkan olmak için gelenler, *"kahramanlık, kurtarıcılık ya da yüce değerler"* söylevleri çekmezler; onlar savaş karşıtlığını, ahlaksal bir ilke, salt "yaşam biçimi" olarak değerlendirirler.

Deniz, savaş başlayınca *"çok kan, çok acı, çok ölüm"* görür. Irak'ta Amerikalı işgalcilerce *"kafalarına çuval geçirilmiş, körleştirilmiş, tutsak alınmış, yoksul zavallı, ezik insanları"*; *"kana bulanmış kara çarşaflarını kucaklarındaki ölü çocuklarına kefen yapmaya çalışan anaları"*; "cesetlerin yüzdüğü suları" gözlemler; "dehşeti" ve vahşeti" resimler.

Gördükleri, Deniz'in yaşantıladığı dehşet ve vahşet karşısında *"insanın tek bir tasviri... kalacaksa gelecek bir yıllara çarmıha gerili İsa'nın değil, Irak'ta çocuğuna sarılmış, yaralı ve umarsız babanın yüzü kalmalı"* diye düşünmesine yol açar. Savaş fotoğrafçılığı Deniz'e göre değildir. Köklü bir öz-sorgulama uç verir içinde: *"Dikenli teller ardında, ölümün eşiğinde, başına siyah çuvalla küçücük çocuğunu göğsüne bastıran, tutsak ve aciz babanın acısını sığdıramaz içine"*; *"zulmün fotoğrafını çekmeyi, zalim ile suç ortaklığı sayar"* (s. 74).

Deniz, bu anlatılamaz öldürümlerin, vahşetin olmadığı, sığınabileceği bir yer aramaya başlar. Irak'ta tanıdığı savaş-karşıtı (pasifist) Norveçli gence duyduğu dostluk nedeniyle, *"kimsenin onu bulamayacağı, özgür ve kendisi olacağını"* sandığı bu ülkedeki bir adaya sığınır.

Oya Baydar Romanında Dil Tasarımı

Edebiyat, Dile Müdahaleyle Oluşur

Yazınsal dil, genel dil dizgesi içerisinde özgün bir dil kullanım biçimidir. Genel dil gibi, yazın dili de tarihsel, toplumsal, kültürel ve siyasal koşullara göre biçimlenir. Dil, biçimlendiği gibi, biçimlendirir de. Dil ile dili kullanan arasında dolaysız bir karşılıklı bağımlılık ilişkisi vardır.

Yazın, en genel anlamıyla bir anlatı sanatıdır. Anlatının malzemesi, aracı ya da dolayımı da dildir. Her sanat yapıtı, ham-maddesine yapılan müdahale sonucu yaratılır. Yazınsal yapıt da ham-madde olarak kullanılan malzemeye, diyesi, dile yapılan bir müdahale sürecinde oluşur. Yazın, malzemesi olan "dil"in biçimlendirilmesi, işlenmesi, bir başka anlatımla, estetikleştirilmesi ile ortaya çıkar.

Bir metnin yazınsallığı/şiirselliği, öncelikle o metinde dile getirilen "yazarın duyarlılığı" ve o metnin alımlayıcı üzerindeki "duyarlılaştırıcı etkisinde" aranır; bu anlamda metni oluşturan göstergelerin düz anlamları, "yazınsallık" oluşturucu nitelikleri ve yeterlilikleri bakımından ikincil önemdedir. Yazınsallık açısından önemli olan yan-anlamlardır. Yan-anlamlar da "retorik figürler" denilen, eğretileme, benzekleme, karşıtlama gibi biçem araçları ile oluşur.

Her iletişim gibi, yazınsal iletişim de dilsel bir iletişimdir. Yazınsal iletişimi öbür iletişim türlerinden ayıran ve özgünleştiren, "estetik işlevdir."

Dili biçimlendirme ya da estetikleştirme tarzı, yazarlara ve yazınsal yapıtlara özgünlük kazandıran başlıca kaynaktır. Bir başka anlatımla, bir yazarı bir başka yazardan; bir yazınsal yapıtı bir başka yapıttan ayıran temel nitelik, o yazarın dili işleme ve estetikleştirme tarzıdır. Estetikleştirme sürecinde dile sanatsal nitelik kazandırmak amacıyla, sözcüklerin seçiliş, düzenleniş ve bütünleştiriliş biçimi belirleyici önemde bir işlemdir. Yazınsallık ya da şiirsellik diye adlandırılan nitelik, bu işlem sonucunda belirginleşir.

Dili estetikleştirme tarzı, aynı zamanda yazınsal yapıtların ayrım ölçütü olan "biçem"i de belirler. Bir yazarın dili estetikleştirme yeteneği, becerisi ve duyarlılığı ne denli yüksek ise, yapıtının yazınsallık düzeyi de o denli yüksektir. Yazınsallaştırma eylemi, bir bakıma biçemselleştirme eylemdir.

Oya Baydar, özellikle "Kayıp Söz"de dil üzerine düşünümü (reflexion), belirgin bir motif olarak yazınsal söyleme katmıştır. Yazarın bu tutumu, anılan yapıtın adına da yansımıştır. Eleştirel akıl ve özerk bireyi temel alarak, "insancıl"ı yazınsallaştıran yazarın dile ilişkin yaklaşımını belirginleştirmek amacıyla, insancılık idesi ile dil arasındaki bağıntıyı irdelemek yararlı olabilir.

İnsancılık İdesi ve Dil

15. yüzyılda düşünsel alanda başatlaşan Rönesans ve hümanizm akımlarının kazanımlarından biri de tekil dillerde edebiyat ve felsefe yapılabileceği düşüncesinin gelişmesidir. "*Ulusal dillerde felsefe ve edebiyat yapılabilir*" düşüncesi, Vatikan'ın Hıristiyanlığın ortak iletişim dili olarak Latinceyi dayatmasına, bu dili tekelleştirme tavrına karşı açık bir başkaldırıdır.

Bu başkaldırı, örneğin, Almanya'da Prostestanlığı yayarak, Hıristiyanlığın monolitik yapısını ikinci kez parçalayan Luther'in 1522'de İncil'i Almancaya çevirmesine ortam hazırlamıştır. Aslında Luther'den birkaç yıl önce Almancayı ibadet dili olarak kul-

lanan Alman köylü Ayaklanmaları'nın söylencesel önderi teolog Thomas Müntzer söz konusu hümanist atılımı gerçekleştirmiştir.

İnsancılık ve eleştirel aklın yanı sıra, ortak mülkiyet, ortak üretim ve yararlanım düşüncesini de yaygınlaştıran Müntzer, Köylü Ayaklanmaları yenilgiye uğratıldıktan sonra 1525'te asılarak öldürülmüştür. Müntzer, çok hak etmesine karşın, çağdaşı Luther gibi ünlenememiştir. 1600'lü yıllardan itibaren Almanca edebiyat, felsefe ve bilim dili olarak yerleşmiş ve ölçünlü dil niteliği kazanarak bugüne değin gelişmesini sürdürmüştür.

İnsancılık idesinin genel belirtilerinden biri olan dili düşünümleme, Oya Baydar'ca da yazınsal söylemde gerçekleştirilmiştir. Yazar, hemen her yapıtında dil-bilinç ilişkisine, dilin iletişim ve anlaşım işlevine, toplumsal-siyasal gerçekliği oluşturma ve aktarma işlevine, bilinçleri yönlendirme ve güdümleme aracına dönüştürülme tehlikesine değinmiştir.

Özellikle de "*dinsel ve ideolojik simgeleştirme dolayımı ve bilinçleri yönlendirme ve güdümleme aracı olarak dil*", örneğin, yazar tarafından "Erguvan Kapısı"nda yazınsallaştırılan alt-motiflerden biridir. Yazarın dile ilişkin yaklaşımı, "Kayıp Söz"de bir alt-motiften öte, dil ile felsefi düzeyde irdeleşmeye dönüşmüştür. Dolayısıyla, Oya Baydar romanında "dil"in başlıca izleklerden biri olduğu söylenebilir.

Yapıtın daha ilk sayfasında Ömer Eren söyletilen "*sözün peşindeyim. Hoyratça kullandığım, hovardaca harcadığım... tükettiğim sözün*" anlatımı, yazarın dile karşı ne denli içsel bir ilişki içerisinde olduğunun ip-uçları olarak yorumlanabilir.

Söz konusu içsel yaklaşım kendisini "*sözü yitirmek*", "*sözcüklerle oynamak*", "*dil cambazı, söz büyücüsü olmak*" ya da "*cilalı kof tümceler kurmak*" gibi düşünsel içerikli sözlerde açığa vurmakta; dil ile konuşucu ya da dil ile yazar arasında gerçekleşen karşılıklı belirlenmişlik ilişkisini, dilin işlevlerini ve bir dolayım olarak "*olmayanı varmış gibi gösterme*" amacıyla araçsallaştırılabileceğini göstermektedir.

Yapıtta sözcükler üzerine düşünen yazar Ömer figürü, mesleği gereği de inandırıcı bir biçimde, "anlam sorunsalını" anarak, örne-

ğin, "başkent" sözcüğü varsa, "ayak-kentler" de olmalı çıkarımını yapar. Bu çıkarım, çok açık olarak dilbilimde "analoji" diye adlandırılan, Türkçesiyle, "örnekseme" yönteminden başka bir şey değildir.

Örnekseme yöntemiyle her dilde sözcük ya da kavram oluşturulur. Ayrıca, "'başkent' diye bir sözcük varsa, 'ayak-kent' diye de bir sözcük de olmalıdır" çıkarımı, çağdaş dil-bilimin kurucusu Ferdinand de Saussure'den bu yana dil-bilimde geçerli bir ilke olarak kabul edilen "karşıtlık" ilkesinin de anlatımıdır.

Dilde sözcük ve kavramların varlık nedeni, başkalıktır, bir başka anlatımla, karşıtlıktır. Eş-anlamlı sözcülerin varlığı, bu temel ilkeyi değiştirmez. Karşıtlık, diyalektik düşüncenin de temellerinden biridir.

"Kayıp Söz"de yazar, yapıtın adının da açığa vurduğu gibi, dili, hem insancıl duyarlılığı duyumsama ve arama, hem de "logos" anlamında aklın ve sözün birliği, bu iki öğenin dışa-vurum aracı olarak tasarımlar. Roman figürlerinden biri olan Deniz'in Norveç'te "Seyir Defteri"ne düştüğü şu not dili felsefe düzeyinde açımlamaya olanak vermektedir: *"Dil, insanın ülkesidir, diyorlar, ülkem neresi benim? Anadilimi günbegün yitiriyorum, dilim, ülkem olamamış demek ki. Nereliyim ben? Dünyalı olunabilir mi? Dünyalı olabilmek için dünyanın dilini anlamak gerek. Ben bu dünyanın dilini anlayamıyorum, konuşamıyorum, bu dilden korkuyorum. Hiçbiryerli olunabilir mi?"*

Bu bölüm, kültürel birikimi saklayan ve aktaran dilin kimlik oluşturucu işlevini; dil ve kimliğin uzayda bir boşlukta değil, belli bir toprak parçası üzerinde geliştirildiği için insanın bilincini o toprak parçasıyla sınırladığını, dolayısıyla da insanı hem yerelleştirdiğini, hem de tüm dünyada geliştirilen kültür birikimini edinme olanağı vererek, dünyalılaştırdığını; dünyalı olabilmenin de sanıldığı kadar kolay olmadığını çok açık olarak ortaya koymaktadır.

"Dil, insanın ülkesidir!" belirleyimi de dile ilişkin düşünümü özendirmektedir. Yapıtta da vurgulandığı gibi, insan ülkesinden uzaklaşabilir; ülkesinde baskılanabilir; "ülkesini yitirebilir"; ülke "Hiçbiryer'e" dönüşebilir; ancak, içine doğulan ve içinde bireyleşilen dil, insanla ya da dünyayla ilişki kurmanın birincil dolayımı

olarak hiçbir koşul altında belleklerden silinemez. Herhangi bir toprak parçasını "yurt" yapan bütün değerler dil ile üretilir, dilde saklanır ve geleceğe aktarılır.

Dil ile Her Şey Yapılabilir mi?

Dil, özgürlük, bireylik, insan hakları, barış gibi her türlü uygar ve insancıl değerlerin de, baskı, işkence, tutukluluk, öldürme gibi vahşi ve insanlık-dışı değersizliklerin de adlandırıcısı ve saklayıcısıdır. Bu nedenle, yapıtta denildiği gibi, belli çıkarları gizlemeye yönelik yanıltıcı "kalıp" sözler ve anlatımların (s. 31) da örtüsüne dönüştürülebilen dile karşı eleştirisiz tutum, son çözümlemede dilin bir "dış-belirleyim" ya da "yabancılaştırım" aracı olarak kullanılmasına ortam hazırlar.

Yahudi kökenli Alman filozof ve dil-bilimci Victor Klemperer'in "Üçüncü İmparatorluğun Dili" (RTL) adlı ünlü yapıtında dediği gibi, *"dil ile her şey yapılabilir". "Sözler/sözcükler minik arsen tüpleri gibidir; bunlar fark edilmeden yutulurlar; hiç etkileri yokmuş gibi görünürler; ancak, bir süre sonra sözcüklerin zehir etkisi ortaya çıkar."* *

"Kayıp Söz"de yazınsal söyleme içkinleştirilen dil kavramını biraz daha açımlayabilmek için, dil ve dil ile yapılabilen etkilemeleri açımlamak yararlı olabilir. Türkiye'de özellikle 1980 askeri yönetimin baskıcı ve tekleştirici siyasal etkisi ve 1984 yılından sonra giderek artan ayrılıkçı terör gibi olayların yarattığı sorunların ve bu sorunlara çözüm arayışının anlatımı doğal olarak Türkçede de kendisini göstermiştir.

Toplumsal siyasal olayların yol açtığı ayrışma sürecinde belirginleşen yandaş ve karşıt topluluklar, düşünce ve eylemlerini anlat-

---

* Bu yazıda Victor Klemperer'den yapılan ve tırnak içinde belirtilen alıntılar, (Margret Jaeger/Siegfried Jaeger: "Gefaehrliche Erbschaften. Die schleichende Restaurtaion rechten Denkens" (Tehlikeli Miras. Sağcı Düşüncenin Sinsi Restorasyonu); Aufbau Verlag, Berlin 1999) adlı yapıttandır.
1881-1960 yılları arasında yaşayan Prof. Dr. Victor Klemperer 1935 yılında Alman faşistlerince üniversitedeki görevinden uzaklaştırılır. Prof. Dr. Klemperer'in başlıca araştırma ve öğretim alanı Romanistik, Germanistik ve karşılaştırmalı edebiyat bilimidir.

mak için propaganda yöntemine dayalı "özgün" biçemler, özgün bir dil kullanım biçimleri geliştirmişlerdir. İçerikleri, sözcük seçimleri ve amaçları farklı olması nedeniyle, genel dil kullanımı içerisinde yeni siyasal ara-söylemler ve biçemler oluşmuştur.

Söz konusu ara-söylemler ve biçemler, "ulusalcı", "dinci" ve "ayrılıkçı" ya da "bölücü" söylemler ya da biçemler olarak nitelendirilebilir. Bu söylemlerin yaygınlık düzeyi de değişiktir. Giderek artan ortak iletişimi ve kamuoyunun dil kullanımını da belirler duruma gelen bu dil kullanım tarzlarını sorgulamak, artık kaçınılmaz bir görev olmuştur.

Daha önce de vurgulandığı gibi, dil siyasal amaçlar uğruna araçsallaştırılabilir, bir etkileme aracı olarak kullanılabilir. Dil ve manipülasyon bağıntısını açımlamak için şu sorular sorulabilir: Eğer dil araçsallaştırılabilir bir toplumsal dizge ise, belli siyasal söylemleri kitleselleştirmek amacıyla dilin kötüye kullanılmasında hangi yöntemler kullanılır? Toplumsal bir olgu olan dil ile bireysel bilinç arasında ne tür bir ilişki vardır? Güdümleyici siyasal söylemlerin yaygınlaştırılması sürecinde hangi aşkın değerlere gönderme yapılır? Tüm ulus için değer olan aşkın değerlerin kötüye kullanımında "örtük" ya da "çok-anlamlı" sözcüklere ne tür işlevler yüklenir? Peki, yalın yurttaşlar siyasal etkileme ve yönlendirme amacıyla kullanılan sözcükler, kavramlar ve anlatımların ayrımına nasıl varabilir?

Propaganda ve kamuoyunu etkileme açısından bu ve benzeri sorulara yanıt arama bağlamında siyasal söylemleri değerlendirmek için, 1933-1945 yılları arasında Almanya'da yönetimde bulunan ve kendisini "nasyonal sosyalizm" olarak adlandıran faşizmin dilini sorunlaştıran dil ve edebiyat bilimci Victor Klemperer'in gözlemleri şöyle: Klemperer ünlü "Üçüncü İmparatorluğun Dili" (Lingua Tertii Imperii") adlı yapıtında ve güncelerinde Alman dilinin nasyonal sosyalistlerce kötüye kullanıldığını ve böylece tekil bireylerin bilincinin ve kamuoyunun görüşünün istenilen yönde biçimlendirildiğini örneklerle anlatır.

Klemperer'in yaptığı önemli saptamalardan biri, faşizmin yerleştirmeye büyük özen gösterdiği anlayış, "*Sen hiçbir şeysin, hal-*

kın her şeydir!" söyleminde somutlaşır. Burada "halk" sözcüğü "ulus" anlamında da yorumlanabilir. Söylemin amacı, hak ve yükümlülükleri bakımından somut bir varlık olan bireyi, soyut bir üst bütünlük içinde eritmektir. Böyle üst bir bütünlük içerisinde eriyen ya da eritilen birey, her türlü hak, özgürlük ve sosyal eşitlik istemini, üst-bütünlüğün çıkarlarına bağımlılaştırmaya hazır durumda ge(tiri)lir.

Tekil bireylerin bireyliklerinin baskılanması ve silinmesi sürecinde sürekli yineleme/tekrar başta olmak üzere, etkileme ve güdülemenin her türlü yöntemi kullanılır. Nasyonal sosyalistler, propaganda ve etkileme yöntemlerinin etkisini artırmak amacıyla öncelikle eğitim ve bilimi kendi amaçları uğruna kullanmaya büyük özen gösterir. Klemperer, nasyonal sosyalistlerin bu girişimini "bilimin köleleştirilmesi" olarak nitelendirir.

Nasyonal-sosyalist dönemde gerçekleştirilen dil yoluyla bilinç güdümleme ve bilimi köleleştirme oldukça uyarıcı bir örnektir. Türkiye'de 1980'den sonra özellikle yüksek-öğretim alanında yapılanlar, "bilimi köleleştirme" olarak nitelendirilemese bile, "bilimi denetim altına alma" girişimi olarak nitelendirilebilir. Ayrıca, salt bilim değil, siyaset başta olmak üzere, tüm toplumsal-kültürel alan denetim altına alınmak istenmiştir. Siyaseti de denetim altına alma girişiminin bir sonucu olarak Oya Baydar, 12 Eylül 1980'den kısa süre önce yurt-dışına çıkmış ve on iki yıl sürgünde kalmıştır.

Klemperer'in dilin güdümleyici, bilinçleri zehirleyici etkisi üzerine yaptığı uyarıların benzerleri "Kayıp Söz"de de vardır. Yapıtta akrabaları "asker", kendisi dağda olan birisine söyletilen "dilini düşman sözüne alıştırırsan, düşman olur sahiden; düşman diye diye düşman bellersin. Düşman belledğine verirsin kurşunu" tümceleri, dil ile bilinç, dil ile davranış arasındaki dolaysız bağı ortaya koymaktadır.

Dilin yapısı ve niteliği gereği, her toplumsal kesim, sözcükleri oluşturduğu bağlam ve erekleri doğrultusunda anlamlandırabilir. "Kayıp Söz"deki şu söylem, bu saptamayı doğrulamaktadır: "Asker kurşunu örgüt kurşununa yeğdir. Birinde şehit gidersin, öte-

kinde hain; ikisi aynı ölüm de tevatür farklı" söylemi, özellikle egemen söylemin kurduğu bağlam ve erek/niyet (intensiyon) kapsamında anlamı belirlediğini ve kalıcılaştırdığını göstermektedir.

Dil, yabancılaşım aracı olarak araçsallaştırıldığında tüketilebilir. Oya Baydar, bunu "Kayıp Söz"de, roman figürü Ömer Eren'in yazınsal etkinliği kapsamında yazınsallaştırılır. Birikimini "piyasa" koşullarına uyarlayarak, ticarileştiren Ömer Eren, "okur patlamasına" yol açan, aylarca *"en çok satanlar listesinin en üst sırasında"* duran "Karşı Taraf" romanıyla, "karşı tarafa geçmiştir"; çünkü, *"profesyonelliğin pervasızlığıyla ustalaştığı bütün klişeleri kullanmış", "dağarcığını döküp saçarak, bilmeden kendisini, aşkı, umudu, insanı tüketmiştir"* (s. 123-124).

Ömer, "kendimi tükettim" sözüyle, *"sözcüklerden gerçek söze götüren iç zenginliğinin tümünü"* tüketmeyi kasteder; içini tükenince de elinde kalan son şey olan "söz de tükenir." Bir başka roman figürü olan Mahmut'un *"mademki o sözü bizim izimizde arıyorsun, var git o zaman yerinde ara"* demesiyle, Ömer, "sesi, duyabileceği, söze dönüştürebileceği" yerde, Doğu'da aramaya yönelir (s. 124). Aradığı söz, "insanın sesini, çığlığını" yansıtmalıdır.

Dilin insansızlaştırıcı ya da insancılaştırıcı işlevini yazarın "Kayıp Söz"ü sonlandırdığı şu tümcelerle belirginleştirmek, yapıtta tasarımlanan dil kavramını en iyi biçimde ortaya koyacaktır:

"Bir söz arıyordum, bir ses duydum.
Bir çığlığın peşine takılıp uzaklara gittim.
Duyduğum sesin şiddetten doğan acının sesi olduğunu bilmiyordum, öğrendim.
O sesi izledim, sözü buldum.
Söyleyecek bir sözüm var artık."

"Kayıp Söz"ün bu son tümceleri, yazınsal söylemde sözcüklerin hemen tümünün bir eğretilemeye dönüştüğünü gösteren açık bir örnektir. Bu metin kesiti, eğretileme başta olmak üzere, yazınsal biçem araçlarının da yapıtı farklı okumalara olanak veren "çok-anlamlılık" ya da yazın kuramsal deyişle, "anlam açıklığı"nın da kaynağı olduğunu ortaya koymaktadır.

Ayrımcı Bir Edim Olarak Dil Yasağı

İnsancılık idesinin oluşturucu öğesi, bireyin düşünsel bütünlüğü ve özerkliğidir. Düşünsel bütünlüğü sağlayan etmen ise dildir. Bu yaklaşım açısından "Kayıp Söz" şöyle değerlendirilebilir:

"Kayıp Söz"ün yönlendirici izleği "Kürt sorunu"dur. Durum böyle olunca, Kürtçe yasağı, kaçınılmaz olarak başlıca motiflerden biri olarak yapıtın söylemine sindirilmiştir. Kürtçe konuşma yasağı, öncelikle "Kimin Kurşunuyla Vuruldum Ben?" ara-başlığı altında Zelal ve Mahmut figürlerinin iç-konuşmaları ve söyleşimleri (diyalogları) kapsamında anlatılaştırılmıştır.

İlk-okula giden küçük Zelal, "Kürtçenin neden konuşulmaması gerektiğini anlamak ister"; ancak, kendilerine öğretmenleri tarafından söylenen sadece şudur: "*Türkçeyi öğrenmeniz gerek!*" Bu buyruk ya da açıklaması, çocuğun dil yasağını anlamasına yetmez (s. 105). Öğretmenler, "*insanların neden farklı diller konuştuklarını açıklamak*" yerine, Türkçe konuşmayıp, Kürtçe konuşanları dayakla cezalandırır. Cezaya dayalı bu yaşantı, çocukların belleğinde yer eder.

Ömer'in Mahmut'un verdiği adresi bulmak için, Güney Doğu kentlerinden birinde gelişiyle başlayan "Bizi Karlarımız, Kavaklarımız, Kargalarımızla Bırakıp..." bölümünde yeniden Kürt sorunu yazınsal söylemin odağına oturtulur. Bu bölümde dil ile dilsizlik, güven ile güvensizlik harmanlanır. "*Benim toprağımdır, senin sömürgen*"; "*dağlardan haber salınmıştır, kepenk indirilecek diye*"; "*sen bizim televizyonda konuşmuştun. Kürtçe yasaklanmamalı, anadili öğretilmeli falan demiştin*"; "*bu bey oğlundan haber getirmiş. Yazarımızdır, bizdendir*" sözleri, söz konusu tavır bölünmüşlüğünün anlatımı olarak yorumlanabilir.

Dile ilişkin felsefi düşünüm içeren bir başka bölüm Ömer ile Zelal arasındaki söyleşimde somutlaşır. Zelal, Yaşar Kemal'in de sürekli vurguladığı, Kürtçede sözlü anlatı geleneğinin gücünü duyumsatırcasına, Ömer'e "*mademki masalcısın, madem sözün ebesisin. Bir kaçış masalı anlat... sonu iyi bitsin... kimse kimseyi çiğ-*

nemesin, öldürmesin" diye seslenir. Bu ses, Ömer'in aradığı sözün izlerini taşımaktadır.

Ömer'in yanıt niteliğindeki sözlerinde dilin Yunancadaki anlamı olan "logos"u, diyesi, "akıl" ile "sözün" birleşimini çağrıştıran anlamlar yüklüdür. Ömer de dilini yitirmiştir; zaten dil, Ömer'in anlatımı uyarınca, *"sadece sözcükler değildir"; hangi dilde olursa olsun, "söz, sözcükleri aşar"*; insan *"bütün sözcükleri bilse bile, bazen tutulur; söze dökemez"* (s. 123).

Oya Baydar, "Sıcak Külleri Kaldı" ve "Erguvan Kapısı" ile başladığı "dil sorunsalı" ile irdeleşme tavrını, "Kayıp Söz" romanında insancılık idesi kapsamında felsefi bir dil sorgulamasına dönüştürmeyi başarmıştır.

Oya Baydar Romanında Simgeler ve Eğretilemeler

"Simge" Kavramının Felsefi Arka-alanı

Oya Baydar romanının ve yazınsal biçeminin en belirgin yönü, başta eğretilemeler olmak üzere, içerdiği "retorik figür" ve simge zenginliğidir. Yazınsal estetikleştirmenin, dolayısıyla da biçemselleştirmenin bu iki vazgeçilmez aracı, yazarın tüm yapıtlarında belirgindir. Söz konusu boyut, bu yazı kapsamında irdelemeye temel aldığım "Hiçbir Yere Dönüş"*, "Sıcak Külleri Kaldı"** ve "Erguvan Kapısı"*** adlı romanlarda estetik ve düşünsel olarak çok başarılı bir biçimde yazınsal söyleme içkinleştirilmiştir.

Bununla birlikte, yazar, "Erguvan Kapısı"nda "sembol" görüngüsüyle düşünsel bir düzlemde daha belirgin olarak irdeleşmektedir. "Erguvan Kapısı"nın "İnançlar ve Kurbanlar" bölümünde Türk akademisyen Mete ile Teo figürleri arasında geçen diyaloglarda *"Üç inancın başkentinin en yüce tapınağı: Kutsal Hikmet"* (s. 254) olarak nitelendirilen Ayasofya, başlı başına bir "simge"dir;

---

* Oya Baydar: "Hiçbiryere Dönüş"; Can Yayınları, 7. Basım, İstanbul, 2005.

** Oya Baydar: "Sıcak Külleri Kaldı"; Can Yayınları, 4. Basım, İstanbul, 2000.

*** Oya Baydar: "Erguvan Kapısı"; Can Yayınları, 12. Basım, İstanbul, 2005.

çünkü, Ayasofya hem somut bir yapı, dolayısıyla da somut bir nesnedir, hem de "Kutsal Hikmet" anlatımıyla özellikle Hıristiyanlığı örneklendiren soyut bir simgedir.* Bu nitelikleriyle Ayasofya, görünür ile görünmezi bütünleştirdiği için, Yunancada parçalanan bir bütünün parçalarının yeniden bütünleştirimi anlamına gelen simge kavramının kök anlamını da belirgin olarak açığa vurmaktadır.

"Kutsal Hikmet" olarak nitelendirilen Ayasofya simgesi, aynı zamanda önemli bir retorik figürdür. Bu yönüyle Ayasofya, "retorik figür" üst-kavramı altında yer alan hem "eğretileme", hem "genelleme", hem "ad-değişimi, hem bir genelleme/kapsamlama hem de bir "örtmece" ya da "güzelleme"dir.

Hem görünürü, hem de görünmeyeni simgeleyen "Kutsal Hikmet" niteminin bu denli fazla sayıda biçem aracı olarak kullanılabilir olması, simgenin çok-anlamlılığının, en somut göstergesidir. Son çözümlemede anlamı, anlamların taşıyıcısı göstergelerin dizgeli toplamı olan dili de yaratan insandır. Dolayısıyla simgeyi de üreten, ona çok-anlamlılık niteliği yükleyen de insandır.

Yazar, aynı bölümün devamında, belki de "simge" kavramı hakkında felsefi bir tartışmayı özendirmek amacıyla, *"Konstantinus'la Justinianus'un, kucağında bebek İsa ile oturan Bakire Meryem'e Konstantinopolis'i ve Ayasofya'yı sundukları ünlü mo-*

---

* "Simge" ya da "sembol", Yunanca'da "bütünleştirilen" demektir. Söylenceye göre, çamurdan yapılmış bir levha kırılmış, kırılan bu levhanın parçaları toplanarak, bütünleştirilmiştir. Parçaları bütünleştirme olayı, "dostluk bağını" simgeler. Simge ya da sembol, gösterge-bilimde en geniş anlamıyla bir anlam ile bağlantılandırılan bir "gösterge"dir. Dar anlamıyla simge, geleneksel ikonik, resimsel gösterge, özel yan-anlamlarla donatılan gösterge demektir. Bu yan-anlam, benzerliğin anlatımını gösteren bir dizgedir. Çağdaş gösterge-bilimin kurucusu olarak bilinen Carles Sanders Peirce, simgeyi göstergenin alt-sınıfı olarak belirler.
Simge, beş duyu ile algılanan, görülür gerçeklikten yola çıkarak, görünmezlerin bulgulanmasını sağlar. Görünür unsur ile görünmez unsur bir bütün oluşturur ve biri olmadan diğeri anlaşılamaz. Örneğin, "yüzük" görünür yönüyle bir nesnedir; görünmez yönüyle de "evliliği" simgeler. Simge, tözsel olarak çok-anlamlıdır. Freud'çu psiko-çözümleme kuramında bu dizge, özellikle "Ödipus Kompleksi" ile yapılanmış, bireysel geçmişteki eğretileme kurallarının uygulanmasından ve bilinç-dışının düzenlenmesinden yola çıkar. Bütün dinler, temel düşüncelerini simgelerle anlatırlar.Örneğin: "Tekerlek", sürekli dönüşü; "boş mezar" (gömüt), yeniden doğuşu; "yol", yaşamı sürdürmeyi ve yaşam öyküsünü simgeler. Daha geniş açıklama ya da bilgi için: "de.wikipedia.org/wiki/Symbol/" ya da "tr.wikipedia.org/wiki/sembol/"

zaik"ten (s. 256) söz eder. Başta kucağında bebek İsa ile oturan Bakire Meryem olmak üzere, bu anlatımda kullanılan hemen her sözcük, Hıristiyan teolojisine ya da bu teolojiden beslenen mitolojiye gönderme yapan açık bir "simge"dir. Simge olmaları nedeniyle de söylencesel ve gizemlidirler ve anlamın çoğullaşmasının göstergeleridirler.

Bu anlatımı izleyen tümcelerde yazarın dil ile düşünce arasındaki dolaysız bağa gönderme yapan belirleyimiyle, "*her şey sembol-dür... Düşünen insanın yaşamı bir semboller sistemidir.*"

Çağrıyı anlamlandırmak amacıyla, yukarıda anılan mozaik tablo hakkında şu açımlama izler: "*Tablonun bütünsel sembolizmi yanında her mozaik parçası, her detay, gösterdiğinden başka bir şeye işaret eder.*" Görüleceği üzere, yazar, simgenin hem görünürü, hem de görünmezi betimlediğini felsefi olarak son derece tutarlı biçimde dile getirmektedir.

Bu felsefi tutarlılık, yazarın izleyen bölümde "*bütün dinlerin ve ideolojilerin temel düşünce ve önermelerini simgelerle anlattıkları*"; insanların inandıkları dinin simgesel anlatımlarından etkilenerek, "birbirlerinin gözlerini oydukları" biçimindeki sözlerinde kendisini gösterir.

İnançlar Simgelerini Yaratır, Simgeler İnancın Yerine Geçmeye Başlar

Oya Baydar'ın burada yer alan "*İnançlar simgelerini yaratır ve simgeler inancın yerine geçmeye başlar. Çoğu zaman inançlar uğruna değil, semboller uğruna savaşılır*" (s. 256) saptaması, salt simge kavramının felsefi arka-alanını aydınlatmakla sınırlı kalmamakta, bunun ötesine de, örneğin, "türban" simgesine ve bu simge uğruna yürütülen savaşıma ışık tutmaktadır.

Yazar, izleyen bölümde simgelerin söylencesel gizemlerini romana adını veren "erguvan" (s. 256) bağlamında açığa çıkarır: Sözü edilen mozaikte "*erguvani ipek kaftana bürünmüş, başında azizlik halesi olan, İsa'nın önünde diz çökmüş olan adam*" Bizans imparatorudur. Salt "porfirogenetos", bir başka anlatımla, "ergu-

vani ipek içinde doğanlar", imparator ve çevresini simgeler. Dolayısıyla, "erguvani ipek", soyluların "ayrıcalıklı" simgesidir; soylu olmayanlar, "erguvani ipek" giyemez; giyenler cezalandırılır. Gerçekler değil, bu simge önem kazanmıştır.

"Simge" kavramına ilişkin olarak yapıttan aktarılan düşünsel-estetik belirleyimler, düşüncenin dışa-vurumunun zorunlu olarak dil üzerinden gerçekleştiğini, diyesi, sözcük ve kavramlara döküldüğünü, bu sözcük ve kavramların da "gösterge" ya da göstergenin bir alt-dizgesi olan "simge" olarak adlandırıldığını anlatmaktadır.

İnançları ve inancın yerine geçmeye başlayan simgeleri yaratan da insan, kendi yarattığı simgeleri kutsayan ve eleştirisiz bir tavırla onların uğruna savaşım veren de insandır. Gücünü bu olgudan alan "simge", tarihsel-toplumsal gelişim süreci içinde betimlediği gerçekleri örten büyülü bir anlam dizgesine dönüşür. Simgenin betimlediği büyülü anlam dizgesini açımlama, ancak yorum yoluyla gerçekleşir. Nitekim, Fransız düşünür Paul Ricouer da "Yoruma Dair" adlı yapıtında simge ile yorum arasındaki ilişkiyi ele alır ve şu sonuca varır: "*Simge, yorum gerektiren çift anlamlı bir dilsel anlatımdır. Yorum, simgelerin anlamını çözmeye uğraşan anlama eylemidir.*"*

Yazarın dil ve yazın-kuramında da kabul gören söz konusu saptamaları, felsefi birikimi olan okuyucuya karşı yapılmış bir meydan okuma gibidir. Yazar, okuyucusuna adeta "Haydi, benimle birlikte düşün ve irdele!" çağrısı yaparak, onu dış-dünyanın gerçeklikleri, görüngüler, olaylar ve öznel duyumsayışlar ile bütün bunların arkasındaki gizemli iç-dünyaların dilselleştirilme serüvenini sorunlaştırmaya özendirmektedir.

Ayrıca, bu belirleyimler, aynı zamanda Oya Baydar'ın yazınsallaştırmanın malzemesi olarak kullandığı "dil"e ilişkin kapsamlı bir düşünüm geliştirdiğini de ortaya koymaktadır. Böylece, yazarın yapıtlarının hem yüksek estetik değeri, hem de derin düşünsel birikimi iyice belirginleşmektedir.

---

* Paul Ricouer: "Yoruma Dair"; Metis, İstanbul, 2007, s. 22.

Yaşam Dünyaları, Yorumlama Tarzları ve Simgeleştirme Edimleri

Yazar, yakından deneyimleme olanağı bulduğu 12 Mart ve 12 Eylül öncesi Türkiye'de öğrenci devinimlerini betimlerken, felsefede geniş bir arka-alanı olan ve bugün de verimlileştirilmeye çalışılan "yaşam dünyası" kavramından söz eder ("Sıcak Külleri Kaldı"; s. 125, 135 vd). Yaşam dünyası kavramı, bireyin toplumsallaştığı yaşam koşullarıyla, düşünme ve yaşama tarzı ve bunlara bağlı olan simgeleştirme edimleri arasındaki dolaysız ilişkiyi anlatır. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde ve alt-kültür ortamlarında toplumsallaşmış ya da bireyleşmiş öğrenci gençlerin olaylara bakış tarzlarında ortaya çıkan değişiklik, şiddete karşı yaklaşımlarındaki ayrımlaşma gibi görüngüleri, bilimsel bakımdan tutarlı açıklayabilmek bakımından "yaşam dünyası", uygun ve verimli bir yaklaşımı sergilemektedir.

Öğrenci eylemleri kapsamında yazarın öne çıkarmayı ve yazınsallaştırmayı başardığı bir başka kavram, "zamanın ruhu"dur. Zamanın ruhu, özellikle 1968 öğrenci devinimleri ve bu görüngünün arka-alanını oluşturan toplumsal-siyasal gelişmeler ve yapılanmalar betimlendiği bölümlerde yapıtı varsıllaştıran bir boyut olarak belirginleşmektedir (Sıcak Külleri Kaldı; s. 125 vd.).

"Erguvan Kapısı"ndaki Derin ve Kerem Ali figürleri, "yaşam dünyalarının" farklılığından doğan algılama ve yorumlama tarzlarının benzemezliliğini açık biçimde örneklendirmektedir. Yine bu yapıtta ve devrim adına girişilen "ölüm oruçları" eylemleri bağlamında oluşturulan "devrim fedaisi bantı", tutukevlerindeki tutuklular için kullanılan "tutsak", "tutsak aileleri", "kızıl bayrak" türü çeşitli simgeler, "yaşam dünyası" kavramına anlam ve işlev kazandırmaktadır.

Oya Baydar'ın çok önemsenmesi gereken bu düşüncelerinin doğru yorumlanmasına katkı yapabilmek için, "yaşam dünyası" kavramı ile ilgili olarak felsefi bir gezinti yararlı olabilir: "Yaşam dünyası", yalın ve yüzeysel bir kavramlaştırma değildir; kavramın derin felsefi kökleri vardır.

Edmund Husserl'e dayanan "tinsel ya da "görüngüsel" felsefe geleneği ve birikiminde "yaşam dünyası" iki anlamda kullanılır.

Yaşam dünyası, bir yönüyle insanın dünya ile ilişkileri hakkındaki her türlü belirlemenin antropolojik temeli, kendiliğinden anlaşılır olanın evreni; öbür yönüyle de içinde gerçekten yaşanılan edimsel, görünür ve somut dünya anlamlarında kullanılır. Yaşam dünyası, aynı zamanda davranış ve yorum kalıplarını biçimlendiren "kültür dünyası" olarak da anlaşılır.

İletişimsel eylem kavramını kuramsallaştıran Jürgen Habermas'ın kanısınca, yaşam dünyası salt bireyin toplumsal-kültürel bağlantı alanını değil, iletişimsel eylemin de arka-alanını oluşturur.* İletişimsel eylemin taşıyıcılarından biri de yaşam dünyasının biçimlendirdiği simgelerdir.

Fransız düşünür Paul Ricoeur da "yaşam dünyası" ve simge sorunsallarını ele alır. Kant ve Freud'dan esinlenen bu filozof, yazın ya da şiirsel dil sorunsalıyla irdeleşmesi sürecinde anlamlandırma ve anlamanın, göstergeler, simgeler ve metinler üzerinden gerçekleştiği sonucuna varır. Düşünür, özellikle anlamlanlandırma sürecinde göstergelere ve simgelere büründürülen düşünceleri anlatanın oluşturduğu bağlamın ve erekselliğin öneminin altını çizerek, yaşam dünyası kavramını "dolaysızlığın ufku" olarak tanımlar.

Kültürel-Siyasal Olaylar Bağlamında Eğretilemeler, İmgeler ve Simgeler

Her yazınsal ürün ya da yapıt, değişik yoğunluklarda yaratıldığı dönemi belirleyen başat toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel olayların izlerini taşır. Bu ilke, bu yazıda konulaştırılan "Hiçbiryere Dönüş", "Sıcak Külleri Kaldı" ve "Erguvan Kapısı" için de geçerlidir. Bu kapsamda Türkiye'nin 1987'den sonra yeniden canlandırmaya çalıştığı *"AB adaylık üyelik süreci"*, *"Avrupa'da Türk imgesi"*, Kuzey Irak ve Kürtler, hem gerçek olayları ve süreçleri anlatırlar, hem de bu gerçek olaylara ya da süreçlere yüklenen yan-anlamları simgelerler.

---

* Yaşam dünyası kavramının felsefi boyutuna ilişkin daha ayrıntılı bilgi için: "http://de.wikipedia.org/wiki/Lebenswelt/"

Oya Baydar'ın anılan üç romanında da sıkça yinelenen başat göndergeler, imgeler ve simgeler arasında "Küçük Prens", "12 Mart", "işkence", "tutukluluk", "Nazım", "ayrılık", kaçaklık", "sürgün", "yenilgi", "Berlin Duvarı'nın yıkılışını simgeleyen yıkılan duvar", "uzun yolculuk", "dönüş özlemi", "yabancılık", "köksüzlük", "yitim", "kutsallıkların yıkımı", ütopya", "öz-sorgulama", "erguvan", "kedi", "ada", siyahla anlatılan "güç", "erk", "devlet", "ölüm", "öldürüm", "bedel ödeme", "yoğun aşk", "cinsellik", "yaşlanma", "yorgunluk", "bıkkınlık", "eski tüfek", "sıradanlaşma", "bayağılaşma", "erklilik-erksizlik", bilinçaltı", "Doğu", "dağ", "söylenceleştirme" öne çıkmaktadır.

"Eski tüfek" eğretilemesi, "Sıcak Külleri Kaldı"da sol ve sosyalist düşüncenin simgelerinden biri olarak yer yer anılan ve "en güzel" aşk şiirlerinin yazarı diye nitelenen Nazım Hikmet'i anımsatmaktadır. Salt en güzel aşk şiirlerinin değil, Türkçede en güzel şiirleri de yazan şair Nazım'ın son şiir kitabı kapsamında Nazım-Vera ilişkisi için Ömer Ulaş'a söyletilen "*O sırada Nazım hasta, belki de iktidarsız. Vera onu aldatıyor, Nazım da bunu biliyor. Üstelik, komünistliğine falan bakma sen, Nazım feodal adam, Türk erkeği. Yüreği kanıyor*" (s. 23) söylemi, yapıtın genel bağlamı içinde iğreti durduğundan, okuyucu söz konusu bölümü yorumlamakta zorlanmaktadır.

Bu bölümde Nazım'ın şairliği önce övülür, '70'li yılların solcularının felsefi-yazınsal birikimlerinin azlığı eleştirilir ve ardından da o dönem solcularının bilgi eksikliği nedeniyle, Nazım'ı gereksiz yere yücelttikleri savlanır. Sonra da yukarıdaki sözler söylenir. Bu öğeler, Nazım'a ilişkin "iğreti" söylemi oluşturur. Dolayısıyla, okuyucu yapıtın genel bağlamı içerisine niçin böyle bir "parça-söylemin" yerleştirildiğini anlamlandırmakta güçlük çekmektedir.

Bunların dışında hâlâ Türkiye gündemindeki yerini koruyan "PKK" ve "dağ"; "gerillayla devlet arasında kalma" gibi eğretilemeler ya da eğretilemesel anlatımlar, romanın izleğini ve yan motiflerini güncel olaylarla bağlantılandırmaktadır.

Yazar, PKK ya da ayrılıkçı teröre karşı gelişen milliyetçi dalgayı irdelediği bölümde, 2000'li yıllardaki Türkiye ile 1930'lu yıllar-

daki Almanya arasında koşutluk kurar ve *"En büyük asker bizim asker"*, *"PKK hainlerine ölüm!"*, *"Savulun bölücüler, Bozkurtlar geliyor!"* gibi sloganları dillendirerek, "asker uğurlama" törenleri yapanları, *"1930'lar Almanya'sında Münih'te birahaneleri basıp, herkese ayakta marşlar söyleten, 'Heil Hitler!"diye bağırtan Nazi gençliğinin gecikmiş Türkiye modelleri"* olarak nitelendirir. Yazarın sürgün döneminde edindiği yoğun Almanya deneyimi ve birikimi özellikle irdelenen birinci yapıtın çoğu yerinde dikkat çekmektedir.

Romanda anlatılaştırılan bir başka anımsatı, "Susurluk" (s. 413) olayıdır. Bir trafik kazası sonucu ortaya çıkan bu olayda otomobilde bulunan bir ülkücü reis, bir polis şefi ölmüş; PKK'ya karşı savaşta devletten yana tavır almış ve korucu olmuş bir aşiretin reisi yaralı olarak kurtulmuştur.

Yukarıda sayılanlara "Erguvan Kapısı"nda öne çıkan başlıca eğretilemeler arasında "erguvan", "kapı" ya da "erguvan kapısı", "kutu", "yitik kuşak", "kurban", "ana evi" ya da "baba ocağı", "çocuklarını yemek", "öteki", "ölüm orucu", "açlık grevi", "dava", "dava şehidi", "şahadet bantları", "feda savaşçısı", "tutsak aileleri", "yaşama dönüş operasyonu", "yeni bir dil yaratmak" sayılabilir.

Önemli bir sorgulama konusuna dönüştürülen erk, erkin örgütlü biçimi ve gerçekleştirim aracı olarak devlet eğretilemelerinin yanı sıra, "ada" eğretilemesi her iki yapıtta da bir "sığınak" olarak betimlenmektedir. Issız bir ada, yazarın "Erguvan Kapısı"nda dediği gibi, dinginliktir; yalnızlıktır, ulaşılmazlıktır, soyutlanmışlıktır, zarar-verilemezliktir, kaçış düşlerinin sığınma umuduna dönüştüğü topraktır (s. 484).

Üzerinde özellikle durulması gereken eğretileme, hiç kuşkusuz "erguvan"dır. "Erguvan" hem genel anlamda arayışı, hem de hakikati arayışını, Hıristiyan inancında "Yehuda"yı, kimlik arayışını, soyluluk ve erk göstergesi olan imparator giysisini simgelemektedir. Erguvan mitolojik boyutu da olan bütün bu derin ve geniş simge ve çağrışım gücü nedeniyle, yazarca, deyim yerindeyse, kutsama ya da tapınç düzeyinde önemsenmektedir.

Her iki romanda da gerçek simgeler arasında yer alan, Oya Baydar'ın "takıntılarından" biri diye adlandırdığı ve bir anlatı unsuru olarak sıkça kullandığı simgelerden biri "kedi"dir. Bu yazıda ele alınan ilk iki romanda da kedi bir anlatı öğesi olarak yazınsallaştırılmasına karşın, özellikle "Erguvan Kapısı"nda yazınsal söylemin önemli bir bölümüne içkinleştirilmiştir. Kedi konusunda geniş bir bilgi ve deneyime sahip olduğu anlaşılan yazar, bu simgesel varlığın eğitimi konusunda ayrıntılı bilgiler verir (s. 162). Yazarın betimlemesiyle, kedi, insanın içinde bulunduğu ruh durumunu sezinleyen, yalnızlığını paylaşan, duygu ve keder ortaklığı geliştiren (s. 177) bir varlıktır. Kedi, bu romanda bazı kahramanların, örneğin Derin ve Umut'un yazınsal işlevini yükselten bir öğedir. Yazarın bir kedi-sever olduğu, yapıtlarından da bellidir. Nitekim, yapıtlarının birinin adı "Kedi Mektupları"dır.

1990 başlarına değin salt Avrupa'nın değil, dünyanın yazgısını ve gidişini belirleyen, Doğu Avrupa'da sosyalist sistemin ve bloğun varlığını anlatan Sovyetler Birliği, DDR* imgeler ("Sıcak külleri Kaldı"; s. 40); "*Demir perde'nin yıkılması*", Sovyetler Birliği devlet başkanı Gorbaçov'un estirdiği "*glasnost ve perestroyka (saydamlık ve yeniden yapılanma) rüzgarları*" (s. 49) gibi simgesel anlatımlar, yapıtı içerik ve anıştırı bakımından boyutlandırdığı gibi, okuru Avrupa ve sosyalist sisteme ilişkin olayların arka-alanlarına doğru bir düşünsel gezintiye çıkmaya özendirici niteliktedir.

Simge Olarak Renkler

Renkler, Oya Baydar romanında kişilik özelliklerini simgeler. Örneğin, "*Sıcak Külleri kaldı*"da *Ülkü'nün annesini simgeleyen renk "gül kurusuyla bej, bejle açık gri arası, soylu ama belirsiz ve kişiliksizdir.*" (s. 41-42). Arın Murat "asil bir gri"; annesi "devletin rengidir. Devletin renginin ne olduğu ise hiç fark etmez; "Osmanlı yeşili" de olabilir, "Halk Fırkası kırmızısı" da, "ordu hakisi" de; Arın Murat'ın amcası "*beyaz bir fon üstünde neşeli, alacalı bulacalı bir renk cümbüşü.*"Ülkü ise "sarı"dır (s. 69).

---

* Deutsche Demokratische Republik: Demokratik Alman Cumhuriyeti.

Renkler arasında özellikle "erguvan", yazarın nitelemesiyle "*muhteşem ve göz alıcı*" bir renktir (s. 41) ve bu romanın ara-başlıklarından birinin adıdır.

Özellikle "Erguvan Kapısı"nın temel izleği olan bu renk, söylenceye göre, Yehuda Ağacı'nın rengidir. Yehuda İşariyot ise, İsa'nın 12 havarisinden biridir. Hıristiyan mitolojisine göre, bu havari, İsa'ya ihanet edip, onun tutuklanarak, Romalılara teslim edilmesine ve çarmıha gerilmesine neden olmuştur.

Bu olayın sonunda Yehuda kendisini erguvan ağacına asmış, ağaç da utancından pembeye dönüşmüştür. Erguvan ağacının yuvarlak yaprakları, ihaneti için Yehuda'ya ödenen gümüş sikkelere benzetilmiştir.

Yukarıda açıklandığı gibi, "erguvan" aynı zamanda soyluluğu ve erki de simgeler. Bir Akdeniz bitkisi olan erguvan ağacı, Bizans'ın, dolayısıyla İstanbul'un da simgesidir.

Hikmet-i Devlet ya da Devlet Bilgeliği Simgesi

Oya Baydar, Fransa'da 16. yüzyıldan başlayarak dizgeleştirilen ve Fransızcadan (raison d'etat) dünya dillerine geçen bu kavrama karşılık olarak "hikmet-i devlet" anlatımını kullanır. Buna "devlet akılcılığı" ya da "devlet bilgeliği" de denebilir.

"Sıcak Külleri Kaldı"da yer alan bu simgesel anlatım, devlet erkini elinde bulunduranların yönelimleri ve çıkarlarıyla bireyin yönelim ve çıkarlarının örtüşmeyeceği düşüncesini anlatır (s. 45). Devlet erki, "*siyasal ya da parasal iktidar kirletir*" (s. 46) düşüncesinden yola çıkılarak, romanda baştan sona değin sorunlaştırılır.

Yazara göre, erkin tözsel niteliği olan "kirletici etki", özellikle 12 Mart ve 12 Eylül gibi baskı dönemlerinde ve Kürt ve Ermeni sorunu gibi milliyetçi amaçlarla güdümlemeye (manüpile etmeye) açık konularda gözlemlenebilir. Romanın erkek baş kahramanı Arın Murat, erkin kirleticiliğini kendisinin de birlikte biçimlendirdiği "derin devlet" bağlamında deneyimler ve zamanla bu kirletici öz ile irdeleşmeye başlar.

Erkin kirletici yapısını, devlet erkini kullananların hukuk-tanımazlığını Oya Baydar belli göndermeler ve anıştırmalar üzerinden

betimler. Bu anıştırı ve göndermelere örnek olarak *"sağcılar, devlete yardımcı güçlerdir. Bana sağcılar cinayet işliyorlar dedirtemezsiniz"* sözlerini aktarır.

Bütün yurttaşlara hizmet için kurulan bir hizmet örgütü olması gereken devleti hukuka değil, devletin derin kesimlerinin örgütlediği ve desteklediği karanlık güçlerin yasa dışı eylemlerine dayandıran, solu devlet düşmanı olarak gören ve gösteren bu sözler, bir dönemi niteleyen önemli anıştırılardır. 70'li yılların ikinci yarısında kurulan Milliyetçi Cephe Hükümetleri'nin başbakanı olarak sağlı sollu üniversite gençliğinin birbirini öldürmelerine en azından izleyici kalan, ülkeyi önlenemez bir kargaşaya sürükleyerek, 12 Eylül askeri faşist darbesine ortam hazırlayan bu siyasetçi, "bir bilen" olarak hâlâ adından söz ettiren Süleyman Demirel'dir. Bugün bile bu siyasetçiden medet umanların bulunması, üstüne üstlük bunlar arasında kendisine sol ya da sosyal demokrat diyen bir partinin genel başkanın da bulunması, ülkenin geleceği ve toplumun erinci açısından ne denli umut kırıcı bir durumdur.

12 Mart ve 12 Eylül'e İlişkin Simgesel Anlatımlar

Türk yazınında izlek, motif ve biçem araçları bakımından belirgin bir kırılma ya da dönüm noktası olan 12 Mart ve 12 Eylül*, doğal ve yaşantılara uygun olarak solcu ve sosyalistler açısından haksız-hukuksuz sorgulama, gözaltına alma, tutuklama, işkence etme, aşağılama, itip-kakma gibi insanı insanlığından utandıran edimler ve uygulamalar demektir.

12 Mart anıştırısı, "Sıcak Külleri Kaldı"da sıkça yinelenmektedir. Yazarın kişisel olarak bu süreci yaşamış olması, anlatının inandırıcılığını, dolayısıyla da etkileyiciliğini belirgin ölçüde yükseltmektedir. Yazar, Türk solunun 12 Mart'a bakışına ilişkin eleş-

---

* Özellikle 12 Eylül ile başlayan bir sürecin Türk yazınının her boyutuna yansıyan açık bir dönüm noktası olduğu birçok yazın bilimcisi, kuramcısı ve eleştirmeni tarafından dile getirilmiştir. Bunlar arasında Fethi Naci ("Roman ve Yaşam"; YKY, İstanbul, 2002), Ahmet Oktay ("Romanımıza Ne Oldu"?; Dünya, İstanbul, 2003), Berna Moran ("Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III"; İletişim, İstanbul, 2005) ve Murat Belge ("Edebiyat Üstüne Yazılar"; İletişim, İstanbul, 2006) örnek olarak anılabilir.

tirilerini Ömer Ulaş ağzından şöyle anlatılaştırmıştır: "*Atatürkçü millici darbe beklentisi içinde 12 Mart'ı alkışlamış olanları başta, ne kadar aydın, yazar, gazeteci, politikacı, akademisyen varsa 'armut gibi' toplamaları sadece iki gün sürdü. 'Balyoz Harekatı' balyoz gibi inmişti. Radyolarda uzun arananlar listesi okunuyor ve 'Sayın muhbir vatandaşlar' arananların ve şüphelilerin yerlerini bildirmeye çağrılıyordu*" (s. 185). Yazar, bu bölümün devamında 12 Mart'a değin ulaşan süreçte sosyalist ve sol devinimin eleştirel bir değerlendirmesini içten bir bakışla ve yaşanmışlık yansıtan tutumla anlatır.

12 Mart öncesi Türk solu, dünyada olup bitenlerden kopuk değildir. Yazarın deyişiyle, "milyonlarca kişinin düşünceleri, inançları, atılımları birkaç kişide cisimleşmiştir. Deniz, Mahir, ötekiler, dönemin ruhuydular işte. Hatalarıyla sevaplarıyla. Darağaçlarında, Nurhak'ta, daha dün Kızıltepe'de yitip gittiler" (s. 203). Anılan öğrenci ve gençlik önderleri, anlatımsız savaşımcılıkları, derin insan-severlikleri, bitimsiz umutları ve kuramsal saflıklarıyla romanda Mehmet İliç ile simgelenmiştir. Anılan bu genç ve savaşımcı kahramanlar, hem zamanın ruhunu, hem de sürekli umudu simgelerler. Dolayısıyla, yazarın anlatımıyla, "*12 Mart çocukları ya Umut, ya Deniz'dir*" (s. 205).

Adlar, romanda dönemleri ve düşünsel eğilimleri ortaya koyan, siyasal tarihi yansıtan önemli simgelerdir. Bu duruma en açık örnek, baş-kahraman Ülkü Öztürk'ün oğlu Umut Murat'tır. Bebeğe "Umut" adı, yazarın betimlemesi uyarınca, "güzel günler görmesi", herkesin ayrımcılığa uğramaksızın "*eşit, aydınlık, barışçı bir dünyada yaşaması*" için verilmiştir (s. 35). Bundan dolayı olmalı, yazar daha sonraki sayfalarda kahramanlardan birine "*12 Mart döneminde doğan çocukların çoğunun adı ya Umut, ya Deniz'dir... 12 Eylül çocuğu, ama adı yine de Deniz*" (s. 75) sözlerini söyletecektir.

"Erguvan Kapısı"nda adlara ilişkin bölüm aşağı yukarı aynı sözlerle yazınsal söyleme yerleştirilmiştir: "*12 Mart çocukları Deniz, Özgür, Sinan, Umut ya da Ulaş oldular çoğunlukla*" (s. 159). Bu dönem çocuklara, öldürülen yoldaşların, arkadaşların ve ideallerin adlarının verildiği bir dönemdir (s. 288).

12 Mart ile 12 Eylül ne ölçüde faşist oldukları açısından karşılaştırıldığında, Oya Baydar'a göre, 12 Mart, faşizmin denemesi, yazarın anlatımıyla, provası; buna karşın 12 Eylül faşizmin her alanda dizgeli ve sürekli uygulanışıdır* (s. 278-279). Yazar, bu bağlamda 12 Eylül'ü gerçekleştiren beş generali simgelemek için kullanılan "beşi bir yerde generallerimiz" eğretilemesini kullanır. Bu beşi bir yerde generaller, işçilerin, sendikaların, solun canına ot tıkamış; buna karşın, "sermayenin kârlarını katlamasına" (s. 279) her bakımdan ortam hazırlamıştır.

Eleştirel Düşünce Birikimi Ezilince, Yerini Ne Doldurur?

"Erguvan Kapısı"nda da 12 Eylül, devrimi önlemek için, Amerika'nın desteğinde darbe yapan "faşist cunta"nın ürünü olarak tanımlanır (s. 110). Aynı yerin devamında yer alan "12 Eylül, devrimci hareketin üzerinden silindir gibi geçtiği", "ülkücü mafyanın", "Susurlukçuların" güçlenmesine ve devlet içine sızmalarına ortam hazırladığı anlatılır.

Yazar, 12 Eylül 1980 öncesi süreçte derin devletin işlevini anlatılaştırmak için Arın Murat adlı kahramanını kullanır. Bu süreçte 01 Mayıs 1977'nin çok önemli bir işlevi ve anıştırı değeri vardır. Derin devlet için çalışmış, ancak vicdani bir sorgulama gereksinmesi giderek kendisini dayatan Arın Murat'ın betimlemesine göre, 1976 yılında 1 Mayıs, Cumhuriyet tarihinde ilk kez yüz binlerce işçinin katılımıyla kutlanmıştır. Hazırlıkları izleyen ve denetleyen

---

* 12 Eylül 1980'de bir darbeyle ülke yönetimine el koyan askeri cuntanın siyasal niteliğinin ve amacının değerlendirilmesi için şu bilgiler yeterlidir: Milliyet gazetesi yazarı Yalçın Doğan'ın aktarımına göre, Askeri dönem boyunca: 50 kişi idam ediliyor. 650 bin kişi gözaltına alınıyor. 7 bin kişi için idam cezası isteniyor. 230 bin kişi yargılanıyor. 300 kişi kuşkulu biçimde ölüyor. 171 kişi işkencede ölüyor. 73 kişiye doğal ölüm raporu veriliyor. 30 bin kişi, sakıncalı olduğu gerekçesiyle, işinden atılıyor. 338 bin kişiye pasaport verilmiyor. 14 bin kişi yurttaşlıktan çıkartılıyor. Gazetecilere 3 bin 315 yıl hapis cezası veriliyor. Gazeteler 300 gün kapatılıyor. Bunların dışında bugünü de etkileyen iki önemli karar alınıyor. Kürtçe yasaklanıyor. Bu, Kürt yurttaşlarca anadiline yapılan bir saldırı olarak algılanıyor. 1982 Anayasa ile din dersleri zorunlu duruma getiriliyor (Milliyet, 12 Eylül 2007). 12 Eylül askeri yönetimin anlayışını belirginleştirmek amacıyla, bu dönemin devlet başkanı Kenan Evren'in "Asmayalım da, besleyelim mi?" sözünü de burada anmak gerekir.

devlet, böyle bir kalabalık ve coşku beklememiştir. Üstelik, işçi hareketine ve alana hakim olan siyasal gücün, 1920'lerden beri gizli çalışan, 1930'lardan beri dağıldığı ve Türkiye dışına çıktığı sanılan, merkezi de kökü de dışarıda olan Türkiye Komünist Partisi olduğu istihbaratı vardır. İşçi hareketi ilk kez gerçekten tehlikeli olma istidadı göstermiştir ve ne pahasına olursa olsun bastırılması... gerekmektedir.

Devletin cevabı bir yıl sonra, 1 Mayıs 1977'de gelir. Alanda toplanmış olanların üzerine, resmi söyleme göre "bilinmeyen", gerçekte kontr-terör, kontrgerilla, Gladio –adı önemli değil– bu misyona yıllardan beri hazırlanan odak tarafından açılan ateş altında otuzdan fazla insan ölmüş, yüzlercesi yaralanmıştır.

Hemen bir hafta sonra ana muhalefet partisi liderine seçim mitinginde suikast yapılacağı ihbarı hem de dönemin başbakanından gelmiştir. İşçi hareketi yükseldikçe... terör artmış, kontr-terör örgütü giderek güçlenmiş, hatta bağımsızlaşmıştır. 79'lara gelindiğinde terör, anarşi ve kaos herkesin boyunu aşmış; özellikle demokrat aydınları, öncü işçileri, sendikaları hedef alan vahşi siyasal cinayetler, bir sağ-sol çatışması görünümü altında toplumu tümüyle destabilize etmiştir (s. 212-213).

12 Mart ve 12 Eylül, yazarın sözleriyle "*asılanlar, vurulanlar, öldürülenler, sürgünler, yıkılanlar, çözülenler, dönekler, kahramanlar*" (s. 187) ile anılacaktır. Burada yazarın görüşlerini paylaşarak vurgulamak gerekir ki, aslında Türk siyasal yaşamı, 12 Eylül'den sonra da bu tür uygulama ve edimlerden tümüyle arınamamış, evrensel düzeyde bir demokrasi ve özgürlük düzeyine ulaşamamıştır.

Oya Baydar'ın 12 Mart ve 12 Eylül'e yönelik kapsamlı değerlendirmesi, Murat Belge'nin "*Bir 'Edebiyat Malzemesi' Olarak 12 Mart Yaşantısı*" bağlamında önerdiği gibi, salt "*bir yenilgiyi bir kazanca dönüştürmenin tek yolu, ciddi bir öz-eleştiridir*"* anlayışına dayanmamaktadır. Murat Belge, anılan yazısında 12 Mart sonrasında "yenilgiyi", sosyalizme değil, sosyalistlerin bilgi eksikliklerine, değerlendirme yanlışlarına bağlamaktadır.

---

* Murat Belge: "Edebiyat Üstüne Yazılar"; (İletişim, İkinci Baskı, İstanbul 2006, s. 135-150).

Oya Baydar ise, bilgi eksikliği ve değerlendirme yanlışına değinmekle birlikte, özellikle 12 Eylül sonrasındaki "yenilgiyi" bunların dışında tözsel bir sorunsala, bir ideoloji olarak sosyalizmin özüne ve sosyalizme ulaşmanın amacı olarak ulamlanan "erk" sorunsalına ilişkin yaklaşıma bağlamaktadır.

Murat Belge, sosyalizmin kendisini "ölçü alıp", "içten ve ilkeli bir eleştiri" yapmak gerektiğini vurgularken, Oya Baydar, olayları yaşantılamış, içten biri olarak sosyalizme ulaşma anlayışına "içten bir eleştiri" getirmektedir; ancak, sosyalizmi bu içten eleştirinin ölçüsü ya da dayanağı olarak değerlendirmemektedir. Oya Baydar, sosyalizmi ilkesel olarak ve her koşul altında doğru olarak kabul etmemekte, yapıtın birçok yerinde "*Doğru nerede, kim söyleyebilir?*", "*Sahi, doğru nerede?*" (s. 387) sorularını sosyalizm bağlamında da ortaya atarak, bu tavrını somutlaştırmaktadır.

Oya Baydar: “O Muhteşem Hayatınız” veya Dersim ile Nasıl Yüzleşilmelidir

Sanat İçin Her Şeyden Özgürleşmek Gerekir

Oya Baydar’ın “O Muhteşem Hayatınız”* adlı son romanı; Diva, Arya ve Toplayıcı olmak üzere üç bölümden oluşuyor. Roman, ilk iki bölümde çok büyük ölçüde belirginleşiyor. Üçüncü bölüm, kapsam bakımından en kısa olanı; ancak romanda adı belirtilmeyen Toplayıcı diğer bölümlerde de anlatıldığı için, bu kısalık pek göze batmıyor.

“Diva” adını taşıyan birinci bölüm, romanın kişilikli başkahramanı, dünyaca ünlü opera sanatçısı Aliye Sema’nın *“Hangisi gerçek hayatım benim? Kendi yaşadığım mı, onun anlattığı mı?”* tümceleriyle başlıyor. Romanın ilk ara-başlığı olan “Bitpazarına Düşmüş Bir Hayat” bölümünde adı belirtilmeyen, ancak yazarın açıklaması uyarınca, gerçekte var olan Toplayıcı Diva’ya başvurarak, kendisinde olan bazı resimlerini gerçek sahibine geri vermek istemesiyle başlar. Her başlangıç önemlidir; ancak bu romanın başlangıcı, okunurluğunu yükselten bir sürükleyicilik taşıdığı için, yazınsal bakımdan önemlidir.

---

* Oya Baydar: “O Muhteşem Hayatınız”“, roman, Can Yayınları, İstanbul 2012.

İnsancıl ve alçakgönüllü olmasına karşın, çok çalışması ve her şeyiyle kendisini opera sanatçılığına adamasından ötürü ünlenen, Aliye Sema, resimlerini görmek/almak amacıyla, Toplayıcı'nın yazlık evine gider. Toplayıcı, her fotoğrafın, her kâğıt parçasının, her satırın ardına düşen ve onlardan kendince öyküler kurgulayan, kendini iyi yetiştirmiş bir müzik öğretmenidir. Diva'nın, "muhteşem hayatını" da öyküsünü birçok kez yeniden tasarımlamış, silip yeniden yazmıştır. Okuyucu, bu tümcelerle birlikte daha ilk sayfalarda romanın adının nereden geldiğini öğrenir.

Bir subay kızı olan Diva'nın aslında pek "muhteşem bir hayatı" olmamıştır. Bu sözleri tevazu olarak yorumlayan Toplayıcı, Diva'ya *"paşa babası ve muhterem annesi ile prenses edasıyla poz verdiği"* çocukluk fotoğraflarının, İtalya'da La Scala'daki La Traviata başarısını gösteren fotoğrafların "muhteşem bir hayatın" kanıtları olduğunu sürekli yineler. Fotoğraflar, romanın başlıca izleği olan kimlik arayışı ve geçmişle yüzleşmenin araçlarıdır. Diva yaşlanan çoğu insan gibi, geçmişini, kimliğini düşünmeye başlar.

Romanda belirgin bir anlatım tekniği olarak kullanılan "anımsama"larda sıkça kullanılan "okyanuslar gibi derin gözler", "Munzur gibi çağlayıp akan ses" ve "Mendolson'un Keman Konçertosu", okuyucunun romanın ruhuna nüfuz etmesinin başlıca anahtarlarıdır. Bu konçertonun fonunda *"akıp giden bir türkü ya da bir ağıt"*, ilişkisiz gibi görülen keman, konçerto, türkü ve ağıt, romanın akışı içinde aslında Aliye Sema'nın biyografisini biçimlendiren kaynaklardır.

Diva'nın kökeni ile ilgili duyumsatmalar, romanın içine serpiştirilmiştir. Örneğin, Toplayıcı, Diva'ya *"Türkü sizin aslınız, sanki türkülere saklanmışsınız da opera giyinip tebdil geziyorsunuz"* der. Bu sözler Diva'yı şaşırtır; Diva iç konuşmasında *"nerden biliyor bu adam bir zamanlar dost meclislerinde türkü söylediğimi"* sözleriyle şaşkınlığını, bununla birlikte, *"bütün yerel müziklere saygı duymakla birlikte, klasik müziği"* yeğlediğini dile getirir.

Diva, kızının eğitimi için sürgünü, rütbe almamayı göze alan subay baba ve ev kadını annenin sevgisiyle büyür; onların çabalarıyla Ankara Devlet Konservatuarı'nda öğrenim görür. İtalya'da,

Avusturya'da, Almanya'da, Amerika'da dünyanın birçok ünlü operasında sahneye çıkar. "*Sanatın için kendini her şeyden özgürleştirmelisin*" düşüncesi uyarınca, mesleğine düşkünlüğü ve yoğun çalışması sonucu ünlenir. Aslında "*hiçbir şeye, hiçbir insana tam bağlanmadığından, özgürleşmek için büyük çaba*" göstermesine gerek kalmamıştır. Belki de mutlak özgürlük fikri nedeniyle siyasete hiç ilgi duymamış, siyaset onun için "*her zaman anlaşılmaz bir dünya olmuştur.*" Ankara Operası'nda tanıştığı ve "*kendisine vurgun olan*" eşiyle on yıl süren "*kusursuz, dümdüz ve renksiz*" evliliğini bitirmek ve tek kızını terk etmek pahasına "*sesinin peşine düşüp*" İtalya'ya gider. Annelik içgüdüsü zayıftır. Öte yandan, kızı Arya'ya "*hem profesyonel opera sanatçısı, hem de iyi bir anne olunamıyor*" dese de, içinde biriken hüznü hiçbir zaman alt edememiştir. Bu nedenle, "*gerçek hayat, bizim kurduğumuz hayallerdir*" diyen Toplayıcı'nın sözlerini onaylayacaktır.

Elinizdeki En Eski Fotoğraf Hangisi?

"Çocukluğa dönme" veya "ben kimim?" sorusu kapsamında geçmişi bulgulama, öz-kişiliği sorgulama, romanın özellikle ikinci bölümünden sonra başatlaşır. Bu izlek, Diva'nın, Toplayıcı'ya sürekli "*elinizdeki en eski fotoğrafım hangisi?*" türünden sorularda belirginleşir. Toplayıcı, "muhteşem bir hayatı" olan Diva'da nedenini açıklayamadığı bir huzursuzluk, kapalılık, gizem görür. Fotoğrafların açığa çıkaramadığı bu sırların ve korkuların, bilinçaltının çok derinlerinde olmalarından dolayı, "*yaşadığı çağın ruhunun özeti olan*" Diva, ilk bölümde ayrımına varmaksızın yüzleşmekten kaçar. Fakat romanın bu güçlü figürü bir buçuk iki yaşındayken yaşadığı birtakım korkunç olayların izlerini taşır. Belirsiz anımsamalar ve yanılsamalar şeklinde zaman zaman dışa vuran bilinçaltı birikimi ve henüz sekiz yaşındayken kendi kızını terk etmiş olmanın vicdani sorumluluğu canlıdır.

Bu nedenle, bilinçaltındaki huzursuzluğun kaynağı olan geçmişi açığa çıkarma ve anlamlandırma isteğini de bastıramamaktadır. Toplayıcı'yı arayıp çocukluk fotoğrafını sorar; çünkü somut nes-

neler olan fotoğraflar, Diva'da *"eskileri deşmek, geçmişe uzanmak fikrini bilinçaltına yerleştirmiştir."* Arayış, Diva'yı *"ilk çocukluk yıllarına ait hiçbir fotoğrafın veya başka bir şeyin, geçmişinin olmadığı"* sonucuna götürür. O yaşa değin, *"kendi hakkında düşünmemiş olması, kendini araştırmamış olması"*, kısacası öz-düşünüm eksikliğini ürküntüyle belirler.

Romanda *"bu çocuğun özü, derinliği yok"* ile başlayan bir anımsama var. Burada felsefenin de temel sorunlarından biri olan "öz dediğin nedir?" sorusu kapsamında Diva'nın iç dünyasına, kişilik yapısına ışık tutulur. Öz, Diva'nın kişiliğinde *"yanık türküleri içli söylemek midir? Sesinin özgünlüğünü ortaya çıkarma ve koruma güdüsü müdür? Hiç kimseye açılmaması, kimseye, kendine bile ağlamaması mıdır? Okulda diğer çocukların onu dışlaması, kendinin onlara karşı yabancılık, uzaklık duygusu duyumsaması mıdır? Yalnızlığı yeğlemesi midir?"* Öz ile ilgili düşünüm, soru düzeyinde bırakılır.

Romancılar ve Hayalciler Özgürdür

Yazar, Toplayıcı'nın *"kahraman yaratma ve onların kaderlerini yazma, onlara muhteşem yaşamlar kurgulayarak kendi çapında tanrılaşama"* uğraşını, yazınsal yaratım ile ilişkilendirir. Diva'ya söyletilen *"Hikâyeyi ya da oyunu istediğiniz gibi kurgulayabilir; gerçeği yeniden yaratabilir, yazabilirdiniz... O tanrısal güce ya da bir romancının insan kaderini gönlünce kurgulama özgürlüğüne sahiptiniz"* sözleri de aynı yaklaşımı anlatmaktadır. Toplayıcı, *"romancı olsaydım kahramanlarımın kaderine hükmeder, hikâyelerini istediğim gibi biçimlendiririrdim"* diye konuşur; çünkü romandaki söylem uyarınca, *"romancılar ve hayalciler özgürdür."*

Diva'ya göre, zayıf bir figür olarak kurgulanan Arya, romanın ikinci ve asıl konusunun açımlandığı bölümdür. Sekiz yaşında aileyi terk eden anneyle kırk yaşından sonra buluşan Arya, etno-müzikoloji alanında uzman bir akademisyendir. Anne-kız ilişkisi, uzun bir aradan sonra Diva'nın/annenin, Arya'ya çocukluk resimlerini göndermesiyle başlar. Annenin kendilerini terk edişi, "sağlam des-

teğim" dediği babası tarafından hep onun "büyük bir sanatçı" oluşuyla açıklanmıştır Arya'ya.

Anneye karşı oluşan tepki birikimini aşmak için kendi içinde epey savaşım veren Arya'nın Fırat-Munzur bölgesinde, *"kapalı kutu, yabancıya kolay açılmayan, eski korkuların, kadim acıların, çekişmelerin"* sürdüğü Dersim'de özgün müzik ve anlatı derlemeyi amaçlayan projesiyle birlikte, roman siyasallaşmaya başlar. Projeye parasal destek veren Dersimli iş adamı da "kimlik arayışı"ndadır. Aslında Türkiye toplumunun büyük bölümü, kimliğini/kişiliğini ve insanlığını aramakta ve yeniden kurmaya uğraşmaktadır. Dersim'de 1930'lu yılların ikinci yarısında yapılan Zaza-Kızılbaş-Alevi kıyımıyla birlikte, o insanların yüzyıllar içinde yarattığı ve yaşattığı öğretisinin öğeleri olan dualar, devriyeler, masallar, söylenceler, simgeler, ritüeller, ezgiler, ağıtlar, deyişler, semahlar ve onlara canlılık ve çekicilik veren müzik de kaçınılmaz olarak kıyımdan payını almıştır. Yer adları tümüyle değiştirilerek, adeta bir belleksizleştirme gerçekleştirilmek istenmiştir.

Arya'nın yurt dışında etno-müzik araştırması sırasında *"yörenin ne kadar özel bir kültüre, ne ilginç inançlara sahip olduğunu fark ettim"* demesi üzerine, belki de yazar Avrupa'da uzun süre yaşamış olmasından ötürü, romanın dördüncü kahramanı ve Fransa'da öğrenim görmüş Dersimli Cansa'nın ağzından bir oryantalizm, hatta içselleştirilmiş oryantalizm eleştirisi yaptırır: *"İlginç, sorunlu bir sözcük. Batılı antropolog gözü, araştırdığı ilkel kültürleri ilginç sayar."* Batılı ilginç diye nitelediği kültürü veya inancı, *"anlamak, sevmek için değil, kendi kültürünün üstünlüğünü"* ortaya koymak için araştırır.

1938'de Dersim'de Ne Oldu?

Arya, Cansa aracılığıyla Dersim bölgesinin çok-katmanlı kültürel varlığını algılama, anlama ve çözümleme uğraşına girer. Eleştirel düşünme geleneğini içselleştiren Cansa'ya göre, Dersim'de yaşanılan her türlü kıyım ve yok etme girişimine, kültürel asimilasyona karşın, direnmeyi başarmış bir kültür vardır.

Burada anlatının düğümlendiği motiflerden biri, üstünde çepeçevre "3. Ordu Manevrası Hatırası. Tunceli", ortasında da Atatürk'ün imzası ve "26-VIII-1938" tarihi yazılı bir madalyadan söz edilmektedir. Madalyanın üstünde Atatürk'ün imzası olmasını pek olası bulmadığım için, Oya Baydar'ı aradım ve konuyu kendisiyle konuştum. Sözü edilen tarihte Atatürk'ün hastalığı iyice ilerlediği için madalyayı imzalamış olma olasılığının düşük olduğunu söyledim. Yazar, subay olan babasına 1937'de Trabzon'da görev yaptığı sırada sözü edilen madalyanın verildiğini söyledi. Yapıtta birçok kez geçen madalya sözcüğü, hem somut bir nesne olması, hem de kendisine geniş bir çağrışım nedeniyle, önemli bir yazınsal simge işlevi görmektedir.

Bir başka önemli simge olan keman, romanın sonuna doğru Arya'nın sorgulayıcı arayışı fotoğraftaki Dersimli kemancının kıyımla ilişkilendirilmesiyle anlam kazanır. Romandaki anlatımla, Dewres Dede'nin katledilen kardeşinin de kemanı vardır. Yaşlı ozanın anlatımınca, *"38'de Hozat'ta mı, yoksa daha önce hain bir pusuda mı katledilmiş bir yiğidin namı yürümüştür kemani diye."* Arya burada annesini, *"üç çalgıcının fotoğrafına bakarken Mendelssohn'un Keman Konçertosu'nu mırıldanan"* Aliye Sema'yı anımsar. Ayrıca, Dersim müziğe çok yatkın bir bölgedir. Bunda Alevilikte müzikle duanın, inancın iç içe geçmesinin payı vardır.

Romanda adlar, hem kişi adları, hem de tümü değiştirilen yer adlarına karşı uzak durma tavrı öne çıkmaktadır. Romanın başat izleği olan Dersim Kıyımı ve yazarın romanın sonuna eklediği nottaki deyişiyle, bu kıyımı anlama uğraşı nedeniyle bunu olağan saymak gerekir. Bir şeyi, anlamak, o şeyi öz-bilincin bir parçası durumuna getirmek ve kendi biçemiyle yeniden anlamlandırmaktır.

Özellikle Cansa figürünün çözümlemelerinde Dersim bölgesinde Yavuz Sultan Selim'den 2000'li yıllara değin olagelen yıkım, zulüm ve bütün bunlara karşı insanın ve doğanın direniş diyalektiği şiirselliği yüksek ve okuyucuyu saran bir biçemle betimlenmektedir. Ağıtlar, Laç Deresi'nin *"günlerce kan aktığını söyler"* denilmektedir. Burada şu soru akla geliyor. Acaba aynı dere 1915'te devlet erkinin ve bölge halkının bir başka halk kümesine

karşı yaptığı "zulümde" nasıl akmıştır? Romanda bu konuda tek sözcük yoktur.

Arya ve Cansa'nın anlatımlarında somutlaşan yapıtın dikkat çeken bir başka yönü, Dersim kültürünü tümüyle ülküselleştirme eğilimidir. Munzur'un, güneşin ve tüm doğanın, dolayısıyla yöre insanının kutsanması, bu ülküselleştirmeye örnektir. Vurgulamak gerekir ki, hiçbir kültür tümüyle ülküselleştirilemez. Böyle olduğu takdirde, kültür gizemlileştirilir ve yerel zalimlerin zulmünün üstü örtülebilir. Ayrıca, Arya ile Cansa arasındaki ani gelişen yoğun cinsellik, sayfalarca betimlenmektedir. Bu, romanın asıl izleğini bastırmaktadır.

Arya, bölgedeki araştırmaları sırasında arkasında *"Eylül 1936, Hozat-Lolan Taner"* yazılı dedesinin ve anneannesinin fotoğrafını görünce, *"belleğini oyan burgunun ucundaki"* madalyayı anımsar. *"Cumhuriyet, uygarlık ve Türklük"* gibi duygular adına ordu tarafından yapılan zulümlerin içinde dedesinin de olduğunu görür. Fotoğrafta dedesinin, *"korku dolu gözlerle bakan, beyaz bir bez parçasına sarınmış küçük çocuk ve bol beyaz giysileri içindeki kemancının"*, diyesi, çocuğun babasının görüntülerini ve parçacıkları bir araya getirince, annesi Aliye Sema'nın da *"Dersim'in kayıp kızlarından biri olduğunu"* içi acıyarak anlar.

Asme, Sema Oldu

Arya'yla birlikte konuya ilişkin arayışını sürdüren ve Toplayıcı'nın kendisi için uydurduğu çocuk fotoğraflarının kendisine ait olmadığını gören ve annesinin tuttuğu ve 1938 Temmuz'una ait tek bir satır içermeyen günlükte *"Asme, Sema oldu!"* ibaresini okuyan Aliye Sema da kendisinin Dersim'in kayıp kızlarından biri olduğunu belirlemiştir. Asme/Sema, kemanın sesini kendini bildi bileli duymuştur. Keman, beyazlar giyinmiş birinin elindedir ve kulağına Mendelssohn'un Keman Konçertosu'nun nağmeleri gelmektedir.

Romandaki anlatımla, *"annesinin etekleri altında sağ kalan küçük kız"* bulunamadığı için yaşamda kalmıştır. *"Derinde bir yerde, karanlık bir köşede saklı olan"* asıl kimliğini hep sezen Sema veya

Asme, *"doğumuyla ve kimliğiyle ilgili hiç de muhteşem olmayan hikâyesinin"* peşine düşmüş gerçeği açığa çıkarmıştır. Romanın sonundaki "Sevgili Toplayıcım" başlıklı mektupta belirtildiği gibi, belki her şeye her zaman hazır olduğu için, belki de bulunduğu yere sağlam bastığı için sarsılmamıştır. Asme'yi artık nereden geldiği değil, nerede ve kim olduğu ilgilendirmektedir. Onun gerçek kimliği, sanatçı kişiliğidir, sesidir, şarkılarıdır, duruşudur.

Romanda dile getirilen Dersim kıyımının Dersimlilerce de pek konuşulmadığı savı, beni geçmişe götürdü. Üniversite öğrenimim sırasında aynı evi paylaştığım, üniversiteden sonra da uzun yıllar yakın ilişki içinde olduğum, Berlin'de ölen, Ankara'da gömülen Pülümürlü Şevki Özen ve diğer Dersimli arkadaşlarımla bu konuyu konuştuğumuzu ben de anımsamıyorum.

"O Muhteşem Hayatınız", Dersim'i anlama çalışmasıdır; ancak yazınsal bakımdan romanın güçlü ve öne çıkan yönü, kanımca Dersim'in anlatıldığı "Arya" ara-başlıklı ikinci bölümü değil, Diva adını taşıyan birinci bölümdür. Bununla birlikte, Oya Baydar, Walter Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar"da bir yazınsal yapıt gerekli gördüğü siyasal eğilim ile yazınsal niteliği yetkin anlatımıyla birleştirmeyi başarmıştır.

DİZİN

Adorno, Theodor W. 8, 17, 28, 31, 53, 60, 109, 145, 155, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 341, 343, 344, 359, 360, 361

Aiskhylos 3, 17

Akhilleus 2, 15, 198

Aleksander II. 199

Aleksandrit 199

Alkaios 313

Althusser, Louis 34

Apollinaire 147, 148

Aragon 169

Aristophanes 17

Aristoteles 3, 215, 216, 416

Bacon, Francis 30, 228

Balzac 2, 5, 18, 19, 225, 277

Barck, Karlheizn 48

Baudelaire 258, 315, 319

Baydar, Oya 28, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 394, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 429, 431, 437, 438, 439, 443, 444, 446, 447, 449, 450, 451, 453, 455, 456, 459, 460, 461, 463, 468, 470

Becher, Johannes 159

Beckett 262, 305

Belge, Murat 457, 460, 461

Benjamin, Walter 8, 17, 31, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 266, 231, 308, 309, 325, 329, 336, 470

Benn, Gottfried 328

Bennet, Arnold 193

Bense, Max 234

Bernstein, Eduard 1

Biberkopf, Franz 161, 171, 175, 176, 177, 178

Bindin, Rudolf Georg 266

Bismarck, Otto von 3

Bloch, Ernst 34, 198, 383, 418, 419, 420, 421

Blos, Wilhelm 17

Börne, Ludwig 137

Brecht, Bertolt 139, 151, 158, 159, 162, 163, 165, 167, 168, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 263, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 316, 329, 330
Breton, Andre 125
Broch, Hermann 250
Bronnen, Arnolt 135
Buffon 3
Buharin 300
Buhr, Manfred 416
Burns 2
Büyük Petro 188

Cervantes 4, 17
Chaplin 123
Clotitre Saint Merry 18
Cobbett, William 2

Dante 2, 4, 17, 172, 268
Darwin 2
Degas 285
Deleuze, G. 352
Demirel, Süleyman 457
Descartes 232
Deslauriers 194
Destutt de Tracy 27
Dickens, Charles 176
Don Kişot 5, 19, 183, 194, 248, 285
Dostoyevski 179, 188, 198, 249, 253, 349
Döblin, Alfred Bruno 135, 161, 162, 171, 172, 173, 174, 176, 177
Durkheim 296

Eders 86
Einstein, Albert 161
Eisler, Hans 159, 164, 165
Eliot, T. S. 263
Elkuss, Siegbert 63
Enders, Carl 81
Engels, Friedrich 1, 5, 8, 17, 18, 20, 27, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 46, 343
Erasmus, Desiderius (Rotterdamlı) 433, 434
Eren, Ömer 350, 382, 413, 418, 422, 429, 439, 444
Eulenberg, Herbert 225
Evren, Kenan 459

Fassbinder, Rainer Werne 171
Fethi Naci 377, 457
Feuerbach 7, 8, 35
Fichte 61, 62, 79, 229
Fielding 5, 250
Flaubert 173, 251, 252
Fontius, Martin 48
Foucault, Michel 421
Franco 316
Frank, Leonard 135
Franz I. (İmparator) 190
Franz Karl 177
Freud, Sigmund 288, 290, 336, 349, 350, 351, 396, 397, 398, 402, 448, 452
Frisch, Max 263
Fromm, Erich 336, 352, 353, 354, 361, 355, 356, 357, 358, 361, 364, 368, 371, 373,

Galile 214
George, Stefan 285
Georges 319
Gide, Andre 173, 251
Glaeser, Ernst 135
Goethe, Johann Wolfgang 2, 4, 5, 19, 74, 78, 99, 139, 140, 141, 183, 205, 215, 221, 244, 245, 256, 258, 265, 311, 336, 349
Gogol 2
Gorki, Maksim 196
Gotthelf 182
Gottsched 16
Graves, Robert 217
Guesde, Jules 1
Gustav (İsveç Kralı) 190

Habermas, Jürgen 28, 345, 452
Hagen 198
Harkness, Margaret 18
Hauff 200
Haym 99
Hebel, Johann Peter 182, 190, 191, 196
Hegel, Friedrich 2, 7, 17, 35, 45, 60, 67, 72, 106, 148, 211, 231, 237, 238, 239, 257, 266, 279, 280, 282, 288, 296, 302, 320, 336, 419, 422, 423, 424, 425, 426, 430
Heidegger, Martin 268
Heine, Heinrich 2, 255, 256, 257, 258, 259, 260

Heinemann, Moritz 195
Heinrich, Christian Johann 255, 257
Helms, Hans G. 281, 289, 290
Helvetius, Claude Adrien 30
Herder 78, 88
Herodotos 185, 186
Hesse, Hermann 269
Hitler 127, 145, 265, 266, 269, 454
Hofmannstal 135
Homeros 129, 172, 193, 243, 244, 245, 246
Horkheimer, Max 281, 335, 336, 338
Hölderlin 101, 102, 226
Hroswitha 205
Humboldt 257, 320
Husserl, Edmund 451

Jakobson, Roman 281, 351
Joseph (İmparator) 190
Joyce, James 174, 248, 253, 285, 286, 287, 288, 289, 290

Kaestner 165
Kafka 139, 252, 253, 265, 266, 271, 305
Kambyses (Pers Kralı) 185, 186
Kant, Immanuel 7, 45, 53, 60, 64, 65, 72, 78, 91, 142, 231, 233, 239, 279, 304, 336, 338, 341, 342, 343, 394, 399, 415, 424, 434, 452
Kassner 222
Kautsky, Minna 17, 18
Keuner 205
Kipling 196
Klaus, Georg 416
Klee, Paul 308
Klemperer, Victor 441, 442, 443
Kollwitz, Kaethe 161
Kraus, Karl 145, 146, 148, 254, 256, 266, 277, 284, 285, 325
Kurella, Alfred 46, 47
Künzle, Johann 107, 108

Lacan, Jacques 349, 351, 352, 398
Lafargue, Paul 1, 2
Lassalle, Ferdinand 19, 20
Lawrence, T. E. 217
Lenin 151, 176, 393
Leopold II. (İmparator) 190
Lessing 4, 16, 97, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 428
Lesskov 179, 181, 182, 185, 188, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 200
Lichtenberg 166
Liebknecht, Wilhelm 3, 4
Loerke, Oskar 135
Lorca, Garcia 316
Lothario 81
Löwenthal, Leo 336
Lukacs 34, 193, 194, 206, 222, 224, 228, 236, 346, 253
Luther 438, 439

Mahagony 206
Maler, Gustav 260
Mallarme 116, 285
Mann, Katja 273
Mann, Luiz Heinrich 161, 269, 271
Mann, Thomas 135, 161, 252, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 306, 403
Mannheim, Karl 28
Marcuse 344, 345, 348
Marcuse, Herbert 295, 336, 343, 344, 345
Mardin, Şerif 35, 335
Marinetti 127, 128
Marx, Karl 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 109, 255, 257, 279, 336, 342, 343, 367, 419, 426
Maslow, Abraham 352
Maublanc, Rene 168, 169
Mayakovski, Wladimir 158
Mehring, Franz 144, 165
Meister, Wilhelm 76, 78, 99, 105, 183
Meyerhold 210
Milton 24
Moliere 219
Montaigne 186
Murray, Gilbert 244
Musil, Robert 252
Müntzer, Thomas 439

Napolyon 190
Nazım Hikmet 256, 374, 405, 453
Neher 206, 207
Nietzsche, Friedrich 28, 63, 64, 139, 231, 246, 256, 270, 309, 349

Novalis 61, 63, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 84, 92, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
Nünning, Ansgar 27, 335, 350

Pascal 193
Peters Dr. 152
Picasso 123, 304
Pirandello 121
Platen, August Graf von 257
Platon 93, 102, 155, 206, 207, 215, 229
Poe 196, 200
Pollock, Friedrich 336
Popper, Karl 28, 31
Popper, Leo 224
Postl, Carl Anton 140
Preuss, K. Th. 244
Proust, Marcel 153, 227, 251, 252, 253, 263, 271, 287, 288, 323, 331, 332
Psammenit (Mısır Kralı) 185, 186
Puşkin 2

Reich, Bernhard 135
Remarque, Erich Maria 135
Rembrandt 225
Renger-Patzsch 163
Renn, Ludwig 135
Ricoeur, Paul 450, 452
Rilke 126, 319
Rosenzweig, Franz 206
Russel, Bertrand 28

Sappho 312
Sartre 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 304, 308
Saussure, Ferdinand de 320, 351, 440
Schiller 17, 20, 139, 192
Schlegel, Caroline 60, 61, 62, 63, 64, 67, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 105
Schlegel, Friedrich 59, 60, 66, 67, 71, 81, 84, 102, 104, 105
Schlegel, Wilhelm 102
Schnitzler, Arthur 349
Schopenhauer, Arthur 270, 274, 349
Scott, Walter 5
Sealsfield, Carls 140
Shakespeare 2, 4, 5, 13, 14, 20, 97, 215
Sickingen, Franz 19
Simmel, Georg 222, 235, 319
Smith, Adam 23
Stalin 300
Stein (General) 190
Stevenson 200
Stifter 244
Stramm, August 126
Strindberg 207
Suhrkamp, Peter 59, 107, 109, 129, 131, 152, 155, 171, 179, 201, 263, 264, 265
Şafak, Elif 399

Tacitus 4
Tieck 87, 88
Tolstoy 179, 188
Tom Jones 250
Tretyakov, Sergey 158
Tucholsky 165

Valery 188, 189, 199
Valery, Paul 188, 199
Villemessant 185
Voltaire 261, 296

Walser, Martin 263
Wassermann, Jakob 135
Weber, Max 336
Wiesengrund 144
Wilhelm, Kayzer 308
Winckelmann, Johann Joachim 93
Windischmann, Karl Joseph Hieronymus 71
Wittgenstein 320
Wozzek 144

Yaşar Kemal 196, 445

Zinovyev 300
Zweig, Arnold 135
Zweig, Stefan 225

MARX, BENJAMIN, ADORNO – SANAT VE EDEBİYAT,
başta Karl Marx olmak üzere Walter Benjamin ve Theodor Adorno'yu irdelerken, bu düşünürlerin insanlığın insanlaşma ve insancılaşma uğraşını her türlü evrensel üretimin veya yaratımın temeli olarak felsefileştirmelerini esas almıştır. Marx'ın felsefi birikimini temel alan, ancak Adorno'nun belirgin olarak yaptığı gibi, bu birikimin aksayan yönlerini de açıkça eleştiren diğer iki filozof, Marksist birikimin sanatsallaştırılmasının olanaklarını ortaya koymuştur.

Prof. Dr. Onur Bilge Kula 1954 yılında Kayseri'de doğdu, liseyi aynı kentte bitirdi. 1972-74 yılları arasında Berlin Teknik Üniversitesi'nde maden mühendisliği öğrenimi gördü, öğrenimini yarıda bırakıp Türkiye'ye döndü. 1974-78 arasında Ankara Üniversitesi DTCF'nde Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 1979-83 arasında Berlin Özgür Üniversitesi'nde Kültürlerarası Eğitim bölümünü bitirip aynı bölümde "Almanya'da Türk Göçmen İşçi Kültürünün Eğitsel İşlevi" konusundaki doktora çalışmasını 1986'da tamamladı.

1986-93 yılları arasında Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde görev yaptı. 1993'te yeni kurulan Mersin Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde profesör oldu. 1993-2000 yılları arasında aynı fakültenin kurucu dekanlığı görevini yürüttü. 2003'ten bu yana Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde görev yapmaktadır. Edebiyat kuramı, kültürel kimlik, Batı kültüründe oryantalizm ve Türk imgesi başlıca araştırma alanlarıdır. Anılan konularda yüzlerce makalesi ve çok sayıda kitabı bulunmaktadır.

9 786053 608509

KDV dahil fiyatı
28 TL