Siegfried Kracauer | Kitle Süsü



Siegfried Kracauer
Kitle Süsü

metis



Siegfried Kracauer

Kitle Süsü

Siegfried Kracauer (1889-1966) Alman yazar, gazeteci, sosyolog, film kuramcısı. Frankfurt'ta doğan Kracauer 1907-13 yılları arasında mimarlık öğrenimi gördü, ve 1920'ye kadar mimar olarak çalıştı. 1920'de dönemin önde gelen liberal gazetesi *Frankfurter Zeitung*'a yazmaya başladı. 1924-33 yılları arasında da gazetenin sanat ve kültür konularında makaleler ve dizi yazıların yayımlandığı *feuilleton* bölümünü yönetti. Kracauer, yazarları arasında, yakın dostluk kurduğu Benjamin, Adorno ve Bloch'un da olduğu bu gazetede o dönem için son derece yeni ve çığır açıcı bir tavır sergilemiş; o zamana kadar kültürel inceleme konusu olarak pek ele alınmayan sinema, fotoğraf, radyo, dans, seyahat, çoksatar romanlar, dedektif romanları, sirkler, pasajlar, spor, iş bulma kurumları, şehir hayatı vb. gibi konularda birçok deneme ve analiz yazısı yayınlamış ve yazmıştır. Uzun yıllar gazete sayfalarında kalan bu dönem yazılarının bir kısmı, uzun bir süre sonra, bizzat kendisinin hazırladığı *Kitle Süsü* (1963) ve *Strassen in Berlin und anderswo* (1964, Berlin ve Başka Yerlerde Sokaklar) adlı kitaplarda yayımlanmıştır. Yine ilk olarak bu gazetede tefrika edilen ve 1930'da *Die Angestellten* (Beyaz Yakalılar) kitabında yeni beyaz yakalı çalışanların hayat tarzlarını, derin bir manevi boşluğun damgasını vurduğu ve birkaç yıl sonra onları Nazizmi hararetle benimsemeye itecek kültür ve eğlence anlayışlarını inceler.

Bu yazılardaki kapitalizm eleştirisinin dozu, yavaş yavaş yükselen faşizme uyum sağlamaya başlayan gazete yönetiminin tepkisini çekmeye başlayınca gazeteden ayrılan Kracauer 1933'te Paris'e, 1941'de de ABD'ye iltica etmiştir. 1941-43 yılları arasında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde Alman sineması üzerinde çalışmış; bu çalışması 1947 yılında *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi) adıyla kitaplaşmıştır. Yirminci yüzyıl sinema kuramının en önemli eserlerinden biri sayılan *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Film Kuramı: Fiziksel Gerçekliğin Kurtarılması) adlı eseri ise 1960 yılında yayımlanmış, Anglosakson dünyasında daha çok bu eserleriyle tanınan Kracauer'in öncü bir kültür eleştirmeni ve sosyolog olarak oynadığı rol ancak son otuz yıl içinde hak ettiği biçimde değerlendirilmeye başlamıştır.

1966 yılında New York'taki Columbia Üniversitesi'nde uygulamalı sosyal bilimler araştırmaları alanında çalışırken ölen Kracauer'in son kitabı, *History, the Last Things Before the Last* (1969) tarih felsefesiyle ilgili görüşlerini geliştirdiği ve özellikle mikrotarihin ve gündelik olanın önemi konusunda Frankfurt Okulu'yla arasındaki düşünce farklarının iyice belirginleştiği bir eserdir.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Kitle Süsü
Siegfried Kracauer

Almanca Basımı:
Das Ornament der Masse
Suhrkamp Verlag (ilk basımı: 1977)

© Suhrkamp Verlag, 1963
© Metis Yayınları, 2007
Çeviri Eser © Orhan Kılıç, 2011

Birinci Basım: Aralık 2011

Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan

Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Kapak Fotoğrafı: Tiller Girls

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-836-1

Siegfried Kracauer

Kitle Süsü

Çeviren:
Orhan Kılıç



metis

Theodor W. Adorno'ya...

İçindekiler

Giriş: Doğal Geometri

Delikanlı ve Boğa 13
İki Yüzey 15
Bir Kent Planının Analizi 18

Dışsal ve İçsel Meseleler

Fotoğraf 23
Seyahat ve Dans 40
Kitle Süsü 49
Çok Satan Kitaplar ve Okurları Üzerine 61
Yeni Burjuvazinin Sanat Formu olarak Biyografi 72
Orta Sınıfın İsyanı 77
Bekleyenler 100

İnşalar

Fikirlerin Taşıyıcısı Olarak Grup 113
Otel Lobisi 138

Perspektifler

Almanca Kutsal Kitap 153
Katoliklik ve Görecilik 168
Bilimin Krizi 177
Georg Simmel 188
Walter Benjamin'in Yazıları Üzerine 222
Franz Kafka 228

Sinema

Kaliko Dünya 243
Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor 250
Film 1928 265
Kafa Dağıtma Kültü 280

Çıkış: Sıfır Noktasına Doğru

Can Sıkıntısı 288
Linden Pasajı'na Veda 293

GİRİŞ: DOĞAL GEOMETRİ

Delikanlı ve Boğa

Hareket Etüdü

Aix en Provence, Eylül ortaları, 1926

BİR DELİKANLI bir boğa öldürüyor. Bir dilbilgisi ders kitabından alınan bu cümle, güneşin kavurduğu sarı bir elipsin içinde gösteriliyor. Tribünlerdeki ve yöre halkının göğermiş muzlar gibi asılı durduğu ağaçlardaki herkes bu ovale bakıyor. Boğa sersemlemiş bir halde arena boyunca böğürtüler saçıyor. Delikanlı, sarhoşa dönmüş köy halkının karşısında tek başına dikiliyor.

Saç örgüsü iliştirilmiş turuncu bir nokta bu delikanlı. On üç yaşında, oğlan yüzlü. Yaşıtı olan diğer çocuklar gösterişli giysileriyle kırı bir hışım geçip yerli adamın beyaz karısını can çekişerek ölmekten kurtarırlar. Ama boğayla karşılaşacak olsalar, hemen sıvışırlardı. Delikanlı ise ayakta durmuş, bir seremoninin içindeymişçesine gülümsüyor. Hayvan, bir kuklaya kurban gidecek.

Kukla, kendisini olduğundan büyük gösteren ritüelin kurallarına uygun olarak yangına körükle gidiyor. Boğanın, içinde karşı-fetişini (*Gegenfetisch*) gördüğü kırmızı kumaşı bir oyuncak bebek bile sallayabilir. Boğa onu yere sermeye niyetleniyor ama kumaş süzülüp gidiyor; oyuncak bebek onu bir arabeske dönüştürüyor. Doğal bir şey olsa boynuzlanabilirdi, fakat uçuşup giden kıvrımların süzülüşü karşısında her türlü kuvvet çaresiz kalıyor.

Kukla, sersem hayvanın aklını başından alan turuncu bir dişiye dönüşür. Salına salına ona doğru yaklaşır; elleri iki küçük, renkli mızrağı çekip çıkarır. Dimdik duran dişi kahramanın teatral gülüşü, aşk savaşının başladığının habercisidir. Boğa, ustalıkla ayarlanan ritmin ağına düşer. Ağ esnektir ve minik büyücü küçük mızrakları

çoktan böğrüne saplamıştır. Üç çift kılıç, yün yumağındaki şişler gibi, dalgalanan kurdeleleriyle bu yamayı süslemektedir. Boğa silkinerek kılıçlardan kurtulmaya çalışır, ama nafile; geometri çıkıntılara saplanıp kalmıştır.

Delikanlı horozibiği kızıllığında bir bez açar. Bu perdenin arkasına gizlediği kılıç o kadar uzun ki, üstüne tırmansa göklere yükselebilir. Düzlemin ve doğrunun karakteristik özellikleri sonun yaklaştığını haber veriyor. Kukla, bezle kıvılcımlar saçıyor ve kılıçla giderek daralan çemberler çiziyor. Boğa, süslemelerin kudreti karşısında tir tir titremeye başlıyor. Önce duman halkaları gibi etrafında dolanan, sonra onu kaç yerinden vuran süslemeler boğaya yaklaşmaya ve daha önce hiç olmadığı kadar tehditkâr bir biçimde sıkıştırmaya başlıyor; tuvalin içinde bulanıp gitsin diye.

Buraya kadar hâlâ bir oyundur bu. Kılıç geri çekilebilir, kızıllık kendisiyle kanlar içinde yüzleşmek zorunda değildir. Aradaki engel tek bir darbeyle; hızlı, keskin bir parıltıyla yıkılıverir. Kılıç kukladan çıkıverir; onu kullanan delikanlı değildir. Afallayan element bir an durup ateş saçan gözlerle bakar. Azalan kitlenin eğrisi, kılıç doğrusunun zaferini kutlar. Renk cümbüşü ve coşku sarmıştır artık her yanı.

Muzaffer minyatür zafer turu atarken, şapkalar ve çantalar, sevinç demetleri havada uçuşur. Güneş elipsin içinde parıldamaktadır. Delikanlı ise ayakta durmuş, bir seremoniye yakışır biçimde gülümsemektedir.

İki Düzlem

Koy

GÖZ KAMAŞTIRICI bir amfitiyatro olan Marsilya, Eski Liman dikdörtgeninin etrafına kurulmuştur. Meydanın, derinliğiyle kentin içine işleyen denizle kaplı üç kıyısı sıra sıra binaların bir örnek cepheleriyle çevrilidir. Koyun girişinin hemen karşısındaki *Cannebière*, sokakların sokağı, meydanın pürüzsüz ışıltısının içine dalar; limanı kentin içlerine kadar bağlar. Süzülerek yükselen sekiler ile kaynaktan fışkıran su demetleri gibi yerden bina biten bu dev meydan arasındaki tek bağlantı *Cannebière* değil. Kiliseler, bütün perspektiflerin kaçış noktası olarak meydanı işaret eder; hâlâ bakir olan tepeler de yüzlerini ona çevirmiştir. Bir arena etrafında böyle bir seyircinin toplandığı pek görülmüş şey değildir. Transatlantikler doku ağzına kadar dolduracak olsa, arkalarında bıraktıkları duman bulutları en ücra köşelerdeki evlere kadar sürüklenir; düzlükte havai fişekler ateşlenecek olsa, kent aydınlığa tanıklık ederdi.

Ama koy transatlantiklerle dolu değil, havada süzülen fişekler de yok. Yalnızca filikalar, motorlu barkalar ve küçük yelkenliler miskin miskin dayamışlar sırtlarını kıyıya. Liman, denizden kılıçbalığı çıktığı zamanlarda, rıhtım boyunca hareketli desenler yayan bir kaleydeskoptu. Desenler gözeneklerden sızardı; kıyı şeridinin arkasındaki görkemli konakların parmaklıkları parıldardı. Parıltı ihtişamını yitirdi; bir zamanlar sokakların sokağı olan koy, tenha bir dikdörtgene döndü. Artık denizin yan kollarından biriyle, boş binaları aksettirmeyen unutulmuş bir dereyle paylaşıyor ıssızlığını.

Kent balık ağlarını açık tutuyor. Yakalananlar, sahil şeridi ile birlikte muazzam bir yörünge çizen yeni liman havzalarında toplanıyor. Ufukta kaybolurken kor gibi parıldayan transatlantiklerin varış

ve kalkışları oluşturuyor hayatın iki kutbunu. Ambarların çıplak duvarlarının perişan hali bir aldatmaca; ön cepheleri peri masallarındaki prensin görebileceği türden. Dok alanının süngersi derinlikleri insan faunası kaynıyor; gökyüzü su birikintilerinde el değmeden duruyor. Köhne konaklar, bütün aile albümlerinden daha uzun ömürlü olan genelevlere dönüştürülmüş. Yetmiş iki milletin iç içe geçtiği insan kalabalığı bulvarlardan ve çarşı sokaklarından akıp gidiyor. İnsan gelgitinin dağıldığı bölgelerin sınırlarını bu bulvar ve sokaklar oluşturuyor. Bu bölgelerden birinin midye kabuğuna benzeyen dönemeçlerinde, o ezeli küçük esnaf kalabalığı arttıkça artıyor.

Tüm bunların ortasında, tek bir insanın ayak basmadığı koy yan gelmiş yatıyor. Salt varlığıyla, kemerlerin kapanmasını engelliyor. Kıyılarındaki sokaklar çıkmaz; düz olanları eğip bükerek dolambaçlı hale getiriyor. Açıklığında, en bariz olan bile kayıplara karışıyor; ıssızlığı en ücra köşelere kadar uzanıyor. O kadar sessiz ki, bu hengâmenin ortasında bir mola gibi yükseliyor. Amfitiyatronun dolu sıraları bir oyuğun etrafına yayılmış. Dimdik duran seyirci ona sırtını dönmüş.

Dörtgen

Bulduğunda, aramıyordu bu meydanı.[1] Yollar krepon kâğıtları gibi, düğümlenmeden birbirinin içinden dolanıyor. Kirişler toprağın kırışıklıklarını kesiyor, sıvaya sürtünerek iskandil kurşunu gibi bodrum katların derinliklerine dalıyor ve sekerek başladığı yere geri dönü-

1. [Metnin çevirisi esasen orijinal dili olan Almancadan yapılmış, bununla beraber İngilizce çevirisinden de yararlanılmıştır. Almanca metinde sadece birkaç not vardır; elinizdeki Türkçe çeviride, Thomas Y. Levin'in İngilizce çevirisinden yararlanılarak eklenen dipnotlar rakamla, Türkçeye çevirenin dipnotları ise asteriksle, sonuna *ç.n.* ibaresi eklenerek gösterilmiştir. –*ç.n.*] Walter Benjamin Kracauer'e yazdığı bir mektupta, Kracauer'in "Place de l'Observance" (Gözetleme Meydanı) adını verdiği bu meydandan bahseder: "O gece Marsilya'da şans eseri bulduğumuz ürkütücü meydanın betimlemesini hemen tanıdım." Walter Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, haz. Theodor W. Adorno Archiv, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1987, s. 33'ten aktaran Helmut Stalder, *Siegfried Kracauer: Das journalistische Werk in der Frankfurter Zeitung 1921-1933*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, s. 255.

yor. Arka merdivenli bir yer; öyle görkemli, yüksek bir girişi yok. Deniz atıklarının buram buram gri yeşil kokuları yayılıyor açık kapılardan; küçük kırmızı lambalar yolu gösteriyor. Görüş alanı sağlayan boşluklarda, doğaçlama fonlar görünüyor: bir dizi kemerli payanda, Arapça harfler ve yılankavi merdivenler. Onları arkanızda bırakırsanız, sökülüp başka bir yerde yeniden kuruluyorlar. Hayalperestlerin aşina olduğu bir düzenleri var.

Meydanı bir duvar müjdeliyor. Uyku nedir bilmezmiş gibi dimdik durmuş, labirenti sürgülüyor. Bir karık eşlik ediyor ona, köpek gibi sadık; ağır ağır, adım adım yanından yürüyor. Duvarın orasına burasına küçücük yarıklar açılmış; arkasındaki mekâna ışık geçirmeyen, geniş aralıklı, küçük delikler. Aynı uzunluktaki başka duvarlar tren rayları gibi daralırlar; bu öyle değil. Hiza çizgileri birbirinden uzaklaşıyor – ya karık çöktüğünden ya da duvarın tepesi durmadan yükseldiğinden. Karığın hemen kıyısından ansızın meydan seriliyor. Devasa bir kalıpla şehrin bağırsaklarının içine zımbalanmış bir dörtgen bu. Çevresine kışla blokları dizili, arka duvar kırmızıya boyanmış. Duvardan dışarı bir rampa fırlıyor, aniden duruyor ve birdenbire kesiliyor. Yatay çizgiler cetvelle çizilmiş, ip gibi.

Bu ıssız meydanda olan şu: Alanın kuvveti, kapana kısılan avı meydanın ortasına doğru itiyor. Av hem yalnız hem değil. Görünürde hiç seyirci olmasa da, gözlerinden çıkan ışınlar panjurların ve duvarların içinden geçiyor. Alanın üzerinden huzme huzme süzülüp ortada kesişiyorlar. Çırılçıplak korku, onların insafına kalmış. Biraz palmiye bu çıplaklığı kapatabilirdi; ama kenarları okşayan bir tane bile yok. Dörtgenin etrafındaki görünmez sıralarda bir mahkeme toplanmış. Hükmün ilanından önceki an bu, hüküm henüz belli değil. Rampanın sivri oku bekleyeni gösteriyor, takip ediyor; hareketli bir ibre. Kötü şöhretli portrelerin gözleri sürekli seyircinin üstünde oluyor böylece. Kırmızı arka duvar, bir yarıkla meydanın düzlüğünden ayrılıyor; bu yarıktan, rampanın gizlediği bir yol yükseliyor.

Bu resimden yol yumağının içinde kimsenin gözü dörtgeni görmüyor. Enikonu düşünüldüğünde, boyutları için ölçülü denebilir. Ama seyirciler iskemlelerine kuruldu mu dört bir yana doğru genişleyiveriyor; rüya yumuşaklığındaki, acınası kısımları ezip geçiyor; merhametsiz bir dörtgen bu.

Bir Kent Planının Analizi

Varoşlar ve Merkez

BAZI PARİS VAROŞLARI düşük kıdemli memurlardan işçilere, esnafa ve diğerleri kendini kazananlardan saydığı için adına kaybeden denenlere varıncaya kadar bütün sıradan insanlar için devasa sığınaklardır. Sığınakların biçimi, bu insanların yüzyıllardır nasıl bir arada yaşadıklarını gösterir; bunlar kesinlikle burjuva olmadığı gibi –bacalar, barakalar ve şoselere bakılacak olursa– proleter de değildir. Sefil olduğu kadar insanidir de. İnsaniliği varoşlardaki varoluşun, doğal bir yaşamın bu varoluşa bir tür doygunluk hissi veren kalıntılarını barındırmasından kaynaklanır. Bu doygun varoluşun yıkıma aday olması çok daha önemlidir gerçi.

St. Ouan bulvarı cumartesi öğleden sonraları bir panayır yeri olur. Ama gezici sirk misali oracıkta kendi kendine kuruluvermiş bir panayır gibi değil; sanki bulvar ona hep gebeymiş de onu kendisi dünyaya getirmiştir. Pazar günü için erzak tedarik etme zorunluluğu, astronomların gözüne nebula gibi görünecek bir kalabalığı toplar burada. Kalabalık sıkı sıkı sarılmış balyalar haline gelir; balık istifi insanlar zamanı gelip de balya açılıncaya kadar içerde beklerler. İki alışveriş arasında, dahil oldukları karmaşık yapıların sürekli dağıldığı gösterinin keyfini çıkarırlar. Bu onları yaşamın kıyısında tutar.

Bulvarın etrafı Akdeniz'le sarılı olsa, üstündeki dükkânların ancak bu kadar az vitrini olurdu. Fani ihtiyaçları yatıştırmaya yarayan bir mal seli fışkırıyor bu dükkânlardan; ön cephelerden yukarı tırmanıyor, sokak düzeyinde biraz duruluyor; sonra da gelip geçenlerin anaforuyla iki misli şiddetle göklere fırlıyor. Butların balta girmemiş ormanlarının tepeleri, ordövr olarak menülere renk katacak doğal ürünlerin işlenmemiş çalılıklarının üstünde sallanıyor. Yan ta-

rafta, ev eşyaları azdıkça azıyor; çuval bezinden örtülerinin üstünde, cezbedici bir flora gündelik hayata çiçekler saçıyor.

İhtiyaç, nesneleri insan sıcaklığının yakınlarına getiriyor. Yiyecek reyonunun organik hercümercinden, cam ve metalden yapılmış bir aygıt yükseliyor; sivri iğnesi sadece eziyet etme arzusundan doğmuş sanki. Aletin parlaklığını gören, arasına kurulduğu kanlı canlı etlere, balıklara ve midyelere sırf zevkine saplanabileceğini düşünür. Cam göbeğinden müşterilerin küçük kaplarına hazmı kolay, sarı porsiyonlar damlatan bir yağdanlık bu. Etrafın yoksul hali dostane bir hava katmış yağdanlığa; mekanik bir arıdan, yemeklerin hazırlanmasına yardım eden ve çocukların hoşuna giden zararsız bir ev cinine dönmüş.

Bu panayır, her ne kadar kozmik bütünlüğüyle büyük bir mağazanın kataloğunu andırsa da, şu koca dünyanın ucuz bir kopyasından başka bir şey değil. Kısıtlı ve kötü fotoğraflar gibi bulanık elde olan ne varsa. Devrimlerin varoşlarda döllenmesi tevekkeli değil. Şansları da kıt duyulara hitap eden parıltıları da.

Bu parıltı daha yukarıdaki dünyada, şehir merkezindeki bulvarlarda yayılıyor. Buranın kalabalığı merkezin dışındakilerden farklı. Bu kalabalığı dolanıp durmaya zorlayan ne bir amaç var ne de saat; zamana aldırmadan, usul usul akıyor. Zamanla silikleşip hayatlarına imge olarak devam eden konakların kırılgan silüetlerinin takati, insan ve araba keşmekeşine söz geçirmeye pek yetmiyor artık. Koşuşturmanın öğelerinin asfalta çiziktirdiği karmakarışık çizgilerin uyduğu planı bilen yok, öyle bir plan yok, hedefler ayrı ayrı parçacıklara kilitlenmiş; eğrilere yön verense, minimum direnç yasası.

Aynalı camların arkasında, lüzumlu şeyler –böylesine bol akmasa daha lüzumlu olacak– lüzumsuz şeylerle karışıyor. Her sınıftan insan öğleden sonralarını, ucuz romanların sonunda su götürmez görkemleriyle vaat dolu gözler kırpan mücevherlerin, kürklerin ve gece elbiselerinin manzarasında kendini kaybederek geçirebilir. Fiyatlarının kestirilebilir oluşu, bu değerli malları daha önce hiç olmadıkları kadar erişilmez kılıyor. Uzamsal yakınlıkları, insanı bir envanter çıkarayım diye dükkân dükkân dolaşıp her türlü şeyi satın almaya davet ediyor. Ama bu şeylerin sahip olabileceği biri, onlara en az sahip olabilecek kişi olurdu.

Karanlığın çökmeye başlamasıyla birlikte, ışıklar göz hizasında yanıyor. Ark lambaları, abaküs boncukları gibi yolundan döndürülemez biçimde, yanan oklardan ve Bengal ateşlerinin salınımından oluşan labirenti dolaşıyor. Gece hayatının merkezlerinde aydınlatma o kadar şiddetli ki, insan kulaklarını tıkamak zorunda kalıyor. Oysa lambalar insanlara ışık saçmak için değil, kendi keyifleri için toplanmış. Parlak haleleri geceyi aydınlatmak istiyor ama tek yaptıkları onu püskürtmek. Daha ne dediklerini anlamaya kalmadan, reklam mesajları beyne kazınıyor. Peşleri sıra kopup gelen kırmızı parıltı, tefekkürün üstüne bir örtü gibi yerleşiyor.

Curcunanın dışında gazete bayileri, dünyanın dört bir yanından gelen yayınların buluştuğu küçük tapınaklar yükseliyor. Gerçek hayatta birbirini düşman belleyenler, buralarda basılı halde yan yana yatıyor; bundan daha büyük bir uzlaşma olamazdı. Arapça metinlerle desteklenen Yiddiş gazetelerin koca koca Lehçe başlıklarla temasta olduğu bir yerde, barış güvence altındadır. Ama gel gör ki, bu gazeteler birbirini tanımıyor bile. Her nüsha kendi içine kapanmış, kendi sütunlarının içeriğine razı. Kâğıtların ilerlettiği yakın fiziksel münasebete karşın, haberleri her türden ilişkinin o kadar uzağında ki, birbirlerinden bihaberler. Aralarındaki boşluklarda dalgınlık iblisi hüküm sürüyor.

Böyle olan sadece Paris değil. Aynı zamanda parıltının yeri olan kozmopolit merkezlerin hepsi, gün geçtikçe birbirine daha çok benziyor. Farklılıkları kaybolup gidiyor.

Varoşlardan merkezin parıltısına geniş sokaklar uzanıyor. Ama arzulanan merkez burası değil. Dışarıda yoksulluğu bekleyen iyi talihe mevcut menzillerden değil başka menzillerden ulaşılır. Yine de merkeze uzanan sokaklardan geçmek gerek, çünkü şu anki boşlukları gerçek.

DIŞSAL VE İÇSEL MESELELER

Fotoğraf

Zamanlardan Tembeller Diyarı zamanında gezerken neler gördüm neler: ucunda koca Roma'nın ve Lateran'ın asılı durduğu kısacık ipekten bir iplik, dörtnala giden bir ata bile tozunu yutturan topal bir adam ve bir darbesiyle nice köprüleri ikiye bölen kepkeskin bir kılıç.

Grimm Kardeşler, *Çocuk Masalları*

1

Film divası şöyle görünüyor: 24 yaşında, resimli bir derginin kapağında, Lido'daki Excelsior Oteli'nin önünde. Aylardan Eylül. Büyüteçle bakılırsa önce gren, sonra da divayı, dalgaları ve oteli oluşturan milyonlarca nokta seçilebilir. Ama resmin göstermek istediği şey noktalardan oluşan bu ağ değil, Lido'daki canlı diva. Zaman: Şimdiki zaman. Resme eşlik eden yazıda onun için vamp deniyor; vamp divamız. Haksız da değil hani: Kâkülleri, başının baştan çıkarıcı duruşu, sağlı sollu on iki kirpiği – fotoğraf makinesinin titizlikle kaydettiği detayların hepsi yerli yerinde; kusursuz bir görünüm. Herkes hayranlıkla tanıyor onu; çünkü herkes beyaz perdedeki orijinalini önceden görmüş. O kadar iyi çıkmış ki, bir düzine Tiller kızından* biri bile olsa, onu başkasıyla karıştırmak mümkün değil. Onun şöhretinin tadını çıkaran Excelsior Oteli'nin önünde, rüya gibi ayakta; etten kemikten bir varlık, vamp divamız, 24 yaşında, Lido'da. Aylardan Eylül.

* Tiller Girls: 20. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa ve Amerika'da oldukça popüler olmuş kadın dans topluluğu. Adını Manchester'lı kurucusu John Tiller'dan alır. Bu toplulukta yer alan kadınların bir özelliği de hepsinin hemen hemen aynı boy ve kiloda olmasıdır. *–ç.n.*

Büyükanne böyle mi görünüyordu peki? 60 yıldan eski ve modern anlamda bir fotoğraf olan bu fotoğraf, onu 24 yaşında genç bir kadın olarak gösteriyor. Fotoğrafları suret olduğuna göre bu da bir suret olmalı. Bir saray fotoğrafçısının stüdyosunda özenle üretilmiş. Ama sözlü gelenek olmasa, büyükanneyi zihinde canlandırmaya bu imge tek başına yetmez. Torunları büyükannenin ilerleyen yıllarda kentin eski kısımlarını gören daracık bir odada kaldığını, çocukları eğlendirmek için cam bir levhanın üstünde kurşun askerler oynattığını biliyorlar[1]; hayatıyla ilgili tatsız bir hikâye, nesilden nesile biraz değişen ama doğrulanmış iki rivayet duymuşlar. Fotoğrafın, hakkında sadece bu birkaç şey hatırlanan, belki zamanla onlar da unutulacak olan aynı büyükanneyi gösterdiği konusunda, fotoğrafı bizzat büyükanneden aldığını iddia eden anne-babaya inanmaktan başka çare yok. Ama görgü tanıklarının ifadesine güven olmaz. Sonuç olarak fotoğraftaki büyükanne değil de ona benzeyen bir arkadaşı olabilir. Ama hayatta olan akranı da yok. Peki bu benzerlik neyin nesi? Kök-imge bozulalı epey olmuş. Fakat hatırlanan özelliklerle artık sararıp solmuş bu görünüm arasında o kadar az ortak nokta var ki, torunlar, hakkında bölük pörçük şeyler duydukları kadın atalarıyla fotoğrafta karşılaşma buyruğuna şaşkınlıkla boyun eğiyorlar. Tamam, demek bu kadın büyükanne; ama aslında 1864'te yaşamış herhangi bir genç kadın. Genç kadın sürekli gülümsüyor, yüzünde hep aynı gülümseme; donup kalmış, koparılıp alındığı yaşamı imlemiyor artık. Benzerlik artık bir işe yaramıyor. Vitrin mankenlerinin gülümsemesi de aynı böyle sabit ve sürekli. Fakat bu manken günümüze ait değil; müzede, benzerleriyle birlikte, üstünde "Geleneksel Kıyafetler, 1864" yazan bir camekânda duruyor olabilirdi pekâla. Mankenlerin orada olmalarının sebebi tarihi kostümlerse, fotoğraftaki büyükanne de o dönemin kıyafetlerinin sergilenmesine yarayan arkeolojik bir mankendir. Demek ki o zamanlar kadınlar şöyle dolaşıyordu: Saçlar topuz, belde sıkı bir korse, krinolin

1. Kracauer'in 1934'te Paris'te sürgündeyken tamamladığı otobiyografik romanı *Georg*'un başkarakteri, çocukken oyuncak askerlerle dolu "eski günlerin camdan savaş meydanları"nın ona verdiği keyfi hatırlar bir yerde. "Büyükannesi," diye anlatır Kracauer, "bazen [askerleri] cam levhanın üzerine dizer ve parmaklarıyla alttan levhayı tıngırdatarak safları bozguna uğratırdı." Kracauer, *Georg, Schriften*, C. 7 içinde (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973), 251.

etek ve Zouave ceketi[2]. Büyükanne, torunlarının gözleri önünde, moda ve eski moda detaylarına ayrılıyor. Torunlar, giyenin buharlaşmasının ardından savaş meydanında bir başına kalan kıyafete –kendi ayakları üstünde durmaya başlayan harici bir süse– gülüyorlar. Torunlar saygısız, genç kızlar da artık farklı giyiniyor. Bir taraftan gülüyor, bir taraftan ürperiyorlar. Çünkü büyükannenin içinden kaybolup gittiği bu kıyafetin süslemelerinin arasından, geçip giden, dönüşü olmadan ilerleyen zamanın bir anını görebileceklerini sanıyorlar. Zaman, gülümseme ya da topuz gibi fotoğrafa dahil edilmemiş olsa da, fotoğrafın kendisi zamanın bir temsili gibi geliyor onlara. Bu detaylar kalıcılığını tek başına fotoğrafa borçlu olsaydı, saf zamanın ötesine asla uzanamazlardı; zaman onlardan kendisi için imgeler yaratırdı.

2

Aus der Frühzeit der Freundschaft Goethes und Karl Augusts (Goethe ile Karl August'un Dostluklarının İlk Zamanlarından), *Karl August und die Erfurter Coadjutorwahl 1787* (Karl August ve 1787 Erfurt Piskopos Yardımcısı Seçimleri), *Besuch eines Böhmen in Jena und Weimar (1818)* (Bir Bohemin Jena ve Weimar Ziyaretleri, 1818), *Erinnerungen eines Weimarischen Gymnasiasten (1825 bis 1830)* (Weimarlı Bir Lise Öğrencisinin Hatıraları, 1825'ten 1830'a), *Ein zeitgenössischer Bericht über die Weimarer Goethe-Feier des 7. November 1825* (7 Kasım 1825 Weimar Goethe Kutlamaları Üzerine Çağdaş Bir Anlatı), *Eine wiedergefundene Wielandbüste Ludwig Klauers* (Ludwig Klauer'in Yeniden Keşfedilen Bir Wieland Büstü), *Plan eines Goethe-Nationaldenkmals in Weimar* (Weimar'da Bir Goethe Milli Anıtı Planı) – bunlardan ve daha nice incelemeden oluşan herbaryum, Goethe Derneği'nin sona ermesi esasen mümkün olmayan yıllıklarının ürünüdür. Bu ciltlerde örnekleri bulunan Goethe filolojisiyle alay etmek; dahası, derlediği şeyler kadar kısa ömürlü

2. 1860'larda moda olmuş işlemeli kadın ceketi. Fransız ordusuna bağlı, Fas ve Cezayir'in dağlık bölgelerinde yaşayan Berberiler'den seçilmiş askerlerden oluşan Zouave birliklerinin üniformalarından esinlenilmiştir.

olduğu için alay etmek gereksizdir. Diğer taraftan Goethe'nin duruşu, yaradılışı, kişiliği, vb. ile ilgili çok sayıda çalışmanın sahte ihtişamı da neredeyse hiç sorgulanmamıştır. Goethe filolojisinin temel ilkesi, modern fotoğraf teknolojisiyle neredeyse aynı anda ortaya çıkan *tarihselci* düşüncenin temel ilkesidir. Tarihselci düşüncenin yandaşları[3], herhangi bir fenomeni sadece nasıl ortaya çıktığına bakarak açıklayabileceklerini sanarlar. Yani olay dizilerini zamansal açıdan birbirlerini izleyecek ve aralarında hiç boşluk kalmayacak şekilde yeniden inşa ederek tarihsel gerçekliği kavrayabileceklerine inanırlar. Fotoğraf uzamsal bir süreklilik sunar; tarihselcilik zamansal sürekliliği sağlamaya çalışır. Tarihselciliğe göre, zamansal bir ardışıklığın tam bir yansıması, o zamanda meydana gelen her şeyin anlamını da içerir. Ona göre, Goethe'nin sunumunda "Erfurt piskopos yardımcısı seçimleri" veya "Weimarlı bir lise öğrencisinin hatıraları" gibi halkalar olmazsa, bu sunum gerçeklikten yoksun kalır. Tarihselcilik için zamanın fotoğraflanması söz konusudur. Bu zamansal fotoğrafçılığın eşdeğeri, zaman açısından birbiriyle ilişkili olayları her bakış açısından resmeden devasa bir film olabilir.[4]

3

Bellek bir olgunun ne uzamsal görünümünün ne de zamansal seyrinin tamamını içerir. Fotoğrafa kıyasla, kayıtları bölük pörçüktür. Büyükannenin, vaktiyle insanların onun hakkında konuşmaktan hoşlanmadıkları için tekrar tekrar anlattıkları tatsız bir hikâyeye karış-

3. Bu yazı *Frankfurter Zeitung*'da 1927'de ilk yayımlandığında, Kracauer burada tarihselci düşüncenin yanadaşlarına örnek olarak Wilhelm Dilthey'ın adını verir açıkça.

4. Kracauer, *History: The Last Things before the Last* (New York: Oxford University Press, 1969) kitabının girişinde, film üzerine tamamladığı çalışması ile bu yazıyı yazdığı zamanlardaki tarih yaklaşımı arasındaki devamlılığı şaşırarak fark ettiğini anlatırken bu pasaja gönderme yapar. "Bir anda tarih ile fotoğrafik medya, tarihsel gerçeklik ile kamera-gerçekliği arasında birçok paralellik bulunduğunu fark ettim. Geçenlerde "Fotoğraf" adlı çalışmama denk geldim bir yerde ve tarihselcilik ile fotoğrafı 1920'lerde yazdığım bu yazıda zaten karşılaştırmış olduğumu görünce epey şaşırdım" (s. 3-4).

mış olması, fotoğrafçı açısından pek bir şey ifade etmez. Fotoğrafçı büyükannenin yüzüne düşen ilk kırışıklığı bile bilir, bütün tarihleri not etmiştir. Bellekse tarihleri önemsemez; ya yılları atlar ya zaman aralığını uzatır. Belleğin bir araya getirdiği özelliklerden oluşan seçki, fotoğrafçıya keyfi gelecektir. Bu seçki, belli eğilim ve amaçlar, konunun belli başlı kısımlarının bastırılmasını, çarpıtılmasını ve vurgulanmasını zorunlu kıldığı için başka türlü değil de böyle oluşturulmuş olabilir; geriye kalan özelliklerden hangilerinin süzgeçten geçirileceğini neredeyse sonsuz sayıda neden belirler. Bir insanın hangi sahneleri hatırladığının bir önemi yoktur: hatırlayan ne anlama geldiğini mutlaka bilmese de, hatırlanan sahnelerin hepsi hatırlayanla ilgili bir şeyler ifade eder. Saklanmalarının nedeni, kişi için anlamlı olmalarıdır. Nitekim bu sahneler, doğası itibariyle fotoğrafınkinden farklı bir ilkeye göre düzenlenir. Fotoğraf mevcut olanı uzamsal (ya da zamansal) bir süreklilik olarak kaydeder; bellek imgeleri ise onu bir anlam taşıdığı sürece muhafaza eder. Anlamlı olan salt-uzamsal ya da salt-zamansal bağlama indirgenemeyeceğinden, bellek imgeleri fotoğrafik temsile aykırıdır. Fotoğrafik temsil açısından, bellek imgeleri fragman gibi görünür; çünkü fotoğraf, bellek imgelerinin atıfta bulundukları ve onunla ilişki kurduklarında fragman olmaktan çıktıkları anlamı kapsamaz. Benzer biçimde, bellek açısından da fotoğraf kısmen çerçöp de içeren bir karışım gibidir.

Bellek imgelerinin anlamı, içerdikleri hakikatle ilişkilidir. Dürtülerin denetlenemeyen yaşamına dahil oldukları sürece, şeytani bir muğlaklığa ev sahipliği yaparlar; neredeyse zerre kadar ışık geçirmeyen bir buzlu cam kadar opaktırlar. Anlama yetisi ruhun florasını seyreltip doğal zorunluluğu kısıtladıkça, saydamlıkları artar. Hakikati yalnızca dürtülerin şeytaniliklerinin değerini bilen özgürleşmiş bir bilinç bulabilir. Bilincin hatırladığı özellikler, hakikat olarak bilinenle ilişkilidir; bu hakikat ya söz konusu özelliklerde tezahür eder ya da bu özellikler tarafından dışlanır. Bu tür özellikler barındıran imge diğer bütün bellek imgelerinden ayrılır; çünkü diğerlerinin aksine bu imge, saydam olmayan bir hatıralar yığınını değil, hakikat olarak bilinenle ilgili içeriği saklar. Bellek imgelerinin hepsi, gayet uygun bir biçimde son imge olarak adlandırılabilecek bu tür bir imgeye indirgenmek zorundadır; çünkü unutulmaz olan, yalnızca bu

son imgede saklanır. Bir insanın kafasındaki son imge onun asıl *geçmişi*dir. Özgürleşmiş bilincin yöneldiği hakikatle önemli bir ilişkisi olmayan bütün nitelik ve belirlenimler bu geçmişten silinip gider. Birinin bu geçmişi nasıl tasvir edeceği, ne sadece o kişinin yaradılışına ne de bireyselliğinin sözde-tutarlılığına bağlıdır; nitekim insanın geçmişinde bu varlıkların yalnızca parçaları yer edinebilir. Bu geçmiş, ismi süsleme olarak anlam taşıyan basit bir grafik figüröne sıkıştıran *monograma* benzer. Eckart'ın monogramı sadakattir.[5] Büyük tarihi figürler, ne kadar naif olursa olsun, asıl geçmişini korumaya çalışan efsanelerde yaşamaya devam ederler. Sahici masallarda, imgelem tipik monogramları sezgisel olarak yerleştirmiştir. Fotoğraf, insanın geçmişini karın altına gömülüymüş gibi saklar.

4

Goethe kendisine Rubens'in bir manzara resmini gösterince, Eckermann birbirine zıt iki yönden gelen, "doğaya tamamen aykırı" ışık karşısındaki şaşkınlığını ifade eder.[6] Goethe, Eckermann'ı şöyle yanıtlar: "İşte Rubens büyüklüğünü, özgür ruhlu biri olarak doğadan *üstün* olduğunu ve doğayı kendi yüksek amaçları doğrultusunda kullandığını böyle gösteriyor. Çift taraflı bu ışık gerçekten de şiddetli; hatta bu ışığın doğaya aykırı olduğunu bile söyleyebilirsiniz. Fakat ben, eğer doğaya aykırıysa, aynı zamanda bu ışığın doğadan *üstün* olduğunu; bu resmin ustanın, sanatın doğal zorunluluğun boyunduruğunda olmadığını, aksine kendi yasalarının olduğunu gösterdiği cesur bir kavrayış tarzı olduğunu söylerim." "Doğal zorunluluğa" boyun eğen bir *portre ressamı* olsa olsa fotoğraflar yaratabilir. Rönesans'la başlayıp belki de artık sona yaklaşan ve doğanın özgüllüğünü giderek daha fazla açığa vurduğu bir dönemde, "sanat eseri"

5. Sadık Eckart: Alman mitolojisinde Harlunge (Friedel ve Emerich) kardeşlerin hocası ve başdanışmanı. Kracauer burada Ludwig Tieck'in fablı *Der getreue Eckart* (1799) (Sadık Eckart) ve Goethe'nin aynı isimli şiirine (1811) göndermede bulunuyor.

6. Johann Peter Eckermann (1792-1854), Goethe'nin özel sekreteri, *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar* (çev. Mahmure Kahraman, İstanbul: İş Kültür, 2007) adlı eseri ile tanınır.

doğaya gerçekten riayet etmiş ama onun da ötesine geçerek "daha yüksek amaçlara" yönelmiştir. Renklerin malzemesi ve konturlar başlı başına bilgi içerir; "geçmişin" özelliklerinin birleştiği son bellek imgesinin saydamlığına ne kadar yaklaşırsa sanat eseri o kadar büyük olur. Portresini yaptığı biri, Trübner'den yüzündeki kırışıklıkları ve sarkıkları unutmamasını rica eder. Trübner pencereyi işaret ederek şöyle der: "Karşıda bir fotoğrafçı var. Kırışıklıklarınız ve sarkıklarınız olsun istiyorsanız onu getirtmelisiniz, o hiçbir şeyi atlamaz; fakat ben geçmişi resmederim..."[7] Geçmişin kendini gösterebilmesi için, fotoğrafın sunduğu salt yüzeysel tutarlılığın tahrip edilmesi gerekir. Çünkü sanat eserinde, konunun anlamı uzamsal görünüme dönüşür; fotoğrafta ise konunun uzamsal görünümü onun anlamıdır. Bu ikisi, yani "doğal" uzamsal görünüm ile anlama yetisinin nüfuz ettiği konunun/nesnenin uzamsal görünümü örtüşmez. Sanat eseri ilkini diğeri uğruna feda ederek, fotoğrafın amaçladığı *benzerliği* de reddeder. Bu benzerlik konunun, kendisini idrake nasıl gösterdiğini hemen açık etmeyen görünüşüne işaret eder; sanat eseri ise yalnızca konunun saydamlığını aktarır. Bu haliyle, nasıl göründüğünü öğrenmek isteyen kişiyi göründüğü gibi değil de olmak istediği ya da aslında olduğu gibi gösteren sihirli bir aynaya benzer. Sanat eseri de zamanla dağılır; fakat onun anlamı dağılan öğelerden doğar; fotoğraf ise bu öğeleri sadece istifler.

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar, fotoğraf çalışmaları genellikle eski ressamlar tarafından yapılırdı. Bu geçiş döneminin henüz bütünüyle kişiliksizleştirilmemiş olan teknolojisi, anlam izlerine rastlamanın hâlâ mümkün olduğu uzamsal bir çevreye karşılık gelir. Teknolojinin giderek daha bağımsız hale gelmesi ve bu sırada anlamın da konuları/nesneleri terk etmesiyle birlikte, *sanatsal fotoğraf* gerekçesini yitirdi: sanat eseri değil, onun taklidi olma yolunda ilerledi. Zumbusch'un[8] resimleri çocuk imgeleriydi, Monet de izlenimci manzara resimlerinin babasıydı. Bildik tarzları ustaca taklit etmenin

7. Wilhelm Trübner (1851-1917), Alman natüralist ressam, daha ziyade erken dönem gerçekçi resimleriyle tanınır.

8. Ludwig von Zumbusch (1861-1927), naif tuvalleri, portreleri ve pastel manzara resimleriyle tanınır.

ötesine geçemeyen bu düzenlemeler, ileri teknolojinin belli bir ölçüde yapabileceğinin aksine, doğa kalıntılarını temsil etmekten çok uzaktır. Modern ressamlar, uzamsal ilişkilerde tezahür eden şeyleşmiş görünümlerin bir arada oluşlarını vurgulamak için, resimlerini fotoğrafik fragmanlardan meydana getirmiştir. Bu sanatsal amaç, sanatsal fotoğrafın amacıyla çatışır. Sanatsal fotoğraf, fotoğraf teknolojisine uygun konuları bulup çıkarmaz; teknolojik özünü üslubuyla gizlemeye çalışır. Sanatsal fotoğrafçı, içeriğin olmayışını kaydetmek yerine, içeriğini boşalttığı bir sanat tarzına öykünen amatör bir sanatçıdır. Hakkında hiçbir şey bilmediği ruhu işin içine katmaya çalışan ritmik jimnastik de aynısını yapar. Ritmik jimnastiğin, aslında en üstün haline tekniğine uygun konuyu bulduğu anda gelen bir faaliyeti daha üstün hale getirmek için daha yüksek bir yaşama el koyma çabası, sanatsal fotoğrafınkiyle örtüşür. Sanatsal fotoğrafçılar, tıpkı gerçek ruhtan [*Geist*] korktuğu için ruhsal olanın görünüşüyle haşır neşir olan toplumsal güçler gibi hareket ederler; gerçek ruh, ruhsal yanılsamanın gizlediği maddi temeli yerle bir edebilir. Mevcut toplumsal düzen ile sanatsal fotoğraf arasındaki yakın ilişkileri açığa çıkarmak zahmete değer.

5

Fotoğraf bir konunun/nesnenin saydam yönlerini muhafaza etmez; rasgele konumlardan, konuyu/nesneyi uzamsal bir süreklilik olarak kaydeder. Son bellek imgesi, unutulmaz olduğu için zamandan daha uzun ömürlüdür; böyle imgeye ne göndermede bulunan ne de onu kuşatan fotoğraf, özü gereği oluştuğu âna karşılık gelmek zorundadır. E. A. Dupont, sıradan fotoğraflanabilir çevreyi konu alan ortalama filmleri ele aldığı kitabında, "Filmin özü bir ölçüde zamanın da özüdür" saptamasını yapar.[9] Fakat fotoğraf *akan zamanın bir işlevi* ise, asıl anlamı şimdinin alanına mı yoksa geçmişin herhangi

9. Ewald André Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*, Berlin, Reinhold Kühn, 1919. Rudolf Harms'ın *Philosophie des Films* adlı çalışması yayımlandıktan kısa bir süre sonra Kracauer *Frankfurter Zeitung*'da kitap hakkında bir inceleme yazısı yayımlamıştır (18.07.1927), c. 60, No. 28, s. 5.

bir safhasına mı ait olduğuna bağlı olarak değişecektir.

Bugünün bilincinin aşina olduğu fenomenleri tasvir eden güncel fotoğraf, orijinalin yaşamına sınırlı ölçüde erişim sağlar. Her seferinde, hâkim olduğu dönemde dil gibi büyük çoğunluğun anlayabileceği bir ifade aracı olan bir dışsallık kaydeder. Çağdaş seyirci fotoğrafta diva'nın sadece kâküllerini ya da başının duruşunu değil, kendisini gördüğüne inanır. Elbette seyirci sadece fotoğraftan yola çıkarak diva hakkında kolayca fikir yürütemez. Fakat neyse ki diva yaşayanların arasında; derginin kapağı da diva'nın fiziksel gerçekliğini hatırlatma görevini yerine getiriyor. Yani, günümüz fotoğrafı aracılık işlevi görür; fotoğraf, tam da tanınayım diye meydana çıkan diva'nın optik bir göstergesidir. Neticede diva'nın belirleyici özelliğinin vamplığı olup olmadığından kuşku duyulabilir. Ayrıca vamplık, fotoğrafın iletisinden ziyade orijinalini beyaz perdede deneyimleyen sinema seyircisinin izlenimidir. Sinema seyircisi perdede gördüğü şeyi vamplığın temsili olarak algılar pekâla. Bu imge, vamplığı benzerliği dolayısıyla değil, benzerliğine *rağmen* açık eder. Vamplık şimdilik diva'nın daha tam oturmamış ve fotoğrafik benzerlikle ilişkisi olmayan bellek imgesine mal olmuştur. Ama meşhur divamızın perdedeki görüntüsünden gelen bu bellek imgesi, benzerlik engelini aşarak fotoğrafa geçer ve ona bir parça saydamlık katar.

Fotoğraf eskidiğinde, orijinal ile ilişkisinin dolaysız olması artık mümkün değildir. Bir ölünün bedeni, canlı halinden daha küçük görünür. Benzer şekilde, *eski* fotoğraf da şimdikinin küçültülmüşü gibi görünür. Fiziksel mevcudiyeti salt uzamsal biçimlenişinin üstünü örten yaşam, eski fotoğrafı terk etmiştir. Bellek imgeleri, fotoğraflarla ters orantılı olarak hatırlanan yaşamın monogramına dönüşerek büyür. Fotoğraf monogramdan geriye kalan tortudur, gösterge değeri yıldan yıla azalır. Orijinalin içerdiği hakikat geçmişte kalır; fotoğraf sadece geçmişin kenara ayırdığı posayı yakalar.

Fotoğraftaki büyükanneyle karşılaşmak artık mümkün olmadığında, aile albümünden alınan görüntü ister istemez detaylarına ayrılır. İnsanın bakışları diva'nın kâküllerinden vamplığına kayabilir ama büyükannenin hiçliğinden tekrar topuza fırlayacaktır; çünkü bakışı üstünde tutan moda detaylarıdır. Fotoğrafın zamana bağlılığı, *modanın* zamana bağlılığının tıpatıp aynısıdır. Moda, bugünün insanının kılık kıyafeti olmanın dışında bir anlam taşımadığı için, çağ-

daş olduğunda saydam, eskidiğindeyse terk edilmiş olandır. Fotoğraftaki beli sıkıca sarılmış elbise, şehir merkezi başka yere taşındığı için yıkılmaya bırakılmış eski bir konak gibi göze batar zamanımızda. Böyle binalara genellikle alt sınıf mensupları yerleşir. Böyle bir harabenin güzelliğine ancak çok eski, şimdiki zaman ile her türlü temasını yitirmiş geleneksel bir kıyafet erişebilir. Kısa bir süre öncesine kadar giyilen kıyafetler insana ancak *komik* gelir. Torunlar, çağdaş genç kadınların bacaklarının içinde kaybolacağını düşündüren, 1864'ün kabarık büyükanne eteğiyle eğlenir. Hayatta kalmak isteyen yakın geçmiş, uzun zaman önce var olmuş ve anlamı değişmiş olan geçmişten daha çok elden ayaktan düşmüştür. Krinolin eteğin komikliği, isteğinin güçsüzlüğünden ileri gelir. Fotoğrafta, büyükannenin kıyafeti ısrarla dayanmaya çalışan, fırlatılıp atılmış bir kumaş parçası olarak algılanır. Bir ceset gibi, detaylarının toplamında eriyip gider; yine de hâlâ hayat doluymuş gibi kendini büyük gösterir. Manzara da dahil bütün somut konular eski fotoğrafta kostüme dönüşür. Çünkü fotoğrafta saklananlar, özgürleşmiş bilincin tasavvur ettiği özellikler değildir. Temsil, bu tür bir bilincin terk ettiği bağlamları kaydeder; kabullenmek istemeseler de büzüşmüş olan hayatları kuşatır. Bilinç doğal bağlarından ne kadar uzaklaşırsa, doğa da o kadar küçülür. Fotoğrafınkine benzer bir sadakat sergileyen eski gravürlerde, Ren Tepeleri dağ gibi görünür. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte bu dağlar küçücük bayırlara dönüşmüş, bu tür eski panoramaların megalomanisi de hafiften gülünçleşmiştir.

Hayaletler hem komiktir hem de korkunç. Eski fotoğrafa verilen tek karşılık gülme değildir. Temsil ettiği şey kesinkes geçmiş olan olsa da, bir zamanlar bu döküntü de şimdi'ydi. Büyükanne bir zamanlar insandı; topuz, korse ve burma desteklikli yüksek rönesans sandalyesi, ona yük olmayan ve körü körüne beraberinde taşıdığı bir safra da bu insana aitti. Artık bu görüntü, perili köşkün hanımı edasıyla, şimdiki zamanda bir hayalet gibi dolaşıyor. Hayaletler yalnızca bir zamanlar korkunç şeylerin yapıldığı yerlerde ortaya çıkar. Fotoğraf hayalete dönüşür; çünkü kostüm mankeni bir zamanlar yaşamıştır. Bu görüntü, yabancı süslerin bildik aksesuarlar gibi hayata dahil edildiğini gösterir. Saydam olmadıkları eski fotoğraflarda görülebilen bu süsler, saydam özelliklerle ayrılmaz biçimde iç içeydi eskiden. Fotoğrafta baki kalan bu vahim ortaklık, insanın tüylerini

ürpertir. Paris'teki avangart "Studio des Ursulines"te gösterilen I. Dünya Savaşı öncesi filmleri de, bellek imgelerinde biriktirilen özelliklerin uzun zaman önce yok olan bir gerçeklik tarafından kuşatılmış olduğunu söyleyen bu görüntüler de böylesi şiddetli bir ürperti uyandırır. Fotoğrafik görüntüye benzer biçimde, sevilen eski bir şarkının çalınması ya da uzun zaman önce yazılmış bir mektubun okunması da bu parçalanmış birliği yeniden akla getirir. Bu hayaletimsi gerçeklik *iflah olmamıştır*. Söz konusu gerçeklik uzamda bulunan parçalardan meydana gelir; aralarındaki bağlantılar zorunluluktan o kadar uzaktır ki, parçaların farklı bir biçimde bir araya geldikleri de düşünülebilir. Tıpkı bugün üstümüze yapışan mülklerimiz gibi, vaktiyle bu şeyler de derimiz gibi yapışmıştır üstümüze. Hiçbirinde biz yer almayız; fotoğraf, parçaları bir hiçin etrafında toplar. Büyükanne objektifin karşısında dururken, kendini objektife sunan uzamsal sürekliliğin içindeydi bir anlığına. Fakat ebedileşen büyükanne değil, işin bu yanı oldu. Eski fotoğraflar bakanı ürpertir. Çünkü bu fotoğraflar orijinalin bilgisini değil, bir anın uzamsal biçimlenişini görselleştirir; fotoğrafta görünen bir insan değil, ondan çekip çıkarılabileceklerin toplamıdır. Fotoğraf, resmederek insanı yok eder; insan ve suret bir olsaydı, insan var olmazdı. Geçenlerde resimli bir gazete, "Ünlülerin Yüzleri: Bir zamanlar nasıldılar, şimdi nasıllar?" başlığıyla ünlü şahsiyetlerin gençlik ve yaşlılık fotoğraflarını bir araya getirdi. Genç Marx ve Merkez Parti lideri Marx, teğmen Hindenburg ve bizim Hindenburg. Fotoğraflar, istatistiksel raporlar gibi yan yana duruyordu; ne sonraki haline bakıp öncekini tahmin etmek mümkündü ne de öncekine bakıp sonrakini yeniden inşa etmek. Optik envanterlerin birbirini tamamladığına inanmaktan başka çare yoktur. İnsanın özellikleri yalnızca "geçmişinde" saklı kalır.

6

Günlük gazeteler yazılarını giderek daha fazla resimle donatıyor. Peki resimsiz bir dergi nasıl olurdu? Fotoğrafın günümüzdeki olağanüstü geçerliliğinin en çarpıcı kanıtı, resimli gazetelerin sayısındaki artıştır. Film divasından tutun da fotoğraf makinesinin ve okurun ulaşabileceği şeylere kadar ne varsa bu gazetelerde toplanıyor.

Annelerin ilgisini bebekler çekiyor, genç erkekleri güzel kadın bacakları büyülüyor. Genç ve güzel kadınlar, spor ve sahne dünyasının uzak diyarlara doğru yola çıkarken transatlantiklerin merdivenlerinde poz veren ünlülerine bakmaktan hoşlanıyor. Sıra uzak diyarlara geldiğinde, ilgi çatışmaları sona erdirilip uzlaştırılıyor. Ama bu sefer ilginin odağındakiler ünlüler değil; şehirler, afetler, kahramanlar ve politikacılar. Cenevre'de Milletler Cemiyeti toplanıyor; bu toplantı Bay Stresemann ile Bay Briand'ın otelin girişinde konuşurken görüntülenmesine bahane oluyor.[10] Yeni modalar da yayılmak zorunda; yoksa yazın, genç ve güzel kadınlar kim olduklarını bilemezler. Moda güzelleri, genç beyefendilerin eşliğinde şık etkinliklere katılıyorlar; uzak diyarlarda depremler oluyor; Bay Stresemann saksı palmiyeleriyle süslü bir terasta oturuyor; anneler için de ufaklıklarımız var.

Resimli gazetelerin amacı, fotoğraf aygıtının erişimine açık dünyanın eksiksiz bir röprodüksiyonunu yapmaktır. Bu gazeteler, mümkün olan bütün perspektiflerden kişilerin, durumların ve olayların uzamsal kopyalarını kaydeder. Yöntemleri haftalık aktüalite filmlerinin (*Wochenschau*)* yöntemiyle aynıdır; gerçek filmler fotoğrafı bir araç olarak kullanır, aktüalite filmleriyse fotoğrafların bir araya getirilmesinden ibarettir. Bir şeyden haberdar olmak, bir şeyin ona fotoğrafik olarak benzeyen bir görüntüsüne sahip olmaksa, hiçbir çağ kendisinden bu kadar haberdar olmamıştır. Resimli dergilerdeki görüntülerin çoğu, aslen var olan şeylere işaret eden güncel fotoğraflardır. Nitekim röprodüksiyonlar temel olarak, bilindiği varsayılan orijinali çağrıştırabilecek göstergelerdir: Vamp diva. Ama aslında söz konusu haftalık fotoğraf istihkakının orijinallerine işaret etmek gibi bir amaç yoktur. Bu istihkak belleğin yardımına sunuluyor olsaydı, aralarından hangilerinin seçileceğine belleğin karar verme-

* İlk kez 1907'de Fransa'da "Eclair-Journal" ismiyle sinemalar için üretilen; toplumsal, politik ve kültürel olaylardan derlenen haftalık haberlerin gösterildiği filmler. Bu filmler televizyonun yaygınlaşmaya başladığı 1970'lerin sonuna kadar Avrupa sinemalarında asıl filmden önce gösterilirdi. *–ç.n.*

10. Aristide Briand (1862-1932), Fransa Dışişleri Bakanı (1925-1932) ve Gustav Stresemann (1878-1929), Almanya Dışişleri Bakanı (1923-1929), 1926 Nobel Barış Ödülü'nü birlikte almış ve savaş karşıtı Kellogg-Briand Paktı'nın (Paris Paktı) tanınmasını sağlamışlardır.

si gerekirdi. Oysa bu fotoğraf seli belleğin bentlerini süpürür atar. Görüntü yığınının saldırısı o kadar şiddetlidir ki, belirleyici özelliklere ilişkin muhtemel bir farkındalığı yok etme tehlikesi taşır. Sanat eserlerinin röprodüksiyonları yüzünden karşı karşıya kaldıkları kader budur. "Anca beraber, kanca beraber" sözü, defalarca yeniden üretilen orijinalin durumunu iyi anlatır: orijinal, röprodüksiyonlarının arkasında boy göstermek yerine, genellikle çeşitliliğinin içinde kaybolup yaşamına sanat fotoğrafı olarak devam eder. Okur, resimli dergilerde, resimli dergilerin onun algılamasını engellediği dünyayı görür. Fotoğraf makinesinin perspektifindeki uzamsal sürekllik, algılanan konunun uzamsal görüntüsüne baskın gelir; görüntü ile konu arasındaki benzerlik, konunun "geçmişinin" konturlarını belirsizleştirir. Hiçbir çağ kendinden bu kadar bihaber olmamıştır. Resimli dergilerin icadı, yönetici sınıfın ellerinde anlama yetisine karşı grevin en güçlü araçlarından biri olmuştur. Bu grevin başarıyla yürütülmesine her şeyden çok imgelerin çeşit çeşit düzenlenmesi hizmet eder. İmgelerin *bitişikliği*, kendini bilince açan bağlamsal çerçeveyi sistematik olarak dışlar. "Görüntü-fikir" (*Bildidee*) fikri kovar, fotoğraf fırtınası bu şeylerin anlamlarına karşı umursamazlığı ele verir. Elbette böyle olması gerekmez; ama diğer ülkelerdeki dergilerin büyük ölçüde benzemeye çalıştığı Amerikan dergileri ne yapıp yapıp dünyayı fotoğrafların toplamıyla bir tutar. Bu bir tutma temelsiz değildir. Çünkü dünya zaten "fotoğraflanabilir bir yüz" takınmıştır; enstantanelere boyun eğen uzamsal sürekliliğe dahil olmaya çalıştığı için fotoğraflanabilirdir. Bazen bir sporcunun, resimli dergilerin görevlendirdiği fotoğrafçılar tarafından fotoğraflarının çekilecek kadar ünlü hale gelip gelmemesi, saniyeden daha az bir zamanda karara bağlanan bir iştir ki zaten konunun pozlanması için gereken süre de bu kadardır. Fotoğraf makinesi güzel kadınların ve genç beyefendilerin vücutlarını da kaydedebilir. Dünyanın onları oburca tüketmesi *ölüm korkusunun* bir işaretidir. Fotoğraflar birikerek her bellek imgesiyle birlikte akla gelen ölüm anısını defetmeye çalışır. Dünya resimli gazetelerde fotoğraflanabilir şimdi'ye dönüşmüş ve fotoğraflanan şimdi tamamen ebedileşmiştir. Ölümün pençesinden kurtulmuş gibi görünür; halbuki kucağına düşmüştür.

7

Tarihsel açıdan son basamağı fotoğraf olan görsel temsiller dizisi *simge* ile başlar. Simgenin kökenleri ise doğanın hâlâ insan bilincinin tamamını kuşattığı "doğal toplum"a kadar uzanır. "Sözcüklerin tarihi hep duyusal, doğal imlerle başlar ve yalnızca gelişimi boyunca soyut, mecazi anlamlara ulaşır; dinde de bireylerin ve insanoğlunun gelişiminde de maddi olandan yola çıkıp düşünsel ve tinsel olana evrilen bu süreç izlenebilir. Aynı biçimde ilk çağ insanlarının doğa sezgilerini ve kendilerini kuşatan dünyayı ayrıntılarıyla belirlediği simgeler de bütünüyle bedensel ve maddi anlamlardan çıkmıştır. Dil gibi, simgecilik de doğa tarafından öğretilir."[11]

Bachofen'in bu sözleri, ip ören Ocnus üzerine yazdığı bir incelemeden alınmıştır. Bachofen bu yazısında, resimde tasvir edilen bükme ve örmenin esasen doğanın biçimlendirici gücünün etkinliğine işaret ettiğini gösterir. Bilinç kendinin farkına vardıkça ve başlangıçtaki "doğa ile insanın özdeşliği"[12] azaldıkça, imge daha soyut ve gayrimaddi bir anlam yüklenir. Fakat anlam, Bachofen'in ifade ettiği gibi "tinsel ve düşünsel olan"ın adlandırılmasına doğru evrilmiş olsa bile, imgenin ayırt edilemez bir parçası haline gelmiştir. Tarihin uzun süreleri boyunca görsel temsiller simge olarak kalmıştır. İnsanlık onlara ihtiyaç duyduğu sürece, doğal koşullara –bilincin görülebilir-cismani ifadesini belirleyen– pratik bir bağımlılık duymaya devam etmiştir. İmge simgesel gücünü ancak doğa üzerindeki tahakkümün artmasıyla yitirmiştir. Doğadan ayrılıp karşısına geçen bilinç naifçe o mitolojik koza içinde durmaz artık: kavramlarla düşünür (bunlar da tümüyle mitolojik amaçlarla kullanılabilir kuşkusuz). İmge, belirli dönemlerde gücünü korur: Simgesel temsil *alegori*'ye dönüşür. "Alegori sadece genel bir kavrama ya da kendisinden farklı bir fikre; simgesel temsil ise duyusallaşmış, cisimleşmiş

11. J. Jakob Bachofen, *Söylence, Din ve Anaerki*, çev. Nilgün Şarman, İstanbul, Payel, 1997, s. 82.

12. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Die Deutsche Ideologie* (1845-1846), *Marx/Engels Werke* içinde, c. 3, Berlin: Dietz, 1958, s. 31.

fikrin kendisine işaret eder," diye tanımlıyor yaşlı Creuzer bu iki imge türü arasındaki farkı.[13] Simge düzeyinde, imge düşünüleni kapsar; alegori düzeyinde ise, bilinç kozasını fırlatıp atmakta tereddüt ediyormuş gibi, düşünce imgeyi saklar ve kullanır. Çizdiğimiz bu çerçeve oldukça kabadır; yine de, bilincin doğaya bağımlılığından kurtulduğunun belirtisi olan temsillerdeki değişimi gözler önüne sermesi açısından yeterlidir. Bilinç, tarihsel süreç ilerlerken kendisini bu bağdan ne kadar kati surette kurtarırsa, doğal temeli de kendini bilince o kadar saf biçimde sunacaktır. Çünkü aklatılmak istenen anlam, artık imgelerde bilince görünmüyor; aksine, doğaya doğru ve doğanın içinden ilerliyor. Avrupa resim sanatı son birkaç yüzyıldır simgesel ve alegorik anlamlardan giderek daha yoksun bırakılmış bir doğa resmetmiştir. Fakat bu elbette resmettiği insan yüzlerinin de anlamdan yoksun olduğu anlamına gelmez. Eski dagerreyotipi* zamanlarında bile bilinç doğayla o kadar iç içedir ki, yüzler doğal yaşamdan ayıramayacağımız şeyler getirir akla. Doğa, belli bir dönemin kendine özgü bilinç durumuna bire bir uygun olarak değiştiğinden, anlamdan yoksun doğal temel modern fotoğrafla birlikte sahneye çıkar. Tıpkı diğer temsil türleri gibi fotoğraf da pratik-maddi yaşamın belirli bir gelişim aşamasına karşılık gelir. Kapitalist üretim sürecinden çıkmıştır. Fotoğrafta görünen aynı çıplak doğa da bu sürecin ürünü olan toplumun gerçekliği içinde yaşam bulmuştur. Akla hemen –sessizliği ne kadar soyut olursa olsun– hiçbir anlam ifade etmeyen dilsiz bir doğanın pençesine düşmüş bir toplum gelebilir. Böyle bir toplumun konturları resimli gazetelerde su yüzüne çıkar. Bu toplum kalıcı olsa, bilincin özgürleştirilmesinin neticesi bilincin silinip gitmesi olurdu; terk ettiği masadaki boş yere de bilincin nüfuz edemediği doğa geçerdi. Fakat kalıcı değilse, özgürleşmiş bilince eşsiz bir fırsat verilmiş demektir. Doğadan da-

* 19. yüzyıla özgü bir fotoğraf tekniği. 1835 ile 1839 yılları arasında, Fransız ressam Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) tarafından icat edilmiştir. Gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhalar, camera obscura içinde 10-20 dakika arası pozlanır; pozlanan levhaların civa buharına tutulmasıyla fotoğrafik görüntü elde edilir. –*ç.n.*

13. Georg Friedrich Creuzer (1771-1858), *Symbolik und Mythologie der alten Volker, besonders der Griechen*, c. 4, Leipzig: Carl Wilhelm Leske, 1836-1843; yeniden basım Hildesheim: G. Olms, 1973, s. 540.

ha önce hiç olmadığı kadar koparak, gücünü doğa üstünde gösterebilir. Yüzünü fotoğrafa dönmek tarihin *ölüm kalım oyunudur*.

8

Büyükanne ortadan kaybolmuş olsa da, krinolin etek olduğu yerde durmaktadır. Fotoğrafların toplamı, daha fazla indirgenemez olan doğanın *genel envanteri* olarak; uzamda, konunun monogramından ziyade bu monogramın yakalayamadığı doğal bir perspektiften inşa edildikleri kadar beliren bütün tezahürlerin geniş bir kataloğu olarak ele alınmalıdır. Bu uzamsal envanterin karşılığı tarihselciliğin zamansal envanteridir. Tarihselcilik, bilincin olayların zamansal dizilişinden okuduğu "tarihi" muhafaza etmek yerine, bağlantısı tarihin saydamlığını içermeyen olayların zaman sırasını kayda geçirir. Uzanın ve zamanın öğelerinin kendilerini apaçık sergilemeleri, kendini doğanın ekonomi yasalarına göre düzenleyen bir toplumsal düzene aittir.

Kendini doğaya kaptırmış bilinç, kendi temelini göremez. Bugüne kadar fark edilemeyen bu *doğal temeli* gözler önüne sermek fotoğrafın görevidir. Tarihte ilk defa fotoğraf bu doğal kozanın tamamını soyunmaya zorlamıştır; atıl dünya kendini ilk defa insandan bağımsız olarak sergilemiştir. Fotoğraf şehirleri havadan çekimlerle gösterir, oyma yaprak süslemeleri ve figürleri gotik katedrallerden alaşağı eder; bütün uzamsal konfigürasyonlar, onları insanın yakınından uzaklaştıran, alışılmadık kombinasyonlarda eklenir ana arşive. Büyükannenin kıyafeti bugün ile olan ilişkisini kaybettikten sonra komik değil, bir derin su ahtapotu gibi dikkate değer olacaktır. Bir gün diva vamplığından sıyrılacak, onun kâkülleri ile büyükannenin topuzu aynı yere gidecektir. Bir arada tutulmadıkları için, öğeler işte böyle dağılacaktır. Fotoğrafik arşiv, surette, anlama yabancılaşmış doğanın son öğelerini bir araya getirir.

Doğanın depolanması bilincin doğayla yüzleşmesine önayak olur. Bilinç, nasıl kendini sanayi toplumunun açık açık sergilenen mekaniğinin karşısında buluyorsa, fotoğraf teknolojisi sayesinde de ellerinden kayıp giden gerçekliğin yansıması ile yüz yüze gelir. Her alanda bu kritik yüzleşmeyi kışkırtmak: tarihin oynadığı ölüm ka-

lım oyunu işte budur. Doğanın öğelerine ayrılmış varlığının görüntüleri, bilincin özgür tasarrufuna bırakılmıştır. Başlangıçtaki düzenleri bozulmuştur; onları, içinden bellek imgesinin seçildiği bir orijinale bağlayan uzamsal bağlamla sıkı bir ilişkileri yoktur artık. Fakat doğanın kalıntıları bellek imgesine yönelik değillerse, imgenin içinde aldıkları düzen ister istemez geçici olacaktır. Bu yüzden doğanın varlıklarının doğru düzenini tamamen sezdirmese bile, mevcut bütün konfigürasyonların *geçiciliğini* göstermek bilince kalmıştır. Franz Kafka'nın eserlerinde, özgürleşmiş bilinç bu görevi hakkıyla yerine getirir: doğal gerçekliği parçalar ve parçaların yerlerini değiştirir. Fotoğrafa yansıyan döküntülerin düzensiz olduğunu gözler önüne sermenin en iyi yolu, doğanın öğeleri arasındaki alışılagelmiş ilişkilerin hepsini askıya almaktır. Bu öğeleri yerinden oynatmak sinemanın imkânlarından biridir. Sinema, bölüm ve kesimleri tuhaf yapılar kurmak üzere birleştirdiği her yerde bu imkândan faydalanır. Eğer resimli gazetelerin düzensizliği karışıklıksa, filmin parçalarına ayrılan doğayla oynadığı bu oyun da gündelik hayattan fragmanların birbirine karıştığı *rüyalar* gibidir. Bu oyun, büyükannenin ve diva'nın genel envanterdeki kalıntılarının günün birinde nasıl düzenleneceğinin bilinmediğini gösterir.

Seyahat ve Dans

Sahici gezginler, sadece seyahat etmek için seyahat edenlerdir – tüy kadar hafif.

Baudelaire

BURJUVA DENEN TOPLUM bugün seyahat ve dans arzusuna, böylesi dünyevi faaliyetlere daha önce hiçbir çağda göstermediği bir düşkünlükle, kapılmış durumda. Bu uzam-zamansal tutkuları ulaşımdaki gelişmelere dayandırmak veya savaş sonrası dönemin psikolojik etkileri olarak ele almak fazla basit olur. Çünkü bu tür alametler, ne kadar doğru olurlarsa olsunlar, bugün bu iki hayat tezahürünün sahip olduğu özel biçimi ve kendine özgü anlamı açıklamazlar.

Goethe İtalya seyahatini ruhuyla aradığı ülkeye yapmıştı. Bugün ruh –ya da ruh sözcüğüyle ne kastediliyorsa– *seyahatin* sağladığı tebdili mekân peşinde. Modern seyahatin hedefi gidilen yer değil, sadece yeni bir yer; bir yörenin kendine özgü varlığından ziyade çehresinin yabancılığı aranıyor artık. İşte bu yüzden, evvelden beri hayal edildiği için değil de bambaşka olduğu için keşfetme arzusu uyandıran egzotiğe ilgi duyuluyor. Otomobil, film ve uçak teknolojisi sayesinde dünya küçüldükçe egzotik kavramı da göreceleşiyor elbette; bugün Piramitler veya İstanbul'daki Haliç için hâlâ egzotik deniyor olabilir, ama bir gün bu sözcük yeryüzünün herhangi bir noktasından bakınca tuhaf görünen her yer için kullanılacak. Egzotik olanın böyle göreceleşmesi gerçeklikten sürülmesiyle el ele gidiyor – öyle ki romantik yaradılışlılar er ya da geç, bugün Kalküta' da bile yaşanamayacak deneyimler yaşamayı umabilecekleri, çitlerle çevrili milli parklar, kapalı, masalsı alanlar kurulması için harekete geçmek zorunda kalacak. Gidişat, bunun pek de fazla zaman

almayacağını gösteriyor. Uygarlaşmanın sağladığı olanakların sonucunda bugün bile yeryüzünün sadece çok küçük bir kısmı ayak basılmamış durumda, insanlar kendilerini evde de başka yerlerde de evindeymiş gibi hissediyor veya hiçbir yerde evde hissetmiyorlar. Bu yüzdendir ki, moda olan seyahat aslında artık yabancı mekân duygusunun keyfini çıkarmak için değil –otellerin hepsi birbirine benziyor çünkü, otellerin arkasında kalan doğa da resimli gazete okurları tarafından zaten biliniyor– sırf kendisi uğruna yapılıyor. Önemli olan seyahatin sağladığı kopuşun kendisidir, onun sayesinde şu veya bu tip bir yeri temaşa edebilmek değil. İnsanların beş çayını, gündelik işlerini hallettikleri uzam kadar feci aşina olmadıkları bir uzamda içmelerini olanaklı kılmasının ötesinde bir anlamı yoktur. Seyahat bildik bir yerden başka bir yerde olmanın biricik vesilesine dönüşüyor giderek, en önemli işlevini uzamsal değişiklik, bulunulan yerin bir süreliğine değiştirilmesi olarak yerine getiriyor.

Seyahatin salt mekân deneyimine indirgenmesi gibi, dans da zamana mim koymaya [*Skandierung*] indirgenmiştir. Vals rüyası sona ermiş,[1] Fransızların kılı kırk yararcasına düzenlenmiş neşeleri geçmişte, dansa özgü inceliklerin ifade ettikleri –hoş bir flört, duyular âleminde yumuşak bir karşılaşma– ise büyük ihtimalle artık sadece eski nesillerin hatıralarında kalmıştır. Günümüz toplumunun orta sınıflarda hüküm süren uzlaşımlar ağına yabancılaşmış dansı, sırf ritmin bir temsili haline gelme eğilimindedir; belirli fikirleri zaman içinde dile getirmez, asıl içeriği bizatihi zamandır. İlk çağlarda dans bir kült edimiydi, ama artık bir hareket kültü haline geldi; ritim eskiden erotik ve manevi bir bildirimdi, bugünse kendine yeten ritim, her türlü anlamdan sıyrılma peşinde.

Kendisi dışında hiçbir şeyle ilgisi olmayan tempo: Her ne kadar siyahi kökenleri olsa da, caz ezgilerinin gizli maksadı budur. Bu ezgiler melodiyi yok etmeye, melodide zaten var olan mekanikleşmeyi gözler önüne serip mükemmelleştirerek anlamın çöküşünün işaretlerini veren eşlik kabilinden basit akorları sürekli uzatmaya çalışırlar. Burada bir anlama işaret eden hareketten, sadece kendine gön-

1. Felix Doermann ve Leopold Jacobson'un Oscar Straus'un (1870-1954) müziğini kullanarak yazdıkları üç perdelik bir opera olan *Ein Walzertraum*'a (Bir Vals Rüyası) göndermede bulunuyor.

derme yapan harekete doğru bir kayma olduğunu Parisli dans hocalarının buna uygun figürler kullanması da doğrular. Bu figürlerin sırası müziğin de uyduğu nesnel ve maddi bir yasa tarafından belirlenmez, müziğe göre şekillenen belli hareket itkilerinden serbestçe gelişir.

Bireyselleştirme denebilir belki, ama kesinlikle odağına bireyi almayan bir bireyselleştirmedir bu. Çünkü caz müziği, ne kadar hayat dolu görünmeye çalışırsa çalışsın, sadece canlı olanı kendi kaderine terk eder. Bu yüzden, cazın doğurduğu (aşınıp anlamsız bir adım sürümeye dönüşme eğiliminde olduğu açıkça görülen) hareket türleri ritmik gösterilerin, yarattığı nihai eğlence senkop olan zaman deneyimlerinin çok da ötesine geçmez. Esasen zamana bağlı bir olay olan dansın ritim bileşeninden yoksun olması beklenemez elbette, yine de sahici bir şeyi ritim aracılığıyla deneyimlemek ile sahicilikten uzak bir hedef olarak ritmin kendisini deneyimlemek farklı şeylerdir. Dansın spora dönüştürülmüş bugünkü uygulaması, disipline edilmiş hareket olmanın ötesinde hiçbir şey ifade etmediğinin kanıtıdır.

Demek ki seyahat ve dansın, biçimselleşme gibi şaibeli bir eğilimi var. Artık uzam ve zamanda gelişen olaylar değiller; uzam ve zamanın kendisinin değişimini olay olarak damgalıyorlar. Böyle olmasa, içerikleri her geçen gün biraz daha *moda* tarafından belirlenmezdi. Moda şeylerin değerini sıfırlar, fenomenlerin görünümlerini şeylerin kendisiyle hiçbir ilişkiye dayanmayan periyodik değişikliklere tabi kılarak şeyleri tahakkümü altına alır. Modanın dünyayı biçimsizleştiren gelgeç buyrukları, insanın içsel, şeylerin bile işaret edebileceği bağlılığını –her ne kadar düşük bir alanda bile olsa– onaylamasa, salt yıkıcı bir karakter taşırdı. Bugün sahil sayfiyelerinin yapımının ve seçiminin büyük ölçüde modanın keyfine tabi olması, seyahat edilecek yerin önemsizleştiğinin başka bir kanıtıdır sadece. Keza sosyal dans alanında da, keyfi moda tiranlığı, sezonun favori hareketlerinin içinin ille de dolu olması gerekmediği sonucuna varmamıza olanak verir.

Biçimsel olaylar olarak seyahat ve dansa uzunca bir süredir gereğinden fazla anlam yükleniyor kuşkusuz. Tıpkı saç stilleri gibi, insanların gitmek için nereyi, oynamak için hangi dans figürünü seçecekleri de, gelgeç hevesleri toplumun yönlendirici kesimi tarafın-

dan körü körüne takip edilen şu garip ve uğursuz anonim varlığın buyruklarına bağlı olabilir; istenen tam da bu uzamsal ve zamansal tutkulara kendini kaptırma faaliyetidir adeta. Böylesi bir hareket serüveni heyecan vericidir, bildik uzam ve zamanlardan henüz keşfedilmemiş uzam ve zamanlara geçmek bu tutkuyu artırır; buradaki ideal, boyutlar arasında rahatça dolaşmaktır. Gelgelelim, bu uzam-zamansal çifte hayat gerçek hayatın *çarpıtılması* olmasa, bu kadar yoğun bir şekilde arzulanmazdı.

Makineleşmiş sanayinin aleti olmaya razı gelmemiş *gerçek* insan, uzam ve zamanda eriyip gitmeye karşı direnir. O kesinlikle buradadır, ama burayla kaynaşıp içinde kaybolmaz. Enlem ve boylamları aşarak uzamüstü, astronomik uzamın sonsuzluğuyla asla karıştırılmaması gereken bir sonsuzluğa uzanır. Tükeniş olarak deneyimlenen veya saatle ölçülen zaman da kuşatmaz onu, kendisini sonsuza kadar uzatılmış zamandan farklı bir ebediyete vakfetmiştir. Gördüğü ve görüldüğü bu dünyada da yaşar, ama yaşadığı tek yer bu dünya değildir; çünkü ölümle yüz yüze gelmiş herkes gibi bu dünyanın olumsal ve eksik olduğunu bilir. İnsanın uzamın ve zamanın ötesindeki mutlakla ilişkisi olmasa, uzam ve zamanda yok olup giden şey, gerçekliğe başka türlü nasıl dahil olabilir? Bir varlık olarak bu insan, gerçekten her iki dünyanın da vatandaşıdır, daha doğrusu iki dünya arasında yaşar; içinde bulunduğu ama esiri olmadığı bu uzam-zamansal hayattan, buradaki her şeyin anlamını ve sonucunu bulacağı Öte'ye yönelir. Bu dünyanın böylesi bir takviyeye gereksiniminin olduğu, sanat eserinde ortaya çıkar. Sanat, görüneni şekillendirerek ona biçim verir. Bu biçim, görünenin kendinde bulunmayan bir anlamdan etkilenmesine olanak verir; onu uzam ve zamanı aşan, geçici olanı bir kurguya dönüştüren bir anlamla ilişkilendirir. Gerçek insan, sanat eserinde estetik bir birlik oluşturmak üzere var olanla kaynaşan bu anlamla gerçek bir ilişkiye sahiptir. Bu dünyada kısılıp kalmış ve Öte'ye muhtaç bir halde, kelimenin tam manasıyla bir *çifte varoluş* sürer. Bu çifte varoluş, birbirinin yerini sırayla alabilecekleri iki ayrı konuma ayrılamaz; çünkü insanın iki âleme birden –iç geriliminden doğan– katılımı olarak anlaşıldığında, böyle teşrih edilmeye karşı koyar. Durumu trajiktir çünkü mutlak olanı burada gerçekleştirmeye çalışır, uzlaşmayı dener çünkü bir bütün-

lük hayali vardır. Daima hem uzamın içinde hem de uzamüstü sonsuzluğun kıyısında, hem akan zamanın içinde hem de ebediyetin yansımasındadır. Varlığı bu dünyadan Öte'ye uzanan bir gerilim olduğu için, varoluşundaki ikilik basittir. Seyahat de etse, dans da etse, ona göre seyahat ve dans hiçbir zaman başlı başına bir anlamı olan olaylar değildir. Bütün uğraşlar gibi seyahat ve dans da içerik ve biçimini yüzünü döndüğü Öte'den alır.

Mekanikleşmeye yol açan güçler uzam ve zamanın ötesine geçmeyi amaçlamaz. Bu güçlere insafsız bir akıl bahşedilmiştir. Bu akıl, dünyanın mekanistik varsayımlar temelinde kavranabileceğini düşündüğü için Öte ile arasındaki bağları koparıp atar ve uzam-zamanın ötesine uzanan insanın işgal ettiği gerçekliği soluklaştırır. Teknolojiyi üreten bu akıl, teknolojiye uyum sağlaması için hayatı rasyonelleştirmeye çalışır. Ama yaşayan her şeyi böyle radikal bir şekilde aynı düzeye çekmek ancak insanın manevi, entelektüel yanını gözden çıkarmakla mümkün olduğundan ve insanı bir otomobil gibi gıcır gıcır yapmak için ruhsal ara katmanları bastırmak zorunda kaldığından, yarattığı bu makine-insan koşturmacası kolay kolay gerçek bir anlamla ilişkilendirilemez. Neticede teknoloji kendi kendinin amacı haline gelir ve kabaca ifade edecek olursak, olup biten her şeyin mümkün olan son noktasına kadar teknolojikleştirilmesinden başka arzusu olmayan bir dünya çıkar ortaya. Neden? Nedenini bilmez. Bildiği tek şey aklın gücünün uzam ve zamana üstün gelmesi gerektiğidir ve mekanik hâkimiyetinden haz alır. Radyo, telefotografi, vb. rasyonel fantazinin bütün mahsulleri amaçsızca tek bir amaca hizmet eder: hesaplanabilir boyutlar içinde, yoz bir biçimde her yerde bulunmak. Kara, hava ve deniz trafiğindeki artış bu durumun en son, kırılan hız rekorlarıysa en uç örneklerindendir. Gayet anlaşılır bir durum, çünkü insan sadece ve sadece aklın taşıyıcısı haline geldiğinde, geriye istenecek bir şey kalmaz, uzam-zamansal bariyerlerin başarıyla aşılması da insanın rasyonel egemenliğini doğrular. Ama şeylere matematik aracılığıyla yaklaşmaya çalıştıkça, kendisi de uzam ve zamanda matematiksel bir veriye dönüşür. Varlığı örgütsel bakımdan zorunlu bir dizi faaliyete bölünür; hiçbir şey makineleşmeyle insanın küçülüp bir *nokta*ya dönüşmesi, adeta akıl aygıtının yararlı bir parçası haline gelmesi kadar uyum içinde olamaz. Bu yönde yozlaşmaya zorlanmak insan için zaten fazlasıy-

la büyük bir yüktür. Teknolojik aşırılığın uşağı haline geldiği bir gündelik hayata kısılıp kalmış bulur kendini. Taylorizmin insani temellerine rağmen, hatta tam da bu yüzden insan makinelerin efendisi olamaz, kendisi makineleşir.

Üstü mekanistik kategorilerle örtülü –George Grosz tarzı karikatürize edilmiş yüzleri hiçbir şey saklamayan yüzeye çıkaran– bir durumda, insanın gerçek bir çifte varoluş sürmesi maalesef zordur. Buna rağmen gerçekliğin içinde yer etmeye çalıştığında, bu kategorilerden oluşan duvara toslar ve sersemleyerek uzam-zamansal çıkış çizgisine geri döner. Sonsuza mazhar olmak ister ama uzayda bir noktadır, ebedi olanla ilişki kurmak ister ama akıp giden zaman onu yutar. Aradığı alanın girişi kapalıdır, bu yüzden gerçeklik talebi kendini yalnızca sahici olmayan bir biçimde ifade edebilir.

Medeni olduğu iddia edilen insan, reddedildiği alanın *ikamesini* bugün seyahat ve dansta bulmaktadır. Uzam-zamansal koordinat sistemine sürüldüğü ve sezginin [*Anschauung*] biçimlerini aşıp biçimlerin sezgisine uzanamadığı için, Öte'den yalnızca uzam ve zamandaki konumunu değiştirerek nasiplenebilir. Uzam-zamansal noktalara indirgenmiş bu insan çifte dünya vatandaşlığını sağlama almak için bir orada bir burada ikamet etmek, bazen o bazen bu tempoda hareket etmek zorundadır. Seyahat ve dans *teolojik* bir anlam kazanmıştır: makineleşmenin pençesine düşenlerin gerçekliğin temelinde yatan çifte varoluşu –sahici olmayan bir biçimde de olsa– yaşamasının başlıca olanaklarıdır. Yolcuyken, alıştıkları yerden uzaklaşırlar; yabancı bir yere gitmek, tutsağı oldukları bu dünyaya sığmadıklarını göstermenin onlara kalan tek yoludur. Uçsuz bucaksız coğrafi uzamda seyahat ederek, bizatihi seyahat aracılığıyla uzamüstü *sonsuzluğu* deneyimlerler. Böyle bir seyahatin öncelikle ve de çoğunlukla belli bir istikameti yoktur, seyahatin anlamı daha ziyade yer değiştirme gerçeğinde tükenir. Yani gerçekliğin iç içeliği parçalanarak onlar için bir diziye, ardışıklığa indirgenmiştir. Yüzünü mutlak'a dönenler uzamda yer aldıklarında sadece uzamda değildir, makineleşmiş koşturmacanın figürleriyse ya bildik yerindedir ya da başka bir yerde – onların bu ya-ya da'sı asla bir hem-hem de olmaz; ayrışmaz ikiliği eğip bükerek hep iki ayrı uzamsal olaya ayırırlar. Aynı şey zaman deneyimi için de geçerlidir. Dans, aklın zulmüne uğrayanlara *sonsuzu* kavrama imkânı sunar. Böyle insanlar için, çifte va-

roluş zamanın kendisi içerisinde iki tür davranışa dönüşür: ebedi olanı ancak fani olanın sınırları dahilinde kavrarlar. İşte bu yüzden, zamansal mecrada da belirleyici olan yine, biçimsel değişikliktir, dünyevi koşturmaca zamanından çıkıp başka bir zamana geçiştir, dansın anlamı değil de ritmin kendisidir. Bu mecrada da, nokta misali figürler çifte varoluşu tabiri caizse bir çırpıda, gerçekten var olan insanlar gibi kavrayamazlar. Ebedi olanı geçici olanın sınırları dahilinde algılamanın geriliminden kurtulan bu insanlar aynı anda hem burada hem orada değildirler; önce burada sonra başka bir yerdedirler – yani yine burada. Sonsuzluğun çarpık imgesi ancak yönetim kurulu toplantılarının ve dans gösterilerinin art ardalığında görünür onlara.

Bugünün uzam-zamansal olayların tadını çıkarma tarzı, bu olayların tasarrufunda, gittikçe daha ulaşılmaz hale gelen gerçek varoluşun çarpıtılmasının söz konusu olduğunu doğrulamaya yeter de artar bile. İnsanın seyahat ve danstan beklediği ve elde ettiği şey şudur: *dünyevi dertlerden* kurtulmak, örgütlü çalışmayla *estetik* bir ilişki imkânı – bu da ebedi ve sınırsız [mutlak] olanla ilişki içindeki insanın mazhar olabileceği, geçici ve sınırlı olanın [mutlak olmayanın] üstüne yükselmeye tekabül eder. Gelgelelim arada bir fark vardır: Bu insanlar bu tarafı sınırlılığı ile birlikte kavramazlar, bu dünyanın sınırlılığı içindeki olağan koşulluluğun kollarına bırakırlar kendilerini. Onlar için olağan ofis ortamı ne anlama geliyorsa buradaki hayat da aynı anlama gelir; uzam ve zamanda esasen insani olan şeyleri (ki seyahat ve dans da bunlara dahildir elbette) değil, sadece gündelik hayatın sıradanlığını kuşatır. Çalışmaya ara verip de uzam-zamansal sabitliklerini bozduklarında, (hakkında tek kelime edemedikleri) Öte kendisini buradaki hayatta zaten gösteriyormuş gibi gelir onlara. Yolculukları boyunca (o sırada ne tarafa gittiklerinin bir önemi yoktur) zincirler boşanır ve bizatihi sonsuzluğun önlerinde uzandığını hayal ederler. Trene bindilerse, çoktan öteki tarafa geçmişler demektir, ayak bastıkları dünya onlar için yeni bir dünyadır. Dans eden insan da ritimdeki ebediyete sahiptir; içinde süzüldüğü zaman ile onu yiyip bitiren zaman arasındaki tezat, bu insanın sahici olmayan alandaki sahici vecdidir; dansın kendisiyse rahatlıkla bir adıma indirgenebilir, nihayetinde esas önemli olan sadece dans etmektir çünkü.

Opravdanie dobra (İyinin Meşrulaştırılması) adlı kitabında, Vladimir Solovyov şöyle yazar: "Tarihin belirli bir döneminde insanların türlü türlü makina icat etmesi ve yapması, Süveyş Kanalı'nı açması, bilinmeyen diyarları keşfetmesi, vb. gerekliyse, bu görevlerin başarıyla yerine getirilmesi için insanların hepsinin gizemci olmaması da bir o kadar gereklidir; hatta insanların hepsinin gönülden inançlı olmaması gerektiği bile söylenebilir."[2] Medenileşme itkisinin bu kesinlikten uzak, tereddütlü onaylaması, ister rasyonel kökenleri olsun isterse doğrudan ütopyacı bir amacı, radikal bir ilerleme kültünden daha gerçekçidir. Hatta bu onaylama, sorumlusu oldukları durumdan romantik bir tavırla kaçanların suçlamalarından da daha gerçekçidir. Hiç dile getirmese de, vaatlerin gerçekleşmesini bekler. Temellerinden kopan fenomenleri deformasyonlar ve çarpık yansımalar olarak anlamakla kalmaz, her şeye rağmen bu fenomenlerin belli pozitif imkânlar içerebileceğini de teslim eder.

Boyutlar arasında tutkuyla gezinmek de, eğer negatifliği sonuna kadar düşünülürse, *kurtuluşu* gerektirir. Salt bir mekân veya tempo değişikliğine bağımlılık, teknolojinin (gerçi sadece teknolojinin de değil) açtığı uzam-zamansal alanlara her bakımdan hükmetme buyruğunun bir yan etkisi olabilir. Dünyanın aşağı doğasına ilişkin tasavvurlarımız o kadar ani genişledi ki, bunların ampirik alanla bütünleşmesi uzun zaman alabilir. Seyahat ederken çocuk gibi oluruz; bu yeni hız, rahatça dolaşmak, daha önce hiç bu kadar kapsamlı görmediğimiz coğrafi bölgelere genel bir bakış atmak, bizi oyun kadar heyecanlandırır. Bütün bu yerlerin elimizin altında olması aklımızı başımızdan alır, ganimetinin anlamı üzerine düşünmek için henüz müsait bir vakit bulamamış fatihlere benzeriz. Keza dans ederken de daha önce mevcut olmayan bir zamana mim koyarız, belki de aşina olmadığımız ölçekleri şimdilik üzerimizde içerik etkisi yarattığı için içeriğini kestiremediğimiz, binlerce keşif tarafından önümüze konan bir zamana. Teknoloji bizi gafil avladı, açtığı alanlar hâlâ bomboş duruyor...

Sonuç olarak mevcut biçimiyle seyahat ve dans hem teolojik türden aşırılıklar hem de dünyevi karakterli gelip geçiciliklerdir,

2. Vladimir Sergeyech Solovyov, *Opravdanie Dobra: Nravstvennaia Filosofia*, Tipolitografiia D. A. Bonch-Bruevich, Moskova, 1899.

hem gerçek varlığın çarpık halleri hem de (kendi içinde gerçekdışı olan) uzam ve zaman mecralarında yapılan fetihlerdir. İnsanlar bu tarafın yeni kazanılan bölgelerinden, bu tarafta asla bulunamayacak sonsuz, ebedi olana uzanırsa, bunlar da anlam kazanabilir.

Kitle Süsü

Farklı farklıdır hayatın çizgileri,
Tıpkı patikalar ve sınırlar çizen dağlar gibi,
Sonsuz lütfu, huzuru ve ahengiyle,
Başka yerde bir tanrı tamamlayabilir ancak
buradaki halimizi.

Hölderlin

1

BİR ÇAĞIN tarihsel süreçte tuttuğu yer, o çağın kendi kendisi hakkındaki yargılarından ziyade yalın ve yüzeysel dışavurumlarının analiziyle daha isabetle belirlenebilir. Belli bir dönemin eğilimlerinin ifadesi olan bu yargılar, çağın bütününe ilişkin yeterince makul kanıtlar sunmaz. Yüzeysel dışavurumlar ise doğaları gereği bilinçsiz olduğu için mevcut durumun esas anlamına dolaysızca ulaşmayı sağlar. Diğer taraftan, bu dışavurumların yorumlanması mevcut durumun kavranmasına bağlıdır. Bir çağın esas anlamı ile yüzeysel dışavurumları karşılıklı olarak birbirini aydınlatır.

2

Resimli gazeteleri de kaplayan kültürfizik alanında, beğenilerde usulca bir dönüşüm yaşandı. Bu süreç *Tiller Girls*'le başlamıştı. Amerikan eğlence fabrikalarının bu ürünleri artık tek tek kadınlar değil, hareketleriyle matematiksel kanıtlamalar yapan ayrışmaz kadın bileşimleridir. Bu bileşimler revülerde iyice yoğunlaşarak figürlere dönüşürken, Amerika'da, hatta Avustralya ve Hindistan'da, her sefe-

rinde hıncahınç dolu olan stadyumlarda aynı geometrik kesinliğe sahip performanslar gerçekleşiyor. Henüz uğramadıkları en küçük köy bile, haftalık aktüalite filmleri sayesinde varlıklarından haberdar. Ekrana atılan bir bakış, süslemenin binlerce bedenden; mayo giymiş binlerce cinsiyetsiz bedenden oluştuğunu gösteriyor. Kendisi de tribünlerle sıra sıra düzene sokulmuş olan kalabalık, bu bedenlerin oluşturduğu desenlerin muntazamlığını alkışlıyor.

Tertipleyenleri kızlardan ve stadyumdaki kalabalıklardan ibaret olmayan bu gösteriler epeydir yerleşik bir form kazandılar. *Uluslararası* geçerlik kazandılar. Estetik ilginin odağı haline geldiler.

Bu süslerin taşıyıcısı *kitledir*. Halk değil, çünkü halk figürler yarattığında bu figürler havada kalmaz, bir topluluğun içinde kök salarak çıkar ortaya. Bir organik hayat akımı, aynı kaderi paylaşan gruplardan, süslerine doğru dalga dalga ilerler; bu süslere sihirli bir güç bahşeder ve salt doğrusal bir yapıya indirgenemeyecek anlamlarla yükler onları. Topluluktan kopmuş, kendini kendine ait bir ruhu olan biricik bir kişilik olarak gören insanların da bu yeni desenlerin oluşturulmasında payı olamaz. Bu insanlar gösteride yer alacak olsa, süs onları aşmazdı. Nereye varacağı kestirilemeyen rengârenk bir kompozisyon oluşurdu; uçları tıpkı bir tırmığın dişleri gibi, geride hâlâ biraz kalan ruhsal ara tabakaların derinliklerine işlerdi çünkü. Stadyumda ya da kabarede görülen desenler böyle bir kökenin izlerini taşımaz. Yapı taşından başka hiçbir şey olmayan öğelerin bir araya gelmesiyle oluşmuşlardır. Yapının inşası için önemli olan, taşların biçimi ve sayısıdır. Bunun için işe koşulan kitledir. İnsanlar, içeriden biçimlendirildiğine inanan bireyler olarak değil, sadece kitlenin üyeleri olarak, bir figürün kesitleri haline gelirler.

Süs *kendi kendinin amacıdır*. Önceleri bale de kaleydoskobik bir biçimde hareket eden süsler meydana getirirdi. Fakat bu süsler, törensel anlamlarından soyunduktan sonra bile, onları doğuran ve özelliklerini belirleyen erotik hayatın plastik ifadesi olarak kaldılar. Kızların kitlesel hareketleri ise boşlukta durur; artık hiçbir erotik anlam taşımayan, olsa olsa erotizmin yerini gösteren doğrusal bir sistemdir. Stadyumlardaki canlı takımyıldızların askeri geçitlerinki gibi bir anlamı yoktur. Askeri geçitler ne kadar muntazam olsalar da, bu muntazamlık amaca götüren araç olarak görülür. Askeri geçitler hem vatansever duygulardan kaynaklanır hem de askerlerde

ve vatandaşlarda vatansever duygular uyandırır. Takımyıldızların kendileri dışında bir anlamı yoktur, üzerinde yükseldikleri kitle de askeri bir bölük gibi ahlaki bir birlik değildir. Bu figürlere jimnastik disiplininin dekoratif aksesuarları olarak bile bakılamaz. Kız birlikleri birbirine paralel sayısız çizgi oluşturmak için antrenman yapar sadece. Amaçları, olabilecek en geniş insan kitlesinin talimiyle, akla hayale gelmez boyutlarda bir desen oluşturmaktır. Sonunda bütün asli oluşumların içeriği boşalması sayesinde dışarıya kapanan bir süs çıkar ortaya.

Süsü vücuda getiren kitleler, süsün tasarımında yer almaz. Süs böylesine doğrusal olmasına rağmen, kitlenin parçacıklarından çıkıp figürün tamamına yayılan tek bir çizgi bile yoktur. Gerçekliğin içinden çıkmamış, ondan üstünmüş gibi görünmesi bakımından arazi ve şehirlerin *hava fotoğraflarına* benzer. Keza oyuncular da bir sahnenin bütün olarak düzenlenişi hakkında fikir sahibi değildir, ama o sahnenin inşasında bilinçli bir şekilde yer alırlar; balede bile figürler onları sergileyenlerin etkisine açıktır. Sırf doğrusallık adına figürün bağdaşıklığından ne kadar vazgeçilirse, figür kendisini oluşturanların içkin bilincinden o kadar uzaklaşır. Ama bu durum, figüre daha keskin bir bakışın yönelmesine yol açmaz; süslemeyle estetik bir ilişkisi olan ve kimseyi temsil etmeyen seyirci karşısında oturmasa, kimse bu figürü fark etmezdi bile.

Taşıyıcılarından koparılan süsü *rasyonel* olarak ele almak gerekiyor. Kitle süsü Öklid geometrisi anlatan ders kitaplarındaki gibi doğru ve çemberlerden oluşur; ayrıca dalga ve spiral gibi fiziğin temel bileşenlerini de içerir. Hızla türeyen organik formlar ve manevi, entelektüel hayattan yayılan her şey dışarıda kalmıştır. *Tiller Girls*'ün parçalarını bir araya getirip onları yeniden tam insanlar haline getirmek mümkün değildir artık; kitle egzersizleri, eğilip bükülmesi rasyonel bir kavrayışa meydan okuyan, bütünlüğü tümüyle korunan bedenler tarafından gerçekleştirilmez hiçbir zaman. Kompozisyonun en küçük kurucu unsurlarını kollar, bacaklar ve diğer kısımlar oluşturur.

Kitle süsünün yapısı mevcut genel durumun yapısını yansıtır. *Kapitalist üretim süreci*, ilkesi saf doğadan çıkmadığı için, kendisine hem araç olacak hem de karşı koyacak doğal organizmaları zorunlu olarak yok eder. İstenen şey hesaplanabilirlik olduğunda, top-

luluk da birey de yok olup gidecektir; insan, yalnızca kitlenin bir parçacığı olarak, istatistiklerde kolayca yükselip makinelere hizmet edebilir. Biçimsel farklılıklara kayıtsız kalan bir sistem, ister istemez ulusal özelliklerin silinmesine ve dünyanın herhangi bir yerinde aynı şekilde işe koşulmaya hazır işçi kitlelerinin üretilmesine yol açar. Kitle süsü gibi, kapitalist üretim süreci de kendi kendinin amacıdır. Tükürür gibi etrafa saçtığı ürünler, aslında birileri onlara sahip olsun diye değil, sınırsız kâr uğruna üretilir. Kârın artması işletmenin büyümesine bağlıdır. Üretici sadece sınırlı ölçüde faydalanabileceği kişisel kazanç için çalışmaz. (Amerika'da fazla kazanç kütüphane ve üniversite gibi manevi, entelektüel hazinelere aktarılır. Kendisine avans olarak verilen sermayeyi daha sonra yürüteceği işlerle faiziyle geri verecek olan entelektüeller yetiştirilir buralarda). Üretici, işletmenin büyümesi için çalışır. Değer, değerin kendisi için üretilmez. Emek bir zamanlar belli bir dereceye kadar değerin üretimine ve tüketimine hizmet ediyorduysa da, bugün değer, üretim sürecine hizmet eden bir yan unsura dönüşmüştür. Bu sürecin kapsadığı faaliyetler özsel içeriklerini bir kenara bırakmıştır. Üretim süreci alenen gizli bir yol izler. Herkes yürüyen bandın başında kendi işini yapar; bütün hakkında bir şey bilmeden parça işlevini yerine getirir. Stadyum deseninde olduğu gibi, düzen kitleyi aşar; yaratıcısı tarafından taşıyıcılarının gözünden uzak tutulan, yaratıcısının bile zar zor gözleyebildiği azman bir figürdür. Bu süreç, Taylor Sistemi'nin sadece nihai sonucuna ulaştırdığı rasyonel ilkelere göre planlanmıştır. Fabrikadaki eller *Tiller Girls*'ün bacaklarına tekabül eder. El becerilerinin de ötesinde psikoteknik testlerle ruhsal eğilimler de hesaplanmaya çalışılır. Kitle süsü, hâkim ekonomik sistemin peşine takıldığı rasyonalitenin estetik refleksidir.

Soyları asla tükenmeyen bazı okumuşlar *Tiller Girls*'ün ve stadyum imgelerinin ortaya çıkışını hoş karşılamadılar. Kalabalıkları eğlendiren her şey onlara göre kalabalıkların oyalanmasıdır. Ama onlar ne düşünürse düşünsün, kitlelerin süsleyici hareketlerinden alınan *estetik* haz *meşrudur*. Bu hareketler aslında çağın verili bir malzemeye biçim veren nadir eserlerindendir. Bu hareketlerin içinde işbölümüne sokulan kitleler büro ve fabrikalardan tedarik edilir; kitlelerin düzenlenmesinde kullanılan biçimsel ilke, kitleleri gerçeklikte de yönetir. Gerçekliğin önemli bileşenleri dünyamızda gö-

rünmez hale geldiğinde, sanat geriye kalan bileşenlerle idare etmek zorunda kalır; çünkü estetik bir temsil, estetik alanın dışında kalan gerçekliği ne kadar az gözardı ederse, o kadar gerçek olur. Kitle süsüne ne kadar az değer biçilirse biçilsin, gerçeklik derecesi bakımından, ikinci el yüce duyguları eskimiş biçimlerde yeniden işleyen sanat ürünlerinden daha üstündür; bunun ötesinde hiçbir anlamı olmasa bile.

3

Tarih, zayıf ve mesafeli bir aklın, mitlerde yeryüzüne ve gökyüzüne hükmeden *doğa güçlerine* karşı yürüttüğü bir savaş sürecidir. Tanrılar, Tanrıların Şafağı'ndan [*Götterdämmerung*]* sonra tahttan inmedi; insanın hem içindeki hem de dışındaki eski doğa, varlığını hâlâ koruyor. Her doğal oluşum gibi bir gün ölmek zorunda olan büyük halk kültürlerine o kaynaklık etmiştir; doğanın kadirimutlaklığını teslim eden *mitolojik* düşüncenin üstyapıları onun üzerinde yükselir. Çağdan çağa değişen mitolojik düşünce, yapısındaki her türlü çeşitliliğe rağmen doğanın çizdiği sınırlara riayet eder. Mitolojik düşünce kök model olarak organizmayı alır; var olanın bütünlüğü, biçimlendirilmişliği [*Gestalthaftigkeit*] karşısında kırılmaya uğrar, kaderin hükmüne boyun eğer; doğanın öncüllerini varlıklarına isyan etmeden her alanda yansıtır. Toplumsal örgütlenme için doğal organizmayı model olarak öne süren organik sosyoloji, ulusun kader birliğinden daha yüce bir birlik tanımayan ulusçuluk kadar mitolojiktir.

Akıl, doğal hayatın çerçevesi içinde hareket etmez. Onu ilgilendiren, dünyaya hakikati getirmektir. Mucizelerden ziyade, adaletin mucizevi biçimde gerçekleşmesini anlatan gerçek *halk masallarında*, aklın krallığı müjdelenmiştir. *Binbir Gece Masalları*'nın yolunun, 18. yüzyılın aklının masallardaki akılla aynı akıl olduğunu fark eden Aydınlanma Fransası'na çıkagelmesinin tarihsel olarak derin bir anlamı vardır. Tarihin erken zamanlarında bile, masallarda saf doğa hakikat zafer kazanabilsin diye askıya alınmıştır. Doğanın gücü iyinin güçsüzlüğüne yenilir; büyü sanatlarına karşı vefa galip gelir.

* Alman mitolojisinde şeytanın güçlerinin tanrıları yok ettiği nihai savaş. *–ç.n.*

Hakikati açığa çıkarma yolunda, tarih süreci doğal olanın sürekli yeniden işgal ettiği konumların radikal bir biçimde tasfiye edilmesine neden olan bir *mitolojiden arındırma sürecine* dönüşmüştür. Fransız aydınlanması, akıl ile teoloji ve politika alanlarına kadar sirayet etmiş mitolojik yanılsamalar arasındaki mücadelenin önemli bir örneğidir. Bu mücadele devam ediyor; tarihsel gelişim sırasında her geçen gün biraz daha büyüden arınan doğa, akıl için daha nüfuz edilebilir hale gelebilir.

4

Kapitalist Çağ büyüden arınma yolunda bir aşamadır. Bugünün ekonomik sistemine tekabül eden düşünme tarzı, kendine yeten doğayı, daha önce hiçbir çağda olmadığı kadar hâkimiyet altına almanın ve kullanmanın önünü açmıştır. Fakat bu düşünme tarzının ayırt edici özelliği doğayı sömürmeye muktedir olması değil (insan sadece doğanın sömürücüsü olsaydı doğa doğaya galip gelmiş olurdu), doğal koşullardan giderek daha bağımsız hale getirmesi ve böylece aklın müdahalesi için alan açmasıdır. Dünyevi meselelerle sarmaş dolaş olmuş kilisenin, monarşinin ve feodal yapıların doğal iktidarlarının defterini düren son yüz elli yılın burjuva devrimleri, bu düşünme tarzının kısmen masallardaki akla dayanan *rasyonalitesine* (sadece ona değilse bile) çok şey borçludur. Mitolojik bağların durdurulamaz çözülüşü akıl için bir şanstır, çünkü bu masal ancak doğal birliklerin yıkıntılarının üzerinde gerçeğe dönüşebilir.

Gelgelelim, kapitalist ekonomik sistemin rasyo'su aklın kendisi değil, bulandırılmış bir akıldır. Belli bir noktadan sonra, kendisinin de payı olan hakikati yüzüstü bırakmıştır. *Bu aklın kapsamında insan yoktur.* Ne üretim sürecinin işleyişi insanın ihtiyaçları göz önüne alınarak düzenlenmiştir ne de ekonomik ve toplumsal örgütlenme insan temellidir. Aslına bakılırsa hiçbir yerde insanın temeli sistemin temeli değildir. "İnsanın temeli": Kapitalist düşünme tarzının, insanı tarihsel olarak üretilmiş bir oluşum gibi ele alması, kişilik olarak rahat bırakması ve insan doğasının taleplerini karşılaması gerektiği anlamına gelmez bu. Bu görüşü savunanlar kapitalizmin rasyonalizmini insanın ırzına geçmekle suçlar ve insani olduğu

söylenen unsurları kapitalist toplumdan daha iyi koruyacak bir topluluğun yeniden ortaya çıkması için yanıp tutuşur. Bu tür geriye doğru işletmelerin yavaşlatıcı etkisi bir yana, kapitalizmin nüvesinde yatan kusuru gözden kaçırıyorlar. Kapitalizm çok fazla değil, *çok az* rasyonelleştirir. Kapitalizmin desteklediği düşünme tarzı, insani temel üzerinde yükselen aklın olgunlaşmasına engel olmaktadır.

Kapitalist düşünme tarzının alametifarikası *soyutluktur*. Bugün, bu soyutluğun hâkimiyeti altında, bütün ifade tarzlarını kuşatan manevi bir alan yaratılıyor. Bu soyut düşünme tarzına yöneltilen, hayatın asli içeriklerini kavramada yetersiz kaldığı, bunun için yerini fenomenlerin somut olarak incelemesine bırakması gerektiği şeklindeki itiraz, kuşkusuz soyut düşüncenin sınırlarına işaret ediyor. Ancak bu itiraz, nihayetinde organizma ve biçim odaklı mitolojik, yanlış bir somutluk anlayışının ekmeğine yağ sürdüğü için olgunlaşmamış bir itirazdır. Bu anlayışa dönmek, bir kazanım da olan soyutlama yeteneğini gözden çıkarmak demektir, soyutluğu aşmak değil. Soyutluk katı bir rasyonelliğin ifadesidir. Önemli içerikler hakkında –örneğin ekonomik, toplumsal, politik ve etik alanlarda– soyut genellemeler şeklinde yapılan saptamalar akla ait olanı akla vermez. Bu tür saptamalar ampirik olanı gözardı eder; içerikten yoksun bu soyutlamalar her türlü faydacı kullanıma hizmet edebilir. Ele alınan durumun tikelliğine tekabül eden ayrı ayrı rasyonel kavrayışlar ancak bu kısıtlayıcı soyutlamaların oluşturduğu engel aşılarak bulunabilir. Bu kavrayışların içerik bakımından zengin olmaları beklenebilir, fakat bunlar ancak türevsel bir anlamda somutturlar; kesinlikle bu sözcüğün doğayla sıkı bağlara sahip bakış açılarını temellendirmek için kullandığı amiyane anlamda değil. Nitekim günümüz düşünme tarzının soyutluğu *çiftdeğerlidir*. Doğanın varlığını naif bir şekilde sürdürdüğü mitolojik öğretiler açısından bakıldığında, sözgelimi doğa bilimlerinin kullandığı türden soyutlama süreçleri rasyonellik adına doğal şeylerin ışıltısını bozan bir kazançtır. Akıl açısından bakıldığındaysa aynı soyutlama süreci doğaya tabi görünür; doğal olanla karşı karşıya gelebilecek rasyonel kavrayışlara yol vermediği için, örtüsünün altından doğal olana serbestçe hareket edebileceği bir alan sağlayan boş bir biçimciliğin içinde kaybolup gider. Soyutluğun hüküm sürmesi mitten arındırma sürecinin sona ermediğini gösterir. Günümüz düşünme tarzının karşı karşıya

bulunduğu soru şudur: Kendini akla açacak mı, yoksa kapalı kalarak akılla ters gitmeye devam mı edecek? Bu düşünme tarzı, altyapısını oluşturan ekonomik sistem köklü biçimde dönüştürülmeden, kendini dayatan sınırları aşamaz; bu ekonomik sistemin bekası günümüz düşünme tarzının bekasını gerektirir. Bir başka ifadeyle, kapitalist sistemin kesintisiz gelişimi, soyut düşünme tarzının kesintisiz gelişimine bağlıdır (ya da düşünceyi yanlış bir soyutluğa saplanmaya zorlar). Gelgelelim, soyutluk konumunu sağlamlaştırdıkça, insanı yöneten, akıl olmaktan çıkar. Eğer düşüncesi yarı yolda soyutluğa sapar ve böylelikle bilginin hakiki içeriğinin ortaya çıkmasını engellerse, insan tekrar doğanın güçlerinin hükmü altına girer. Bugünün düşünme tarzı bu güçleri zapt edeceğine, onlara karşı gelip boyun eğdirebilecek tek şey olan aklı es geçerek bu güçlerin başkaldırmasına kendisi önayak olur. Karanlık doğanın giderek daha tehditkâr bir biçimde başkaldırarak akıl insanının ortaya çıkışını engellemesi, kapitalist ekonomik sistemin kontrolsüzce büyüyen gücünün bir sonucudur yalnızca.

5

Soyutluk gibi *kitle süsü* de çiftdeğerlidir. Rasyonalitesi bir taraftan doğal olanı insanın yitip gitmesine imkân vermeyecek tarzda indirger; diğer taraftansa, bu rasyonalite sadece sonuna kadar işletilecek olsa insanın en asli yanını gözler önüne serecektir. Süsün taşıyıcısı, tam da bütünlüklü, tam bir kişilik olarak, doğa ile "tinin" (birincisinin çok fazla ikincisinin çok az olduğu) uyumlu bir birliği olarak ortaya çıkmadığı için, aklın yönlendirdiği insanın karşısında saydamlaşır. Kitle süsünün içinde işe koşulan insan figürü, bereketli organik görkemden ve bireysel bütünlükten, biçimlendirilmişlikten [*Gestalthaftigkeit*] anonimliğin alanına *göç* etmiştir; hakikatin ortasında kaldığında ve insani temelden yayılan bilgi gözle görülür doğal biçimin konturlarını belirsizleştirdiğinde, kendini anonimliğin kollarına bırakır. Kitle süsünde doğa özünden mahrum bırakılır: Aydınlanmaya yalnızca akıl yoluyla karşı koymayan doğa unsurlarının varlığını sürdürebileceği bir duruma işaret eden şey işte tam da budur. Nitekim Çin'de yapılan eski manzara resimlerinde ağaç-

lar, göller ve dağlar yalnızca süsleme amaçlı zayıf mürekkep darbeleriyle resmedilmiştir. Organik merkez çıkarılıp alınmış, geriye kalan bağlantısız parçalar doğa yasalarına göre değil, her zamanki gibi ait olduğu döneme bağlı olan bir hakikat bilgisinin yasalarına göre bir araya getirilmiştir. Kitle süsünde de insan bileşiğinin yalnızca kalıntıları yer alır. Bu kalıntılar estetik mecrada, insanı organik bir birlik olarak koruyan ilkelerden ziyade, biçimi-parçalayan aklı daha katıksız bir biçimde temsil eden bir ilkeye göre seçilip bir araya getirilir.

Aklın perspektifinden bakıldığında, kitle süsünün soyutlama kisvesine bürünmüş *mitolojik bir kült* olduğu meydana çıkar. Nitekim diğer cismani temsillerin somut dolaysızlığıyla karşılaştırıldığında, kitle süsünün akla uygunluğunun bir yanılsama olduğu görülür. Aslında süs, aşağı doğanın kaba bir dışavurumudur. Kapitalist rasyo akıldan ne kadar keskin bir biçimde koparılır ve insanı es geçerek soyutun boşluğunda kaybolup giderse, aşağı doğa o kadar rahat hareket eder. Kitle deseninin rasyonalitesine rağmen, bütün nüfuz edilemezliğiyle doğal olan, desenle birlikte sökün eder. Organik bir varlık olan insan kuşkusuz bu süslerin içinde kaybolup gitmiştir, fakat bu durum insani temeli görünür kılmaya yetmez; tersine, geriye kalan kitle parçacıkları, tıpkı herhangi bir genel biçimsel kavram gibi, kendini bu temele kapatır. Kusursuz bir paralellikle sallanan şeyler *Tiller Girls*'ün bacaklarıdır kuşkusuz, bedenlerinin doğal birliği değil; stadyumdaki binlerce kişinin tek bir yıldız oluşturduğuna da şüphe yoktur; ama bu yıldız parlamaz ve *Tiller Girls*'ün bacakları bedenlerinin soyut ifadesidir. Akıl, organik birliği parçaladığı ve doğal yüzeyi (bu yüzey ne kadar işlenmiş olursa olsun) yarıp açtığı yerde dile gelir; dile geldiğinde de insan formunu parçalarına öyle bir tarzda ayırır ki, çarpıtılmamış hakikat insanı yeni baştan şekillendirebilir.

Fakat kitle süsüne akıl nüfuz etmemiştir, bu süsün desenleri *dilsizdir*. Süsü meydana getiren rasyo, kitleyi harekete geçirmeye ve onu oluşturan figürlerden her türlü hayatı silmeye yetecek kadardır. Kitlenin içindeki insanı bulmak ve figürleri bilgi karşısında saydamlaştırmak içinse çok yetersiz. Bu rasyo akıldan kaçarak soyut olana sığındığı için, denetimsiz doğa rasyonel ifade biçimi kisvesine bürünerek çoğaldıkça çoğalır ve kendini göstermek için soyut

işaretler kullanır. İlkel halklarda ve dini kültler zamanında olduğu gibi kendisini güçlü sembolik biçimlere dönüştüremez artık. İşaret dilinin gücü, kitle süsünün dilinin çözülmesini engelleyen aynı rasyonalitenin etkisiyle zayıflar. Böylece kitle süsünün içinde saf doğa (kendi anlamının hem ifade edilmesine hem de kavranmasına direnen doğa) belirir. Kültün açık her türlü anlamdan yoksun, kitle süsünün içinde görünürleşen *rasyonel ve boş biçimidir* bu. Sonunda süsün mitolojiye (daha muazzamını hayal etmesi hayli güç) bir geri dönüş olduğu çıkar ortaya – kapitalist rasyo'nun akla kapalılığını bir kez daha gözler önüne seren bir dönüş.

Kitle süsünün *toplumsal hayat* içinde oynadığı rol, onun saf doğanın gayrimeşru evladı olduğunu kanıtlar. Kabullenmek istemeseler de hâkim ekonomik sistemin uzantısı olan entelektüel bakımdan imtiyazlı kişiler, kitle süsünün bu sistemin göstergesi olduğunu bile fark etmediler. Stadyum desenlerinde mevcut olan gerçeklikten etkilenmeyen sanat etkinliklerinde yüksek duygular peşinde koşmaya devam etmek için bu fenomeni yadsıyorlar. Bu desenleri spontane bir biçimde benimseyen kitle, açık seçik olguları kabataslak da olsa hemen tanıması bakımından, eğitimli (kültürlü) kesimin bu desenleri hor gören üyelerinden üstündür. Gerçek hayatta bu desenlerin taşıyıcılarını kontrol eden rasyonalitenin aynısı onları fiziksel olanın içine de gömer ve böylece mevcut gerçekliği ebedileştirmelerini sağlar. Bugün kültürfiziğe övgüler düzen şarkılar söyleyen sadece *bir* Walter Stolzing* yok. Kültürfizik terimi anlam bakımından birbiriyle uyumlu iki sözcüğü tamamen meşru bir biçimde birleştiriyor olabilir; yine de bu şarkıların ideolojik içyüzünü görmek zor değildir. Fiziksel olana atfedilen sınırsız önem, fiziksel olanın hak ettiği sınırlı değere dayandırılamaz. Bu önem ancak, örgütlü kültürfizik faaliyetlerinin egemenlerle sürdürdüğü, bayraktarlarının bir kısmının farkında bile olmadığı ittifakla açıklanabilir. Kültürfizik insanların enerjisini gasp ederken, dekoratif figürlerin üretimi ve körü körüne tüketimi de insanları mevcut düzeni değiştirme düşüncesinden uzaklaştırır. Nüfuz etmesi gereken kitleler tanrısız bir mitolojik kültün onlara sunduğu sansasyonlara kendini kaptırdığı sürece, aklın sahneye çıkması zorlaşacaktır. Bu kültün toplumsal öne-

* Dönemin ünlü opera sanatçılarından. –*ç.n.*

mi, Romalı iktidar sahiplerinin desteklediği *sirk oyunları*ndan hiç de az değildir.

6

Daha yüksek bir alana erişmek uğruna kitle süsünün ulaştığı rasyonaliteden ve gerçeklik düzeyinden vazgeçmeye razı çok sayıda girişim var. Örneğin *ritmik jimnastiğin* kültürfizik alanındaki çalışmaları, kişisel bakım olmanın ötesine geçerek ruhun zarif yönlerini (genellikle kültürfizik uzmanlarının kendi dünya görüşlerini de ekleyerek) ifade etme amacı taşır. Olmayacak estetiklerini tümüyle bir kenara bırakabileceğimiz bu gösteriler, tam da kitle süsünün iyi bir tesadüf eseri geride bıraktığı şeyi yeniden elde etmeye çalışıyor: doğa ile ziyadesiyle mütevazı mizaçlı kişiler tarafından ruh ya da tin olarak addedilen bir şey arasındaki organik bağı; bedene, bedenin kendisinden türeyen, belki belli bir maneviyatı bile olan, ama aklın en ufak izini bile taşımayan anlamlar yükleyerek bedeni yüceltmek demektir bu. Kitle süsü dilsiz doğayı herhangi bir üstyapıya başvurmadan sergiler; ritmik jimnastik ise kendine özgü bir yoldan mitolojik üst katmanlara bile el koyar ve böylelikle doğanın hâkimiyetini daha da pekiştirir. Ritmik jimnastik, kitle hayatından kurtulup daha yüksek bir hayata ulaşma yolundaki umutsuz çok sayıda girişimden sadece biridir. Bu girişimlerin çoğu sahici bir romantiklikle, kapitalist rasyo'nun kısmen haklı eleştirisine uzun zaman önce yenik düşmüş biçim ve içeriklere bağlıdır. İnsanı bugün sahip olduğundan daha sıkı bağlarla doğaya yeniden zincirleme arzusuyla yanıp tutuşurlar; daha yüce olanla bağlantıyı, bu dünyada henüz gerçekleşmemiş olan akla başvurarak değil, mitolojik anlamlara geri çekilerek bulurlar. *Gerçekdışılık* (*Irrealität*) bu girişimlerin yazgısıdır; çünkü akıl dünyanın herhangi bir yerinde hafif bir pırıltı saçtığında, kendini ona karşı maskelemeye çalışan en yüce varlık bile yok olup gidecektir. Tarihsel konumumuzu görmezden gelerek bir yönetim biçimini, bir topluluğu ya da sanatsal bir yaratım tarzını çağdaş düşünme tarzı tarafından çoktan tekzip edilmiş olan insana, doğrusu artık var olmayan bir insana dayanarak yeniden inşa etmeye çalışan girişimler, kitle süsünün aşağı niteliği karşısında ayakta kalamaz; bu tür

girişimlere yönelmek kitle süsünün boş ve yüzeyde gezen sığlığını aşmak değil, onun gerçekliğinden kaçmak anlamına gelir. Süreç kitle süsünün merkezine doğru işlemektedir, ondan geriye doğru değil. Bu süreç, ancak düşünce doğayı sınırlar ve insanı akıldan müteşekkil olacak şekilde üretirse ilerleyebilir. İşte o zaman toplum değişecektir. Kitle süsü kaybolup gidecek; insan hayatı, halk masallarında hakikatle yüzleşerek kendini açığa vuran süsün özelliklerini kendiliğinden kabullenecektir.

Çok Satan Kitaplar ve Okurları Üzerine

1

Frankfurter Zeitung'un kitap sayfasında yayımlanan *Çok satan kitapların başarısı nasıl açıklanır?* başlıklı inceleme dizisi, okur ve yayıncı çevrelerinde oldukça yoğun ilgi gördü. Bu dizide bugüne kadar Richard Voß, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque ve Frank Thieß'in çok satan kitapları ele alındı; tam olarak bu diziye ait olmasa da, Jack London da bu yazarlara dahil edildi.[1] Bu dizi devam edebilirdi ve ben de, örneğin, bu dizinin biyografik eserlerin popülerliğinin tartışıldığı* veya resimli gazetelerde çıkan bazı romanların coşkuyla karşılanmasının altında yatan nedenlerin araştırıldığı bir bağlam yaratacağını düşünebilirdim. Yine de, bu bir avuç yazının da dizinin ardında yatan saiki aydınlatmaya yeterli olduğunu düşünüyorum. Gelgelelim, bu yazıları bir bütün olarak birbirine bağlayan bakış açısı bazen yanlış anlaşıldı. Bu yüzden konudan ayrı olarak bir de bu bakış açısını ele almak uygun görünüyor. Dizide yayımlanan incelemelerde elde edilen sonuçlar bu bakış açısını sergilerken bizim için yararlı olacak.

* Bkz. Bu derlemedeki "Yeni Burjuvazinin Sanat Formu Olarak Biyografi". *–ç.n.*

1. Friedrich Burschell Stefan Zweig üzerine, Efraim Frisch Remarque üzerine, Erich Franzen Jack London üzerine, Siegfried Kracauer Frank Thieß üzerine ve Richard Voß'un *Zwei Menschen* (İki İnsan) adlı kitabı üzerine yazmıştı.

2

Çok satan kitaplar arasından yapılan *seçim* dizinin amacına işaret ediyor aslında. Bazı kitaplar daha baştan elendi. Öncelikle ucuz romanlar, ucuz roman oldukları ister besbelli ister üstü örtülü olsun, ele alınmadı. Bu romanların oldum olası revaçta olmanın keyfini sürdüğüne kuşku yok, ama bu popülerliğin nedenleri hep aynıdır ve mevcut durumun aydınlatılmasına pek katkı sağlamayacağı açıktır. Ucuz romanlar önemli içerikleri çarpık bir biçime sokar ve tıpkı kompozisyon şemaları gibi nadiren değişen eğilimlere yanıt verir. Ucuz romanların başarısı çok eski içgüdülerin tatminiyle ve kökleri derinlerde yatan beklentilerle ne kadar ilgiliyse, bazı çok satan kitapların başarısı da ortak bilinci cezbeden sansasyonel olaylarla o kadar ilgilidir. Sırf konularının güncelliği itibariyle gündemde olan bu yazınsal hit'ler de değerlendirmeye alınmadı. Daha baştan belli bir çevreyi hedef alan yayınlara, örneğin herhangi bir politik yönelimle anılan eserlere veya etkisini Katolik bakış açısını ya da proleter düşünce hattını desteklemek gibi koşullara borçlu olan kitaplara da aynı ölçüde az ilgi gösterildi. Bu kitapların muazzam satış rakamlarının kaynağı belli. Yapılan bu sınıflandırmalardan hiçbirine girmeyen kitapların başarışı, sahici ve genelde tatmin edici içeriklerinin yoğunluğuna dayandırılabilir temel olarak. Bu eserlerin nasıl bu kadar ünlendiğini açıklamak üzere yapılan çalışmaların yalnızca bu içerikleri aydınlatması yeterdi öyle olsa. Gelgelelim aslında bu içerikler, kendilerinden çıkan ışık bize belki de ancak on yıllar sonra ulaşan yıldızlar gibidir. İnsanlık tarihinde bu yıldızların birçoğunun ilk ve son kez keşfedilmiş gibi göründüğü ve bu yüzden araştırılmaya gerek görülmediği zamanlar olmuştur. Ama bugün gökyüzü karanlık, ayrıca onları dev bir teleskopla kendi kendinize keşfetseniz bile kimin haberi olacak. Franz Kafka'nın eserlerinden bazıları bin kopya satmayı bile başaramamıştır. Öyleyse bazı yazınsal ürünlerin popülerliğini sahip oldukları içeriklerden farklı nedenlere mi dayandırmak gerekiyor? Aksine: bu ürünlerin derinliklerinde ne kadar çok altın damarı saklı olursa, dedektörü değil ille de karşılanması gereken istekleri[2] olan kitle tarafından o kadar görmezden gelinir. Aşındırma süreci işini bitirdiğinde, o sırada gün ışığına çıkan

içerikler herkes tarafından kolayca kavranabilir veya en azından adları konur...

Söz konusu eserlerin başarısının nedeni esasen ilettikleri anlamlardan çıkarılamıyorsa, bu başarının kaynakları nelerdir peki? Başarının kaynakları hakkındaki bu soru, yanıtıyla bire bir ilgili olan kişileri de ne kadar afallatıyorsa o kadar haklı bir sorudur. Deneyimli uzman okurlar ve yayıncılar alışkanlıklarına rağmen ya da alışkanlıkları sayesinde kitapların kaderleri hakkında kehanette bulunmaktan kaçınırlar. Genellikle büyük başarıların hesaplanamaz olduğunu söylerler. Bir tahminde bulunmaya cesaret ettiklerindeyse, yaptıkları tahmin meteorolojinin hava tahminlerinde daha az şaibeli olmaz. Remarque'ın başına gelenler uzmanların yazınsal alandaki iklim olayları karşısında ne kadar çaresiz olduklarını gayet çarpıcı bir şekilde göstermektedir. Remarque'ın romanının elyazması, bir çoksatar yakalayıp ekonomik durumlarını sağlamlaştırmaya tabii ki hiçbir itirazları olmayacak seçkin yayıncılar tarafından en kibirli red cevaplarını aldı. Roman uzun bir yolculuğun sonunda Ullstein limanına nihayet başarıyla vardığında,[3] bu limanın müfettişleri de romanın rakamsal değerini kesinlikle hemen anlamadı. Bazen de kâhinler cesaretini toplar ve hava durumunu kendileri belirlemeye çalışır. Sonradan gelen başarısını yola çıktığında arkadan itilmesine de borçlu olması muhtemel başka bir kitap biliyorum. Teslim edilmeye hazır olan kitap eylüldeki seçimlerden hemen sonra çıkacaktı. Fakat seçim sonuçları kitabın geri çekilmesine ve son derece milliyetçi olduğu açıkça görülen kitleleri incitebilecek bazı bölümlerin süratle elden geçmesine neden oldu. Bu olaylar basım sayısının ölçüt olmadığını bir kere daha doğrulamakla kalmıyor, ayrıca bir kitabın kazandığı büyük başarının asıl nedenlerine de işaret ediyor. Bu başarı, *başarılı bir sosyolojik deneyin göstergesi*, unsurların anonim okur kitlelerinin beğenilerine uygun bir şekilde harmanlanmış olduğunun kanıtıdır. Bu başarıya bazı unsurları iştahla emen bazılarınıy-

2. Kracauer burada *Wünschelrute* (dedektör) ve *Wünsche* (istekler) sözcükleriyle sözoyunu yapıyor.

3. Kracauer 1929'da Remarque'ın *Im Westen nichts Neues* (*Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, çev. Behçet Necatigil, Varlık, İstanbul, 1956) kitabını yayımlayan Berlin'deki Ullstein yayınevine göndermede bulunuyor.

sa şiddetle reddeden kitlelerin ihtiyaçları bir açıklama getirebilir ancak, tek başına eserin kendi nitelikleri değil; ya da bu nitelikler ancak söz konusu ihtiyaçları giderdiği ölçüde açıklamaya dahil olabilir. Bu nitelikler ne kadar esaslı olursa olsun, kitaba şöhreti içerik vasfıyla değil, toplumsal alanda yaygın eğilimlere mukabil olma vasfıyla sağlar. Bir mal olarak kitabın ilgi görmesi, her şeyden önce geniş tüketici tabakalarının taleplerini karşılayabilme kapasitesine bağlıdır. Bu talepler kişisel eğilimlere veya kuru tavsiyelere bağlı olamayacak kadar genel ve sabittir. Tüketicilerin *toplumsal koşullarından* ileri gelmek zorundadırlar.

Çok satan kitapların taşıyıcısı olan okurun toplumsal konumu nedir? Bu kitapların satış başarısı kesinlikle proleter müşterilere atfedilemez. Proletaryanın ulaşabildiği kitapların içerikleri genellikle kabul damgasıyla onaylanmış olur ya da burjuvazinin okuduklarını sonradan o okur. Bâzı yazarlara kuşkulu bir ün ile kuşku götürmez bir servet kazandıran, her halükârda *burjuvazidir*. Ama burjuvazi artık eskisi gibi nispeten içine kapalı bir sınıf değil, yüksek burjuvaziden proletaryaya varıncaya kadar birçok tabaka içeriyor. Bu tabakaların ortaya çıkması son elli yıl içinde gerçekleşmiş yeni bir gelişmedir ve devam eden muazzam bir dönüşüm sürecinin merkezinde yer alır. Bu tabakalar hakkında ne biliyoruz peki? Onlar hakkında hiçbir şey bilmediğimiz ya da ancak çok az şey bildiğimiz gerçeği, kitapların başarılı olma ihtimallerini önceden kestirmemizin neden imkânsız olduğunu kolayca açıklıyor. Bir tür sınıf içgüdüsünden bahsedebiliriz ama o da sekteye uğramıştır. Yazınsal herhangi bir ürünün pazarlanabilirliği yakalaması, piyangoda kazanan numara olmasına benzer demek ki.

3

Günümüzde cereyan eden *ekonomik yapısal dönüşümler* herkesten önce, küçük burjuvayı da içine alan eski orta sınıfı etkiledi. Burjuva kültürünün eski taşıyıcısı ve okur kitlesinin ana gövdesi olan bu sınıf, dağılmanın eşiğinde duruyor. Enflasyon ve buna bağlı olarak küçük yatırımcının güç kaybetmesi, sermayenin yoğunlaşması, giderek artan rasyonelleştirme ve bunların yanı sıra daha çok kayna-

ğın yok edilmesine yol açan kriz bu gidişatın önünü açan olaylar arasında sayılabilir. Bu etkenlerin hepsinin bir sonucu olarak, eski orta sınıfın yerini alan orta tabakalar, eski orta sınıfı şekillendiren kısıtlı da olsa bariz bir bağımsızlık, mütevazı bir emekli aylığı gibi belli koşullardan yoksun kalmaya başladı. Bağımlı bir hale geldi ve "proletaryamsı" bir varlık düzeyine indi. Genel itibariyle, şimdikinden daha küçük olan savaş öncesi orta sınıfın çocuklarının ve torunlarının doldurduğu tüm alanın sınırlarını belirlemeye çalışan *Die Angestellten* (Beyaz Yakalılar)[4] başlıklı çalışmam, bu proleterleşme sürecinin kanıtlarını da içerir. Ekonomik bakımdan, bu yeni orta tabakalarla işçiler arasındaki mesafe bir adım bile değildir. Değişen üretim koşulları etkisini doğal olarak yüksek burjuvazi üzerinde de gösteriyor. Bu sınıfın bir kısmını artık çalışanlar oluşturuyor; sınıf kendisini işlevselleştiriyor ve etkilerini kestirmenin kolay olmadığı yeni bir örgütlenmenin ortasında duruyor.

Sözünü ettiğimiz yapısal dönüşümler, modası geçmiş olduğu halde hâlâ hüküm süren kavramlarla çatıştıkları için şimdilik maskelerle yaşayan eğilimler doğurmuştur. Gerçek durumumuza uygun, kendini her yerde gerçekleştirmeye çalışan, fakat özel teşebbüsün temel ilkeleriyle tam olarak bağdaşmayan eğilimler söz konusudur. Sözgelimi, kamu hukuku bireysel alanı giderek daha çok işgal ediyor ve yeni yetkiler ediniyor; sosyal sorumluluk düşüncesi gerçeklikte o kadar somut bir hal aldı ki, onu yok etmek artık mümkün değil; şehir ve ülke planlaması bireylerin egoizmine üstün geliyor; hayat giderek kolektifleşiyor. Gelgelelim toplumsal gerçekliği ve maddi zorunlulukları hesaba katan bu akımlar, içinde geliştikleri sistemi belirlemekten şimdilik çok uzaklar. Tabiri caizse tebdili kıyafet dolaşıyorlar; gerçekten ortaya çıkmış olsalar bile, durumun başka türlü olmasına alışmış hâkim bilince kendilerini oldukları gibi kabul ettiremiyorlar.

Aslında bu eğilimlere yer bulunabilir, çünkü burjuva *bilincinin içeriklerinin* çoğu tıpkı taşıyıcıları gibi *yapıbozuma uğramış* du-

4. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, ilk kez 1929'da dizi halinde *Frankfurter Zeitung*'da yayımlandı, ardından kitap olarak basıldı: Frankfurter Societats-Druckerei, Frankfurt, 1930, yeniden basım *Schriften I* içinde, s. 205-304.

rumda. Ekonomik ve toplumsal temellerinden edilmiş bir halde, varlıklarını daha fazla sürdüremezler. Çok sayıda bürokrat ve çalışan çevresinde sınıf bilincinin zayıflaması; pratikte sıkça görülebildiği üzere, insanların bireyci tavra teslim olmaları; ama hepsinden de önemlisi, ekonomiye yön verenlerin yanılsamadan son derece uzak olmaları geliyor bu noktada aklıma. Tam tepede güçlü bir büyüden arınma gerçekleşti; bir zamanlar ekonominin itici gücü olan fikirler artık tören konuşmalarının retorik aksesuarları haline geldi. Günün koşulları tarafından tahttan indirilen içeriklerden yüz çevirmek, manevi ve kültürel bakımdan yoksullaşma tehdidi altında yaşayanların belli bir gerçekçilik hissine sahip olduğunu gösterir. Gelgelelim burnunun ucundan ilerisini görebilenlerin sayısı çok az. Sanat, bilim ve politika gibi alanlarda çoğu ideallere tapıyor; içyüzlerini kendi alanlarında uzun zaman önce gördükleri ideallere.

Bazı ideolojilerin (henüz açık açık kabul edilmese de) maskelerinin düşmesi burjuva bilincinin zayıflamasının işareti mi? Üst tabakalardaki suskunluk her halükârda gençlerin radikalleşmesine hizmet ediyor. İnsan sadece ekmekle yaşayamaz, hele hiç ekmeği yoksa. Sağcı radikaller bile kendilerine iyi hizmet etmediğine inandıkları burjuva düşüncesinden kısmen de olsa kurtardı kendini; ama onlarınki burjuvazinin güçleriyle uzlaşmaya her daim muktedir olan irrasyonel güçler adına yaşanan bir kurtuluş elbette. Orta sınıfa dahil olan daha büyük kitleler ve entelektüeller ise haklı olarak gerileme saydıkları bu mitolojik başkaldırıya katılmıyor. Üst çevrelerde hüküm süren manevi ve kültürel boşluğun onları burjuva bilincinin ağılından çıkmaya zorlamasına izin vermiyor, bu bilinci korumak için her türlü yola başvuruyorlar. Gerçek bir bağlılıktan ziyade korku itiyor onları bunu yapmaya. Proletaryanın içinde boğulma, manevi ve kültürel bakımdan alçalma, eğitim ile kültürün hakiki değerleriyle bağlantılarını yitirme korkusu bu. Tehlike altındaki üstyapıya nereden destek bulunabilir peki? Üstyapı birçok maddi dayanaktan yoksun kaldı ve kendilerini burjuvazinin parçası olarak gören yeni tabakalar da üstyapının doğal taşıyıcısı değil. Bu yeni tabakaların nereye ait oldukları konusunda hiçbir fikirleri yok aslında; sadece ayrıcalıkları ve bazen de gelenekleri savunuyorlar. Bu noktada şu önemli soru beliriyor: Bu insanlar konumlarını nasıl güçlendiriyor? Mevcut koşullar altında burjuva bilincinin içeriğini kırılmaya uğra-

madan öylece benimseyemediklerinden, eskiden sahip oldukları manevi, kültürel iktidarlarına hâlâ sahiplermiş gibi yapmak için farklı çarelere başvurmak zorunda kalıyorlar.

4

Frank Thieß üzerine çalışmamda "Çok okunan kitapları çözümlemek, yapılarını doğrudan belirleyemediğimiz toplumsal tabakaları araştırmayı sağlayabilecek bir araçtır," demiştim.[5] Aslında buraya kadarki soruşturmalarımızda huzursuz burjuva tabakalarının tutumu hakkında önemli bilgiler edindik. Özellikle de *kendilerini korumak için (büyük ölçüde bilinçsizce) aldıkları önlemler hakkında*; çünkü tam da çok satan kitapların böyle önlemleri temsil ettiğini veya desteklediğini düşünebiliriz.

Güçlü bir *bireycilik* hatırı sayılır fırsatlar sağlar. Richard Voß'un romanındaki kahramanlara ilişkin şu ifadelere bakalım: "Yetişkin iki birey olarak bugün giderek daha çok belirginleşen kolektifleşme eğilimlerine karşı itirazlara da moral destek sağlarlar. Alman halkının büyük bir bölümüyle araları bozuktur...; her ne olursa olsun, romanın gördüğü rağbet Judith ve peder Paulus statüsündeki "kişiliklerin" de en az sokaktaki insan portreleri kadar çekim gücüne sahip olduğunun göstergesidir."[6] Voß gibi Frank Thieß ve Stefan Zweig da bireyi eserlerinin merkezine koymuştur. Bireyin olduğu yerde *trajedi* kaçınılmazdır. Trajedi, burjuva varoluşunu metafiziğin derinliklerine yerleştirir ve çarpık biçimiyle bile ya da tam da bu biçim sayeside okur üzerinde güçlü bir çekim yaratır. "Günümüzün endişeli, korku içindeki insanı, özellikle de üst sınıfa mensup insan," diye yazılıyor Zweig'ın romanları üzerine incelemede, "hayat standardını korumak için genellikle boş yere çabalarken neredeyse her

5. Kracauer, "Bemerkungen zu Frank Thieß", *Schriften 5* içinde, pt. 2, s. 312. Bu çalışmadan bir yıl sonra Kracauer Thieß'in denemeleri ve dersleri hakkında bir değerlendirme daha yazmıştır (*Die Zeit ist reif*, Paul Zsolnay, Berlin, 1932), bkz. Kracauer, "Zwischen Blut und Geist" (1932), yeniden basım *Schriften* 5 içinde, pt. 3, s. 93-96.

6. Kracauer, "Richard Voß: Zwei Menschen", s. 291.

zaman duygularını rafa kaldırmak zorunda kalan bu insan, bu hikâyeleri... iştahla alır eline, çünkü bu hikâyelerdeki arzular her ne kadar gerçek değilse de gerçek olmadıkları ölçüde görkemli ve ket vurulmamış bir yol izler ve kişisel kader felaketin ortasında bile zafer çığlıkları atar."[7] Orta tabakalar bulundukları ara konumu kesinlikle talihsizlik olarak algıladıkları, bununla beraber ne olursa olsun bu konumlarını korumak istedikleri için, yaşadıkları talihsizliklerin hepsini trajik olay düzeyine çıkarmaya eğilimlidir doğal olarak. Trajik biçimde bir idea uğruna zail olan birey de idealist dünya görüşünün de kurucu bir parçasıdır, bu yüzden çok satan kitaplar da anlaşılır biçimde bu *idealizm*'i benimser. Ama bu artık mazide kalan gerçek idealizm değil, onun bulanık artimgeleridir [*Nachbilder*]*. Nitekim Stefan Zweig'ın düzyazılarına bakıldığında da tartışmasız bir şekilde bazı cümlelerinin "soluk bir idealizmi her şey pahasına yaşatmak isteyen birçok çağdaşı üzerinde karşı konulmaz bir etkisi..."[8] olduğu görülür. Elbette burada özellikle de hem üslup hem de mesafe talep eden üst tabakalar söz konusudur. Müziği müzik yapan sesin perdesidir; Zweig da yine romanlarında görülebileceği gibi beğeni, kültür ve eğitim hayaletinin kol gezdiği daha kültürlü çevrelerde yankı bulan bir perdeden konuşur. Orta sınıf, özellikle de yoksullaştırılmış kitleler, pahalı bir mesafedense bedava bir kalbi yeğler. Geriye başka hiçbir şey kalmamışsa, *duygu* her şeydir. Duygu trajediyi ortadan kaldırmadan insanileştirir ve zaman aşımına uğramış değerlerin muhafazasına tehlike arzedebilecek eleştiriyi bir sis perdesiyle kaplar. Voß, gerilimin eksikliğini, kitabın bulduğu yankının muhtemelen başsorumlusu olan bir üslupla kapatmaya çalışır. Bu üslup anonim halk kitlelerine hitap eden, her türlü edebi biçimden yoksun bir duygu yoğunluğuyla dolup taşar. Remarque'ın yarattığı etki de nasıl dokunaklı olunacağını iyi bilmesine dayanır. Remarque hakkındaki incelemede şöyle deniyor: "Bu dokunaklı üslup... sosyolojik olarak, en çok etkilediği ve kitabın başarısını borçlu olduğu toplumsal tabakalara işaret ediyor. Bu üslup, kabullen-

* Gerçek görüntünün gözden silinmesinden sonra seyircide geriye kalan gerçekdışı görüntü. –*ç.n.*

7. Burschell, "Stefan Zweigs Novellen", s. 6.

8. *A.g.y.*

mekle reddetmek arasında ortada kalmış bir konumun orta sınıf tavrına uygun bir ifadesidir."[9]

Dengelenmesi gereken içeriklere genelde doğrudan başvurulmaz. Onlarla yüzleşmektense, yabancı herhangi bir diyara *kaçarak* bu içerikler dolaylı yoldan korunmaya çalışılır. Kimse el sürmedikçe, bu içerikler kolay kolay parçalanmaz. O yüzden bey ve hanımefendiler içerikleri cam bir fanusa kapatıp otomobil gezintisine çıkar. Bu gezilerin en cezbedici duraklarından biri erotizm olmuştur, olmaya da devam ediyor. Bu durağı sık sık ziyaret eden Frank Thieß üzerine yapılan incelemede şöyle bir değerlendirme yer alıyor: "Çoğu okurun araya bolca sokuşturulmuş yoğun erotik atmosferle baştan çıkarıldığını düşünüyorum; üstelik temelde yatan tavrı temsil etme bakımından gayet uygun bir araç olduğu için, bu atmosfere en ufak bir nesnel itiraz bile getirilemez."[10] *Coğrafi serüvenler* de düşünsel, kültürel olandan uzaklaştırdığı için belli bir popülerliğe sahiptir kuşkusuz. Bu serüvenleri ücretsiz eve teslim eden yazarlar arasında Jack London'ın ismi öne çıkar. Fakat hakkındaki inceleme, Jack London'ın eserlerindeki ağırlık noktasını *doğa* ile arasındaki yakın ilişkinin oluşturduğunu gösterir. Doğa, çok satan kitapların gösterdiği gibi, okur kitlelerinin hasret duyduğu büyük sığınaktır. Kendilerini doğayla eşanlamlı olmayan rasyo'ya emanet edecek olsalar, bilinç inşaları tehlikeye düşebilirdi; doğaya dönüldüğündeyse sorun oluşturan meselelerin hepsi olduğu gibi kalır. Doğa trajik ya da şeytani olabilir, fark etmez: uyandırılmak istemeyen herkes için yumuşak bir yastıktır. "Zweig'ın eserlerindeki kahramanlar birer amok koşucusu*, çılgın, büyülenmiş veya aklı başından alınmış, eylemlerinden sorumlu olmayan, bununla beraber eylemleriyle belirsiz, gizemli bir şey göstermek isteyen kişilerdir."[11] Jack London'ın

* Amok: (Malezyaca, gözü kara, hiddetle saldıran ve öldüren) Malezya kültüründe katletmeye yönelik çılgınlık durumunu tanımlar. Cinnet halinde olma, sonuçlarını hesap edemeden şiddet kullanma durumudur. Psikolojide amok, derin bir düşünce döneminin ardından gelen şiddet ve bazen cinayet ile sonuçlanan atakların görüldüğü disosiyatif bir tablodur. Zweig'ın "Amok: Novellen einer Leidenschaft" (*Amok Koşucusu*, çev. İlknur Özdemir, İstanbul: Can, 2010) isimli uzun bir hikâyesi bulunmaktadır. –*ç.n.*

9. Frisch, "Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues", s. 8.
10. Kracauer, "Bemerkungen zu Frank Thieß", s. 317.

eserlerindeki doğa insanların iyiliğini ister aslında; bu, kahramanın hiç düşünmeden sözünü dinleyebileceği ideal bir doğadır. Kahraman karşısına çıkabilecek her türlü tehlikeye göğüs germiştir, "ama onu Hamsun'un serserileri gibi uçurumun kenarına getirecek şeytani hiçbir şey yoktur peşinde; o sadece 'doğasını' izler."[12] Çok derin olan bu doğa nihayetinde her türlü mazeretin sınırıdır ve *dilsizdir.* Doğanın dilsizliği başarıyı neredeyse garantileyen bir avantajdır. Çünkü hayatta kalma içgüdüsüyle hareket eden günümüzün çok satan kitaplarının okurunun, can sıkıcı soruların suskunluğun derinliklerine gömülmesi kadar arzuladığı başka bir şey daha yoktur. Cevaplardan haklı ya da haksız yere korktukları için, bilginin ilerlemesinin önüne setlerin çekilmesini isterler. Talepleri şudur: *Kayıtsızlık.* Remarque'ın uluslararası küçük burjuva içinde kazandığı başarının kaynağı kuşkusuz kayıtsızlıktır. "Savaş üzerine kitaptaki tek konuşma bu... kayıtsızlığın göstergesidir. Bu konuşma şu anlama gelir: 'Hiç savaş olmasa çok daha iyi olur.' Bir yerde kızgınlık ifade edilecekse bu alt kademe yetkililere yönelir, nefret ise, elverişsiz kişileri gönüllü askerliğe teşvik eden öğretmen gibi, yalnızca durumdan kendine vazife çıkaran sivil vatanseverlere karşı bir nefrettir."[13]

Yaptığımız incelemeler yeni burjuva tabakalarının bilinçlerinin yapısıyla ilgili ortaya oldukça kapsamlı bir resim koyuyor. Bu tabakalar, bugün artık yeteri kadar desteklenmeyen belli içerikleri destekleme faaliyetlerine girişmiştir. Köhnemiş ideallerin mevcut toplumsal gerçeklikle yüzleşmesini akla gelebilecek her yolla engellemeye çalışıyor ve olabilecek her yöne, saklanmaya müsait her yere kaçarak bu karşılaşmadan uzak duruyorlar. Dilden feragat edebildikleri, amacı mitolojik kurumların ve bilinç kalıntılarının kökünü kurutmak olan rasyo'dan korunabildikleri doğanın bağrına uzanmayı yeğliyorlar.

11. Burschell, "Stefan Zweigs Novellen", s. 6.
12. Franzen, "Jack London", s. 6.
13. Frisch, "Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues", s. 8.

5

Bir şeyi değiştirmek isteyen kişi, değiştirilecek şey hakkında bilgi sahibi olmak zorundadır. Yayımladığımız dizinin kullanım değeri, toplumsal gerçekliğe müdahaleyi kolaylaştırmasında yatmaktadır.[14]

14. Kracauer'in *Kitle Süsü*'nün 1963 edisyonunda yer vermediği bu son paragraf, kitabın Kracaeur'in ölümünden sonra yapılan 1977 edisyonuna editör Karsten Witte tarafından eklenmiştir.

Yeni Burjuvazinin Sanat Formu olarak Biyografi

BİYOGRAFİ, savaştan önce âlimlerin yöneldiği nadir eserler arasında yer alırken, bugün yaygın bir yazınsal ürün haline geldi. Yazarlar, edebiyatçılar biyografiyi bir ifade biçimi olarak benimsedi. Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da, Emil Ludwig'den* geriye kalan ünlü kişilerin hayatları kaleme alınıyor. Yakında kendisine az ya da çok kısa ömürlü bir anıt adanmamış büyük politikacı, general ya da diplomat kalmayacak. Ama şairler biraz daha bekleyecek gibi görünüyor, çünkü tarihsel süreçte belirleyici rol oynamış isimler kadar gözde değiller bir süredir. Eskiye nazaran dikkat çekici bir değişiklik bu: Eğitimli, kültürlü insanlar arasında eskiden sanatçı biyografleri ilgi görürken bugünün kahramanları daha ziyade tarihten çıkıyor ve bu kahramanların biyografileri edebi eser yayıncıları tarafından kitleler için yığınlarla basılıyor.

Batı Avrupa'da bir süredir yer etmiş bulunan biyografik ifade biçimini moda diye etiketleyip tez elden baştan savmak gibi bir eğilim var. Savaş romanları ne kadar moda idiyse, biyografiler de bundan daha fazla moda sayılmaz. Bu türün modayla alakası olmayan köklerini, dünya tarihinin son on beş yılında gerçekleşen olaylarda aramak gerekiyor. "Dünya tarihi" ifadesini gönülsüzce kullanıyorum, çünkü bu ifade, dünya tarihi gerçekten de herkesin dünyasının tarihi haline geldiğinde doruk noktasına varan bir sarhoşluk hissi yaratabilir kolayca. Örneğin "Burası Paris," ya da "Burası Londra,"

* 1920'lerde yazdığı biyografilerle uluslararası üne kavuşmuş Alman yazar. Biyografisini yazdığı ünlüler arasında İsa, Goethe ve Bismarck gibi isimler yer alır. –*ç.n.*

gibi ifadelerin sık sık duyulduğu radyo yayınlarında metropollerin isimlerinin zikredilmesi ucuz içki etkisi yaratır. Ancak, neden olduğu politik ve toplumsal değişimlerle birlikte dünya savaşının, özellikle de teknolojik icatların medeni denen toplumların gündelik hayatını gerçekten de sarsıp dönüştürdüğü de inkâr edilemez. Bu gelişmelerin bizim burada ele aldığımız alanda, görelilik teorisinin fizikteki etkisine benzer bir etkisi vardır. Einstein sayesinde uzay-zaman sistemimizin sınır kavram haline gelmesi gibi, tarihin verdiği uygulamalı ders sayesinde de başına buyruk özne sınır kavram haline geldi. Çok yakın bir geçmişte insanlar her bireyin eyleme gücü olduğuna inanmalarını imkânsız kılacak kadar ısrarla kendilerinin ve de diğerlerinin değersizliğini deneyimlemeye zorlandı. Oysa savaş öncesi yılların burjuva yazınının temelinde tam da bu egemen güç varsayımı yatıyordu. Eski roman biçiminin kapalılığı bu varsayımsal bireyselliği yansıtır; bu biçimin ele aldığı sorunsal da her zaman bireyseldir. Yaratıcı sanatçının, herhangi bir bireysel referans sisteminin nesnel anlamına duyduğu güven, geri dönmemecesine kayboldu. Gelgelelim, bu sabit koordinat ağının ortadan kalkmasıyla birlikte, bu ağ üzerinde çizilen bütün eğriler de tasvir formunu yitirdi. Yazarın kendi benliğine başvurma olanağı azaldıkça, dünyanın yazara sunduğu destek de azalır; çünkü bu iki yapı birbirini belirler. İlki görelileşmiş, ikincisiyse içerik ve figürleriyle birlikte belirsiz bir yörüngeye fırlatılmıştır. Bugün romanın krizinden bahsediyor olmamız boşuna değil. Bu kriz bireyin ve antagonistlerinin konturlarının silinmesiyle birlikte romanın bugüne kadarki kompozisyon biçiminin hükmünü yitirmesinden kaynaklanır. (Buradan hareketle bir sanat biçimi olarak romanın tarihe karıştığını söyleyemeyiz. Roman bu krizden karmaşa içindeki dünyaya uyarlanmış bir biçimle çıkabilir, yani karmaşanın kendisi epik bir biçim kazanabilir.)

Bulanıklaşıp kavranamaz hale gelmiş bir dünyada *tarih*'in akışı başlı başına bir konu olup çıkar. Başımıza olmadık belalar açan tarih, biçimsizlik ve biçimlendirilemezlik okyanusunda bir kara gibi yükselir. Kendisini tarihçiler gibi doğrudan ele alamayan, almak da istemeyen günümüz yazarları için tarih, göz önündeki kahramanların hayatında yoğunlaşmıştır. Biyografilerin bu kahramanları konu edinmesinin altında kahramanlaştırma kültü değil, meşru bir yazınsal biçime duyulan ihtiyaç yatar. Nitekim, tarihte etkili olmuş bir ha-

yat, mevcut koşullar altında bir düzyazı oluşturmaya uygun bütün unsurları içerir. Düzyazının kayda geçirdiği varlık, dokunulmazlığı kuşku götürmez olan tarihin işleyişinin kristalleşmesidir. Hem, konu edinilen gerçek kişinin tarihsel önemi eserin nesnelliğini garanti etmez mi? Edebi biyografi yazarları başka yerlerde boşuna aradıkları, onları öznelliğin keyfiyetinden kurtarıp destek olacak geçerli referans sistemini sonunda bu tarihi kişilikte bulduğunu düşünür. Biyografinin bağlayıcı karakteri olgulara dayalı olmasının ürünüdür kuşkusuz. Bir biyografinin başkişisi gerçekten yaşamış ve bu yaşamın bütün yönleri belgelerle ortaya konmuştur. Eskiden düzyazıda uydurulmuş bir anlatıyla sağlanan öz, doğruluğu belgelenmiş bir hayatla yeniden ele geçirilir. Bu sırada kompozisyon da garantiye alınmış olur. Tarihsel her figürün zaten kendine özgü bir biçimi vardır çünkü. Belli bir zamanda başlar, dünyayla çatışma içinde gelişir, kontur ve içerik kazanır, yaşlandıkça geriler ve sona erer. Yazar kendi şemasını geliştirmek zorunda değildir dolayısıyla; bulmak zorunda olduğu şema, böyle bir işi yapacak başka herkes için olduğu gibi önünde hazırdır. Ticari amaçla seri üretim basılan biyografilerden olmadığını varsayarsak, bir biyografiyi çekici kılan, işleri kolaylaştırması değil, yazarın vicdanını rahatlatmasıdır. Çünkü bugün biyografi, romanla, ancak, serbestçe dalgalanan romandan farklı olarak biçimini belirleyen konuları ele aldığı için boy ölçüşebilmektedir. Biyografinin önemi şudur: Günümüzün sanat uygulamalarının yarattığı kaosun içinde gerekli görünen tek düzyazı biçimini temsil eder.

Varlığının sürekliliğini tehdit eden her bilgiyi ve biçim sorununu ister istemez reddetmek zorunda olan yerleşik *burjuvazinin* düzyazı biçimlerinden biridir biyografi. Burjuvazi, tarihin gücünü iliklerine kadar hisseder, bireyin anonimleştiğinin de gayet farkındadır ama fizyonomik deneyimlerin şiddetiyle kendini dayatan bu içgörülerden mevcut durumu aydınlatmaya yarayacak bir sonuç çıkaramaz. Kendini korumak için durumla yüzleşmekten kaçınır. Yeni burjuvazinin yazınsal seçkinleri ne gerçekten materyalist diyalektiğin içyüzünü anlamaya yanaşır ne alt sınıfların etkisine açıktır ne de vardığı sınırların ötesine geçerek sınıfının dışında kalan dünyaya tek bir adım atmaya cesaret eder. Oysa ancak koruyucu her türlü ideolojik kabuktan sıyrılarak içinde bulunduğumuz toplumsal yapı-

nın kırılma noktasına yönelmeleri ve bu ileri konumdan gerçekliğin cisimleştiği toplumsal güçlerle alakadar olmaları ayaklarının yere basmasını sağlayabilir. Gerçek bir sanat biçimi sağlaması mümkün olan bilgi ancak ve ancak böyle bir konumdan elde edilebilir. Sanat biçiminin ihtiyaç duyduğu geçerlilik ancak ve ancak burada gelişmesi mümkün olan en ileri bilincin ifadelerine atfedilebilir çünkü. Yazınsal bir biçim ona destek veren böyle bir bilinçten doğup gelişebilir; ya da bu bilinçten doğmaz ve içinde bulunduğumuz zaman diliminde yazınsal yaratıdan mahrum kalırız (Yukarıda karmaşanın kendisinin epik bir biçim kazanabileceğini söylemiştik. Şimdi şunu da ekleyebiliriz: Karmaşanın içyüzünü gören en ileri bilinç sayesinde mümkündür bu ancak). Yeni burjuvazinin yazınsal biçimi olarak biyografi *kaçışın* göstergesidir, ya da daha doğrusu, kaçınmanın. Biyografi yazarları, burjuvazinin varlığını sorgulayan bilgi tarafından foyalarının açığa çıkarılmaması için dünya olaylarının onları getirdiği eşikte önlerinde bir duvar varmış gibi durur. Biyografi örnekleri incelendiğinde, bu eşiği aşmak yerine burjuva dünyasının iç bölgelerine geri kaçtıkları görülür. Biyografiler tarihin işleyişini göz önüne alır almasına ama geçmişe bakarken yollarını öyle kaybederler ki oradan çıkıp da şimdiye gelemezler bir daha. Tarihteki büyük isimler arasından yaptıkları seçim özensizdir ve kesinlikle güncel durumu dikkate almaz. Savaştan önce düzyazının karakteristik unsurlarından biri olan psikolojiden kurtulmaya çalışırlar ama ele aldıkları konunun görünüşteki nesnelliğine rağmen belli ölçüde yine eski psikolojik kategorileri kullanırlar. Şüpheli bir bireyciliği arka kapıdan kovar, resmi olarak onaylanmış bireyleri yeni bir bireyciliğin ana kapısından geçirerek burjuvazinin salonuna kadar eşlik ederler. Böylelikle ikinci bir hedefe daha ulaşmış olurlar: kitlelerin derinliklerinden doğan bir yönetim biçiminin üstü kapalı reddine. Yazınsal biyografi, sınırın gerisinde kalmış bir sınır fenomendir.

Biyografinin sırf kaçış olmanın ötesinde bir anlamı daha vardır. Burjuvazinin bugün bir geçiş sürecinde olduğu nasıl kesinse, her icraatinin çift anlamlı olduğu da kesindir. Burjuvazinin varlığını korumak amacıyla giriştiği bu icraat, geçişin gerçekleştiğini istemeden de olsa doğrular. Göçmenlerin eşyalarını toplaması gibi, burjuva yazını da yakında eski yerinde olmayacak olan bir hanenin eşyalarını toplar. Biyografilerin büyük bölümünün varlığını borçlu ol-

duğu kaçış motifi *kurtarma* motifiyle gölgelenir. Bireyciliğin sonunun geldiğinin bir kanıtı varsa, bu kanıt kaidelerini günümüz yazınının yükselttiği büyük şahsiyetler müzesinde görülebilir. Bu yazının devlet adamlarının hepsine el atan fark gözetmez tutumu, zamana uygun seçim yapma kabiliyetsizliğinin işareti olduğu gibi kurtarıcıların acelesini de gözler önüne serer. Belleğin imgelerin hepsini bir tuttuğu ve kendi kendine tahammül edebildiği bir sergi oluşturmaya çalışırlar. Şu ya da bu biyografinin ne kadar şaibeli olduğu fark etmez: hepsi bir arada ayrılışın ışıltısını yayarlar.

Görebildiğim kadarıyla, diğer tüm biyografilerden temel olarak farklı yalnızca bir biyografik eser var, o da *Troçki*'nin biyografisi.[1] Bu eser, edebi biyografinin uyması gerektiği söylenen kurallara uymuyor. Bu eserde tarihi kişiliğin hayatının ele alınış tarzı, içinde bulunduğumuz duruma ilişkin bilgiden kaçınmanın bir aracı değil, aksine bu durumu aydınlatmaya yarıyor. Bu yüzden de burjuva yazınının hedeflediğinden farklı bir birey beliriyor bu otoportrede. Kendine ait bir gerçeklik iddiası olmayan, ancak gerçekliğin karşısında saydam kalarak gerçek olabilen ve bu bakımdan eskide kalmış bir birey. Bu yeni birey ideolojilerin sisli sahasının dışında kalır: genel kabul görmüş güncel zorunluluklar adına kendini geri çektiği ölçüde var olur yalnızca.

1. Leon Troçki, *Moia Zhizn: Opyt Autobiograhi*, Izdvo Granit, Berlin, 1930; Türkçesi: *Hayatım*, çev. Müntekim Ökmen, İstanbul: Yazın, 1999.

Orta Sınıfın İsyanı

"Die Tat" Çevresi ile Tartışma

1

BUGÜN, özellikle de orta sınıf entellektüelleri arasında, *Die Tat*[1] dergisini takip eden kayda değer bir kitle bulunuyor. Bu durum *Die Tat* çevresinin pratik ve ideolojik nedenlerle bu sınıfa arka çıkması ile açıklanamaz sadece; doğrudan derginin mücadele stratejisini de ele almak gerekiyor. Bu strateji Alman aydınlarının hiç alışkın olmadığı bir biçim sergilemektedir.

"Bugün nasyonal sosyalistlerin ya da komünistlerin peşinden giden gençliğe kulak verin. Bu gençlik, Almanya'nın şimdiye kadar sahip olduğu en iyi insan kaynağıdır."[2] Böyle bir ifade *Die Tat*'taki yazıların sahici ve geniş tabanlı bir deneyime dayandığını gösterir: yoksul Alman halkının birlik ve beraberlik deneyimine. Söz konusu

1. 1909'da kurulan ve 1912'den itibaren Eugen Diederichs Verlag tarafından yayımlanmaya başlayan aylık felsefi, dini dergi. 1929'da editörlüğü alan Hans Zehrer'in direktörlüğünde, dergi, Carl Schmitt'in takipçisi olan ve anti parlamenter bir devlet öğretisini savunan bir grup yazardan oluşan *Tat* çevresinin yayın organı haline geldi. Nasyonalizm ile sosyalizmi otoriter bir sentezde birleştiren *Die Tat* (edim, eylem, hareket, olgu), muhafazakâr devrim düşüncesinin merkeziydi ve doğum aşamasındaki Nasyonal Sosyalizm için ideolojik bir yol döşedi. Dergi, 1931-32 yıllarında, tepeden tırnağa politikleşen yayınlarıyla yaklaşık 30 binlik bir tiraja ulaşıp zirve yapmıştır. 1933'ten 1939'a kadar, G. Wirsing'in yönetimi altında açıkça radikal bir faşist tavır benimsemiştir ve 1939'dan 1944'e kadar da *Das zwanzigste Jahrhundert* (Yirminci Yüzyıl) adıyla yayımlanmaya devam etmiştir. Bkz. Hans Hecker, *Die Tat und ihr Osteuropa-Bild, 1909-1933*, Wissenschaft und Politik, Köln, 1974).

2. İmzasız (Hans Zehrer), "Wohin treiben wir?", *Die Tat* 23, no. 5 (Ağustos 1931), s. 354.

yazılar bu bakımdan, bazen parti çizgisine uygun tespitlerin ve belli çıkar gruplarının tercihlerinin ağır bastığı, bazense gündelik varoluşun belli yükümlülüklerini gözardı eden teorik inşaların hüküm sürdüğü diğer birçok yazıdan ayrılır. Ayrıca *Die Tat* yazarları, temele koydukları deneyimden hareketle, somut durumu somut olarak kavramaya çalışır. Örneğin Fried'in[3] ekonomiyle ilgili yorumları –her ne kadar tartışmaya açık olsa da– zerre besin değeri taşımadığı halde kitaplarda ve konferans salonlarında gençliğin önüne konup duran cakalı idealist menülerle karşılaştırıldığında sağlıklı ev yemekleri gibidir. İdealizmden vazgeçip meselelerin kendisiyle meşgul olma istemi eninde sonunda, taktik sorunların üstesinden gelmenin de ötesinde, durumu bütünlüklü bir konumdan hareketle, deyim yerindeyse stratejik açıdan kavramaya çalışan çözüm çabalarının önünü açar. Bu çözümlerin gerçekten çözüm olup olmadığını bilmiyoruz henüz. Ancak kesin olan bir şey var; maddi ve düşünsel çöküşe tanıklık eden çok sayıda insan *Die Tat*'ın güncel görüşlerinden medet umabileceğini sanıyor.

Ciddiyeti ve nüfuzu göz önüne alındığında, hem okurları hem de yazar çevresi açısından bu dergiyle hesaplaşmak iki kat önem kazanıyor. Fakat ben bu incelemenin başından itibaren, Fried'in ekonomiyle ilgili görüşlerini ve şu herkesin bildiği, başka şeylerin yanı sıra Almanya'nın bir tür planlı ekonomiye geçmesini, ekonomik bağımsızlığını, Güneydoğu Avrupa'ya yönelmesini ve Sovyet Rusya'yı desteklemesini talep eden özel ekonomik programı odağa almaktan kaçındım.[4] Tek tek düşüncelerin ve önerilerin kaynağı olan tavrın, konumun ele alınması bana daha önemli görünüyor; sonuçların

3. Ferdinand Fried, Alman gazeteci ve devlet ekonomisi profesörü Ferdinand Friedrich Zimmermann'ın (1898-1967) mahlasıydı. 1923-32 yılları arasında *Vossische Zeitung*'un ve *Berliner Morgenpost*'un ekonomi editörlüğünü yaptı; 1931-33 yılları arasında *Die Tat* kadrosuna katıldı ve *Tat* çevresinin bir üyesi oldu. 1933'te Hans Zehrer'i *Tägliche Rundschau*'nun başeditörlüğüne getirtti, 1934'te SS üyesi oldu ve 1953'te *Die Welt*'in ekonomi editörlüğü konumuna geçti. Fried'in *Die Tat*'ta yayımlanan, Kracaeuer'in burada gönderme yaptığı ekonomik analizleri arasında şunlar yer almaktadır: "Kapital und Masse", 22, no. 10 (Ocak), s. 768-98; "Wende der Wirtschaft", 22, no. 11 (Şubat), s. 848-68; "Der Umbau der Welt", 23, no. 2 (Mayıs), s. 81-126; "Der Weg der Reichsfinanzen", 23, no. 3 (Haziran), s. 161-80; "Wo stehen wir?", 23, no. 5 (Ağustos), s. 354-85; "Die Auflösung", 23, no. 8 (Kasım), s. 601-32.

tutarlılığı o konumun tutarlılığına bağlıdır çünkü. "Hiçbir yeni hareket yoktur ki yolun başındayken muhafazakâr ve geleneksel güçlere hizmet eden eski bir dilin sözde aklı tarafından *ad absurdum* yönlendirilmesin,"[5] diyor Zehrer[6] yazılarından birinde. Bir hareketi kavramsal ifadelerinin eleştirisi yoluyla can evinden vurmayı hedefleyen itirazları savuşturmak için gayet elverişli bir düşünce bu. Gelgelelim akıcı formülleştirmeleri esasen biçare gevelemelerden ibaret olan (Zehrer'e bakılırsa her yeni hareket bu özelliğe sahipmiş) *Die Tat*'ın dilini temize çıkarmaya yetmez. Öyle veya böyle, bu dilin üzerinde dikkatle durmak zorundayız... *Die Tat*'ın savunduğu görüşleri, pek rağbet etmedikleri herkesçe malum olan akıl ile yüzleştirmekten kaçınmak da aynı ölçüde imkânsız ne yazık ki. Ama bence böyle bir aklı kullanmanın beraberinde getireceği tehlikelerle soğukkanlılıkla yüzleşilebilir: Zira birincisi, bir tartışma ancak aklın salahiyetinin tanınması koşuluyla mümkündür; ikincisi de *Die Tat*'ın hor gördüğü aklı bilerek veya bilmeyerek öne sürmesi, hatta açık açık akla başvurması sık karşılaşılan bir durumdur.

Die Tat'ın geçtiğimiz yıl içinde yayımlanan sayılarını ele aldığımız bu incelemeden çıkan başlıca sonuçları şimdiden ortaya koyabiliriz: *Die Tat* çevresinin temel düşünceleri tam da orta sınıfın içinde bulunduğu zor durumun yansımalarıdır. Esasen gerçekdışı ve çelişkilerle dolu bir konuma işaret ederler. Verimsiz bir karışıklık sergiledikleri için bir çözüm falan sunmayan düşüncelerdir.

4. Bu yazı ilk kez *Frankfurter Zeitung*'da yayımlandığında burada parantez içinde şu açıklama bulunuyordu: "(Arthur Feiler [*Frankfurter Zeitung*'un politika editörü] yakın zamanda yayımladığımız bir dizi makalesinde bu programı yorumlamıştı)" Bkz. Arthur Feiler, "Autarkie oder Weltwirtschaft?", *Frankfurter Zeitung 73*, nos. 895-7 (2 Aralık 1931), Reichsausgabe 1-2; *Frankfurter Zeitung 74*, nos. 898-900 (3 Aralık 1931), Reichsausgabe 3-4; *Frankfurter Zeitung* 76, nos. 904-6 (5 Aralık 1931), Reichsausgabe 3-4.

5. Hans Zehrer, "Rechts oder Links? Die Verwirrung der Begriffe", *Die Tat* 23, no. 7 (Ekim 1931), s. 507.

6. Hans Zehrer (1889-1966), Alman gazeteci, yazar. 1923-1931 yılları arasında *Vossische Zeitung*'un editörlüğünü yaptı. 1929'da *Die Tat*'ın gizli editörüyken, 1931'de derginin editörlüğünü resmen üstlendi. 1932-1933 yılları arasında, Naziler tarafından her iki pozisyondan da istifaya zorlandığı sıralarda aynı zamanda *Tägliche Rundschau*'nun başeditörlüğünü de yapmaktaydı.

2

Deneyim, *Die Tat* çevresine halk (*Volk*) kavramını sunmuştur. Bu kavramın başka kavramlara indirgenemez temel bir kavram olduğunu iddia ederler. Bazen "halkçı (*völkisch*) bütünlük düşüncesi"nden dem vurur, bazen de kamu kurumlarını "halka yakınlıklarıyla" sınarlar. Kavramın bu romantik kullanımı bariz bir şekilde halkın organik bir şey olduğuna işaret eder; ve hem en genel anlamıyla liberal, yani bireyi topluluğun temeline yerleştiren teorilere hem de modern bir kavram olan kitle kavramına karşı çıkar. "Biz... kitleler temelinde değil, insan ve halk temelinde düşünürüz..."[7] Buradaki insan kavramının altında neyin yattığını ileride göreceğiz.

Alan (*Raum*) kavramının bu yönelim açısından büyük önem taşıması pek de şaşırtıcı değildir. Bir halk kendini fiziksel olarak belli bir alanda gösterir. "Bugün dünya her biri kendi içinde kapalı, ulusal alanlara bölünüyor"[8] ifadesiyle bir gerçekliğe dikkat çekilirken pek de gizlenmeden duyulan memnuniyet de bundandır; sistemli olarak dile getirilen ekonomik bağımsızlık talebi de buradan doğar. Alan düşüncesi *Die Tat* çevresinin tamamına o kadar hâkimdir ki, Zehrer –tıpkı Nadler[9] gibi– kurucu güçler atfettiği alt bölümlere ayırır halkı. Zehrer'in yaptığı şu açıklamaya bakalım: "Coğrafi alanı kendine yeten, tamamen kendine has bir varlığa sahip; kan, toprak ve kader ortaklığı bulunan bir alan olarak kabul ediyoruz."[10] En küçük coğrafi hücre de kuşkusuz aile ocağı oluyor. Her halükârda alan kavramı, doğrudan doğruya liberalizmin atomize etme eğilimi-

7. Horst Gruneberg, "Mittelstandspolitik, Staatspolitik", *Die Tat* 23, no. 3 (Haziran 1931), s 211.

8. Referans henüz belirlenebilmiş değil.

9. Josef Nadler (1884-1963), Avusturya doğumlu edebiyat tarihçisi. Weimar döneminde Freiburg, Königsberg ve Viyana üniversitelerinde ders verdi. Çalışmaları arasında, edebi ürünlerin karakteristiğini ve bütün anlamını soy [Stamm] ile ve ürünlerin doğduğu topraklarla ilişkilendiren, Naziler tarafından da geniş ölçüde yararlanılan dört ciltlik *Literaturgeschichte der deutschen Stamme und Landschaften* (J. Habbel, Regensburg, 1912-1928) adlı edebiyat tarihi çalışması da bulunmaktadır.

10. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 558.

ni ve enternasyonalizm tarzını karşısına alıp organik olana yönelen bir iradenin ifadesidir.

Halk zamanla kendini devlet olarak ortaya koyar. Bu devlet Hegel'deki gibi "total devlet" olarak ortaya çıkar (Carl Schmitt'e ait bu kavramın *pathos*'u açıkça "gece bekçisi devlet"in* reddinden gelir). *Die Tat* çevresinin iddiasına göre, halk ve halka ait örgütlenmeler bu total devletle "bütünleşmek" zorundadır. Fried'in formülleştirmesiyle, "ekonominin önceliğinden devletin önceliğine geçiş" söz konusudur.[11] Başka bir yerde de meslek konusuyla ilgili şu ifade geçiyor: "Bize göre meslek, izlenebilir bir alanda yürütülen... bireyin devletle kenetlenmesini içinde barındıran, ömürlük bir görevdir."[12] Federalizm ilkesi de benzer şekilde, ancak "federallik, bütünle birleşmenin hakiki aracı olduğunda..."[13] gerçekleşebilir. Bu yargıların hepsi ideal devleti yapıcı, rasyonel bir birlik olarak değil; parçaları adeta kendi kendine birleşen, irrasyonel, canlı bir birlik olarak kabul eder. Organik unsurun altını bastıra bastıra çizen romantik bir devlet anlayışıdır bu.

Die Tat çevresinin hedeflediği düzen, Aydınlanmanın talep ettiği düzenin hemen hemen tersidir. En azından, aşırı derecede antiliberal bir düzendir bu. *Die Tat* çevresi gibi damarlarında "bir damla bile liberalizm kanı" taşıyanları "hayırsız" belleyenler,[14] yerine göre akılla özdeşleştirilmesi de mümkün olan anlama yetisine düşman kesilecektir elbette. Anlama yetisinin liberalizmin başsilahı olduğunu düşüneceklerdir. *Die Tat* liberalizme karşı onun silahıyla savaşacak olursa işin sonunun iyi olmayacağından haklı olarak korktuğu için daha farklı, daha elle tutulur bir silah seçer. "Bu aklın karşısına," diye yazar Zehrer, "... her şeyden önce ancak yeni bir inanç ko-

* "Gece bekçisi devlet", "jandarma devlet" olarak da bilinir. 19. yüzyıl liberalizminin yaygın olarak kullandığı bir terimdir ve yurttaşın özgürlükleri çiğneninceye kadar "uyuyan" (yurttaşların yaşamlarına müdahale etmekten kaçınan) devlet için kullanılan bir metafordur. Bu görüş minarşizm olarak da bilinen asgari devlet anlayışını savunur. –*ç.n.*

11. Fried, "Der Weg der Reichsfinanzen", s. 179.

12. Referans henüz belirlenebilmiş değil.

13. Horst Gruneberg, "Die Föderalistische Kulisse", *Die Tat* 23, no. 4 (Temmuz 1931), s. 293.

14. Horst Gruneberg, "Mittelstandspolitik, Staatspolitik", s. 209.

yulabilir; bir inanç ise karşıtına asla diyalektik olarak karşılık veremez; karşıtının peşine onun sahasında düşen bir inanç, her zaman ondan daha zayıf olmaya mahkûmdur çünkü."[15] İyi de, anlaşılmak istemeyen bir inanç gerçek dünyada nasıl hâkim hale gelecek? Zehrer'in primitif cevabı şöyle: "Liberalist sistemin akıl ve tartışma çerçevesine uymayan yegâne argüman kılıçtır. Kılıç ve yumruk!" Kısacası, *Die Tat*'ın eyleyenleri (*Täter*) kendilerini akla karşı zırhla donatıyor, liberallerin tek bir argümanını bile görmemek için miğferlerinin siperini indiriyor ve kurtuluşu barbarlıkta arıyor. Hiddetten gözleri kararmış bir halde, aslında suçsuz olduğu olaylardan aklı sorumlu tutmayı becerebiliyorlar. "Akıl!" diye haykırıyor Zehrer, "İşte bu aklın yolunda milyonlarca insan öldü." Dikkatli bir incelemeyle, dünya savaşını çıkaranların Zehrer'in yardıma çağırdığı akıldışı güçlerin ta kendisi olduğu anlaşılacaktır halbuki.

Tat çevresi aklın yolunda mücadele etmiyor olabilir ama başka bir kılavuzu takip ediyor. Zehrer'in saptaması şu: "Liberal sistemin yerini yeni bir inanç, yeni bir mit alacak." *Tat* çevresinin yayınlarında planlı ekonomi fikri kadar güçlü bir biçimde vurgulanan mit kavramı, yaşam felsefesi (*Lebensphilosophie*) sularından doğmuş ve Sorel'in izinden gidilerek geliştirilmiştir.[16] Kavram, kendisine yüklenen bu büyük önemi, insanların rasyonel bilginin dizginleyici etkilerine güvenlerini artık yitirip onun yerine gizemli bir yolla irrasyonel güçlerden oluşturdukları gözalıcı imgeleri geçirmelerine borçludur. Hal böyleyken, Zehrer bu imgelerden herhangi birini alıp örtüsünü açmak yerine, maalesef sadece onları yardıma çağırmakla yetiniyor. Nitekim, ilan ettiği mitin en uygun taşıyıcısı olarak çok kesin bir şekilde orta sınıfları gösteriyor. "Bu sınıflar büyük toplulukla, halkla, milletle birlik ve beraberliklerini bir sendikada, bir vakıfta, bir sınıfta veya başka herhangi bir kurumda değil; idealde, mitte deneyimleyebilirler ancak." Bu ifadeye belki bir de bu mitin ulusal bir mit olması gerektiği eklenebilir. Nitekim, gelecekte yeri-

15. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 510-1. Takip eden alıntıların tamamı bu sayfalardan alınmıştır.

16. Georges Sorel'in çalışmalarının *Die Tat*'taki alımlanışı için örneğin bkz. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 527-8 ve E. W. Eschmann, "Moderne Soziologen II: Georges Sorel", *Die Tat* 22, no. 5 (Ağustos 1930), s. 367-77.

ne getirilmesi gereken görevi "yeni bir ulus miti altında yeni bir toplum kurmak" olarak açıkladığında, Zehrer bu gerekliliği de kuşkuya mahal bırakmayacak şekilde belirtmiş oluyor zaten.[17]

Halk, devlet, mit: Birbiriyle yakından ilişkili bu kavramlar esaslı bir gerçekliğe göndermede bulunur. *Die Tat* da bu kavramlara yönelerek hâkim koşulların esaslı bir eleştirisini yapabilecek durumdaydı, ama esasen sırf katlanılmaz olduğu için şeylerin mevcut durumundan yüz çevirmiştir. Bana göre, *Die Tat* çevresinin elde ettiği nüfuz, öncelikle dönem hakkındaki bu eleştiriden kaynaklanmıyor kesinlikle. Bu eleştiri, tam da burada karakterize ettiğimiz bakış açısından bekleneceği üzere, her şeyden önce, mevcut yönetim biçimi altında giderek yaygınlaşan maddi yoksulluğa (*Substanzarmut*) yöneliktir. Bu yoksulluğu göstermek için yukarıda sözünü ettiğimiz kavramların ortak paydasından mı yola çıkmalı, yoksa sınıf gibi başka kavramlardan hareketle bu işe girişmek de en az bu yol kadar uygun değil midir, gibi soruları bir kenara bırakıyorum. Şu an için öncelikle üzerinde durmak istediğim şey, *Tat*'ın kendi kategorilerine başvurarak önemli kusurları teşhis edebildiği gerçeğidir. Bunu söylerken de kapitalist yönetimin bugünkü çarpıklıklarını, kendi çizdiği *alfresco* tarzı resimlere oldukça şiddetli olduğu açık bir şekilde zorla sokan Fried'i düşünmüyorum sadece, mevcut durumu kalbinden vuran daha dar kapsamlı ifadeleri de düşünüyorum. Bu tür ifadeler örneğin meslek kavramına ilişkin kaba ve fazla iyimser düşüncelere haddini bildirmekte, federalist kulisin koruması altında iyice serpilen güçlerin maskesini düşürmekte ve bazı partilerin durumlarını isabetle çözümlemektedir. Ama *Die Tat*'ın en derin eleştirisi, tarafsız düşünceye karşı sürekli dile getirdiği itirazdır. Gelgelelim, sık sık raydan çıkarak ve mücadelesini yanlış bir bayrak altında sürdürerek kendi davasına zarar verebilmektedir. Yahudi zekâsının yapıcı yeteneklerden yoksun olduğu iddiasını nasıl da sorumsuzca ortaya atabiliyor; şu cümle ne kadar kötü niyetli, hatta ne kadar düpedüz kötü niyetli: "Einstein, bu tevazu teşhircisi dâhi, iyice elden ayaktan düştüğü halde, titreye titreye dünyayı dolaşıp görelilik teorisi silahıyla vicdani red ve siyonizm için mücadele edi-

17. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 532, 559.

yor hâlâ."[18] Ciddi bir dergiye yakışmayan bu tür saldırıların yanında, bu düşüncenin sürekli "liberal akıl" ile, hatta liberalizmle ortak hiçbir yanı olmayan aklın kendisi ile karıştırılması da söz konusu. *Die Tat*'ın daha önce Zehrer'in hafifletici nedenler göstererek savunduğu dili biçare değil, belirsizdir; bu yüzden de saldırdığı asıl hedef, kendisinin yarattığı sisin içinde ancak belli belirsiz bir ışık yayar. Köklerini inkâr eden, genelde akıldan ve özelde de son tahlilde insana duyulan inançtan doğan "liberal" akıldan farklı olarak sınır tanımayan bu şey rasyodur. Bu ipini koparmış, anlama yetisi olarak tanımlanması kesinlikle mümkün olmayan rasyo, akıldan o kadar farklıdır ki akla yatkın her şeyin hakkından gelen bir doğa iblisine benzer daha çok. Bugün bu kadar başı boş davranmasının önünü açan tam da aklın zayıflığıdır. Kör rasyo: Kâr hırsına yol açıp büyük girişimleri teşvik eden de, sansasyona dayalı belli bir gazetecilik türüne yataklık eden de, rasyonelleştirme sürecini aceleye getiren de, insan dışında her etkeni dikkate alan yozlaşmış bir ekonominin hesaplarından sorumlu olan da işte bu rasyodur. Çağırdığı ruhları geri gönderemeyen acemi bir büyücü gibi önünde kala kaldığımız teknik bir aygıtı düşünmeden yaratan da, toplumun bugüne kadar bir arada kalmasını sağlayan bağları parçalayan da odur. Yol açtığı parçalanmanın özellikle de orta tabakalar için ne gibi korkunç sonuçlar doğurduğunu *Die Angestellten*[19] (Beyaz Yakalılar) isimli çalışmamda göstermeye çalışmıştım. Rasyo, içeriksiz düşüncenin bağlayıcı tarafsızlığı dışında hiçbir şeye tabi olmayan bu tabakaları esasından mahrum bırakmıştır. Bugün içinde bulunduğumuz, şiddetle sarsılan ekonomik ve toplumsal sistemin sığınağı, bu düşüncenin sessizliğidir.

18. -h- [mahlas; yazarın kimliği bilinmiyor], "Der Fall Charlie Chaplin", *Die Tat* 23, no. 2 (Mayıs 1931), s. 158.

19. İlk kez 1929'da dizi halinde *Frankfurter Zeitung*'da yayımlandı, ardından kitap olarak basıldı: Frankfurter Societats-Druckerei, Frankfurt, 1930, yeniden basım *Schriften 1* içinde, s. 205-304.

3

Die Tat eleştirdiği koşullara sırt çevirmiştir. Eleştirinin ötesine geçebilmiş midir peki? Temel kavramlarının hedef aldığı mevcut gerçekliğin hakkını verebilmiş midir?

Bu soruları "hayır" diye cevaplamak zorundayız. Çünkü *Die Tat* yazarlarının halk, devlet ve mit gibi kavramlardan dem vurup durdukları yöntem bize açıkça şunu gösteriyor: Bu yazılarda, deneyimlenen içeriklerden çok arzu edilen içerikler konu edilmiştir. Kullanım biçimlerinden anlaşıldığı üzere, bu içerikler varsayılan değil, var olması istenen içeriklerdir; bu içeriklerden yola çıkılmamış, onlara varılmaya çalışılmıştır. Başka bir ifadeyle, *Die Tat* için çok şey ifade eden gerçeklik yoktur aslında, sadece bir hedeftir. Fakat maddi içeriklerden bahsetmek ancak bu içeriklerin var olduğu gösterilebilirse bir anlam ifade eder. Maddi içeriğin ancak iradeyle gerçekleştirilecek bir plan olduğunu ilan etmek, karşılanmayacağı baştan belli bir talepte bulunmaktır. Bir içerik ya vardır ya yoktur. Böyle bir içeriğe sahip olmadığı halde bir kavrama başvuran biri, söz konusu içeriği kavram aracılığıyla edinmez öyleyse, bambaşka bir şeyi gözler önüne serer: Kavram saf bir tepkidir. *Die Tat*'ın başvurduğu bütün o pozitif yüklü kavramlar, *Die Tat*'ın "liberalizm" başlığı altında negatif damgasıyla sınıflandırdığı sisteme gösterilen bir tepkiden başka bir şey değildir. Açıkçası, bu kavramlar düpedüz gerçekdışıdır; yani meşru bir biçimde başvurulabilmesi için nihayetinde var olmak zorunda olan bir gerçekliğe tekabül etmezler. Bu kavramların anlamı, hiç kuşku duymadan romantik olarak nitelenebilecek bir karşı hareketin semptomları olmaktan ibarettir tamamen.

Die Tat çevresinin bir liderin (*Führer*) ortaya çıkmasına bel bağlamak yerine, var olduğuna inandığı, manevi ve kültürel açıdan seçkin bir tabakanın yaratıcı güçlerinden medet umması belli bir ihtiyatlılığın göstergesidir. *Die Tat*'ın var olmasını arzuladığı seçkinler arasında herkesten önce kendini sayması akla yatkın bir ihtimal; zira *Die Tat* gerçekten de Alman gençliğinin güzide bir kesimini oluşturuyor. Ne var ki bu çevre, ortaya çıkması muhtemel bir lideri daha şimdiden yüceltmekten de geri durmuyor. Zehrer beklediği kişinin

hayalini şöyle anlatıyor: "Halk, on yıldan uzun bir zamandır böyle birinin özlemini çekiyor. Kendimizi kandırmayalım: Gerçek bir kişisel iradenin sert ama bir o kadar da yerinde olan ilk emri Alman halkını sarstığı anda, halk hizaya girip safları sıklaştıracak... artık önünü görebildiği için rahat bir nefes alacaktır."[20] Almanya'da politik sağduyu lider özleminden kurtulmadığı için (ve kurtulmadığı sürece de) elbette bunların hiçbirisi olmayacak. Böyle bir liderin ortaya çıkması ve kalıcı olması ancak mevcut durumu doğru ve yapıcı bir biçimde kavramış olmasına bağlıdır; durumun içyüzünü anlamayıp sırf konumuna güvenen bir lider yok olup gidecektir (Clemenceau, Lloyd George, vb.). Zehrer, böyle bir liderin ortaya çıkması için gerekli koşulları yaratmaya çalışmak yerine, peşin peşin övüyor onu. Liberal demokrasinin parlamentarizminden duyulan hoşnutsuzluktan kaynaklandığı aşikâr olan bu yaygın tutum en ufak bir kazanım bile elde edemez. Bilakis! Tüm zamanınızı henüz ortada olmayan bir lidere methiyeler düzerek harcarsanız, onun gelişi için çaba göstermeyi ihmal eder, olsa olsa şarlatanlara kurban gidersiniz. Bir lideri beklemek onun ortaya çıkmasını sağlamaz, sadece gelişini engeller. Liderin gelişini kolaylaştırmak, ancak onun ortaya çıkması için yerine getirilmesi gerekenlerin ne olduğunu sürekli kendine sormakla mümkündür. Bir imge olarak halkın bilincinde yer etmeyi, beklenen değil, ancak zaten ortaya çıkmış bir lider bekleyebilir. Lenin'in bir hâleyle kaplı imgesi liderlik kariyerinin başı değil sonudur; bilgiye dayalı eylemlerin sonucunda oluşmuştur.

Bayrağı altında yeni bir devlet halkı (*Staatsvolk*) kurulması planlanan mit kavramı da zayıf bir karşı-kavramdır. Doğası değiştirilmiş liberalizme isyandan doğan bu kavram, güya başarısız olan aklın yerine daha etkin bir güç tesis etmeyi ister. Gelgelelim, mit tesis edilemez. Bachofen'e göre mit, "bir halkın deneyimlerinin dini inançlar ışığında temsilinden başka bir şey değildir."[21] Ya da Albrecht Bernoulli'nin hazırladığı Bachofen basımına düştüğü notta belirttiği gibi: "Bizde bir etki bırakıp bırakmamasına bağlı olarak, mit geçerli

20. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 556.

21. Johann Jakob Bachofen, *Urreligion und antike Symbole: systematisch angeordnete auswahl aus seinen werken*, haz. Carl Albrecht Bernoulli, c. 1, Reclam, Leipzig, 1926, s. 182.

de olabilir geçersiz de. Her halükârda, geçerli olup olmadığı duygu dünyamıza bağlıdır."[22] Görünüşe göre bu sözlere aykırı tek örnek, Mussolini'nin Roma'ya yürümeden önce, ulus mitini *yarattığı* için faşizmi övdüğü konuşmasıdır. Nitekim Carl Schmitt bile bu bölümü *Parlamenter Demokrasinin Krizi* adlı eserinde sempatiyle alıntılarken, bu sözlerle ilişkili olayları "ulusal mitin irrasyonel gücünün bir örneği" olarak adlandırır.[23] Faşizm denen mitin hangi ölçüde yalnızca belli maddi ve toplumsal ilişkilerin ideolojik üst yapısı olmadığı ve sırf kendi irrasyonel gücüyle ayakta kalıp kalamayacağı sorgulanmayı bekliyor hâlâ. Zehrer bir yazısında *Die Tat* çevresinin mit programının dayandığı temelin ne kadar zayıf olduğunu istemeden ele veriyor. Komünizm hakkında şunları söylüyor: "Ne var ki, konumunu küçümsememek de gerekir. Çünkü bir mite sahiptir: Rusya modeli – yani komünizmin teorik içeriğinden bağımsız olan, sadece kitleleri bir araya getirme ve iktidarı ele geçirme işlevi gören bir mit..."[24] Bu irrasyonalite sevdalısının teori ve ardından gelen pratik ile söz ve bu sözün yerine getirilmesini bir tutmasına neden olan küçümsemeyi tamamen görmezden gelerek şunu sorabiliriz: Komünizm, sahip olduğu miti neye borçludur? Cevap: Zehrer'in hor gördüğü teoriye. Rus komünistler Rusya'yı *Die Tat* çevresinin mit olarak gördüğü şeye –komünizm kendisini böyle görmüyordu– dönüştürmeyi, teorik içgörülerinin gücü sayesinde başardı. Carl Schmitt'in az önce andığımız kitabında Sorel'le mutabakat halinde açıkladığı gibi, Rus devriminin başarısı ulusun enerjisinden kaynaklanmış olsa bile, bu enerjiden değil sosyalizmden medet umuluyordu ve hâlâ da umulmakta. Bundan şöyle bir sonuç çıkıyor: Bilginin gerçeğe dönüştürülmesi sayesinde bugün bile bir mitin oluşması mümkün, gelgelelim doğrudan mit talep etmek anlamsız bir düşüncedir. Bu yüzden *Die Tat*'ın mite başvurmasını içerikten yoksun bir tepki olarak nitelendirebiliriz.

Aynı şey alan kavramı için de geçerlidir. Örneğin, Zehrer manevi ve kültürel açıdan seçkin olanların kırsal bölgelerde bir araya gel-

22. Bachofen, *Urreligion und antike Symbole 1*, s. 47.

23. Carl Schmitt, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*, Duncker & Humblot, Münih, 1923, 2. baskı 1926, s. 47.

24. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 544.

mesi gerektiğini bir zorunluluk olarak ortaya koyarken, bir gölge olayı* alıp koşul düzeyine çıkarır. Çünkü (sadece bir seçkini tanımlamaya yarayan) yeni bir öğretinin birbirlerine yakın insanlar arasında daha kolay yayılacağı doğru olsa bile, seçkinliğin yaratılması için yakınlık ilişkilerinin koşul oluşturduğunu söylemek zordur. Gerçekte alan önemini sadece içinde gerçekleşen, koruyabildiği, dönüştürebildiği ve engelleyebildiği asli içeriklerden alırken, tıpkı Zehrer gibi *Die Tat* çevresinin istisnasız tamamı alan kavramına başlı başına bir önem atfeder. Enternasyonalizme meyleden ama onun ayırt edici mekânsal niteliklerini tayin etmeyen –liberal çevrelerde görmeye alışkın olduğumuz türden– bir düşünme tarzına karşı çıkan bir alan kültüdür bu. Fakat bu karşı hareket, alanı mutlaklaştırarak hedefini epey bir şaşırmıştır; şişirilmiş, içi boş bir kavram yaratarak alan kavramını bir korkuluğa dönüştürmüştür. Tam bu noktada, Fried'in iç tasarım çalışmalarından bir örnek vermekte fayda var: "Kapitalist Batı... milliyetçi hareketin, dünya ekonomisiyle bağlarını koparmak, bu bağlardan kurtulup özerkliğini kazanmak için harcadığı çabayı her geçen gün artırdığı Güney Amerika ve Avustralya üzerindeki etkisini muhtemelen kaybedecek. Ardından Güney Afrika'nın da kaybedilmesi muhtemel görünüyor. Kuzey Amerika'da, borç batağına saplanmış Batılı çiftçiler ile doğunun sanayi ve finans güçleri arasındaki olgunlaşmış çatışma, sonunda Orta Avrupa ile Rusya arasındakine benzer bir ortakyaşama yol açacak ve böylelikle, Kanada da dahil olmak üzere bütün bir Kuzey Amerika'nın dünyanın geri kalanından ayrılarak tamamen özerk hale gelmesi işten bile olmayacak. Böylece kala kala, vs..."[25] Bu ilan panosu mimarisinin gerçekdışılığı apaçık ortada. Çünkü bu mimari, bir alanda tezahür eden ekonomiyi alanın bir değişkenine indirgiyor ve gümrük kapılarının gerekliliğini otarşinin erdemi ile karıştırıyor.

En korkutucusu da *Die Tat*'ın liberalizmin ve başkalarının olgulara atfettiği anlamlılığa gösterdiği tepkidir. Artık bir anlam taşımıyormuş gibi görünen bir durumdan yüz çevirme eğiliminin ne anla-

* Bir olaya katılan ama ona hiçbir etki yapmayan ya da başka bir olay tarafından var edilerek ona bağlı kalan olay: makinenin gürültüsü bir gölge olaydır. –ç.*n.*

25. Ferdinand Fried, "Der Umbau der Welt", *Die Tat* 23, no. 2 (Mayıs 1931), 126.

ma geldiğini kavradıkça, Fried'in barbarlığın hiçliğine doğru (tamamen bilinçli olarak) atmaya çalıştığı adım bana bir o kadar kabul edilemez görünüyor. *Olması gerekenin* değil *olanın* anlamının peşine düştüğünü iddia ediyor, fakat bu açıklamasının yanında Spengler'den övgüyle söz ederek şu alıntıyı yapmaktan da geri durmuyor: "Dünya tarihi mahşer yeridir: Tarih... hakikati ve adaleti her zaman güce, ırka feda etmiş; hakikate eylemlerden daha çok önem veren, adaleti güçten daha elzem gören insanların ve halkların ölüm fermanını imzalamıştır."[26] Spengler'in bu iddiasını, Dreyfus davası gibi tam tersini kanıtlayan örnekler vererek çürütmek kolay. Fakat biz burada, Fred'in bu tezi sahiplenerek, *Die Tat*'ın yeni gerçeklik iddiasını her ortaya atışında beliren gerçeklik hissinden yoksunluğu bir defa daha açık etmesiyle ilgileniyoruz. Çünkü gerçeklik olarak öne sürdüğü, hakikat ve adaletin dünya tarihi boyunca güce ve ırka kurban gittiği iddiası, aslında gerçeklikle kurulan güncel bir ilişkiden doğmamıştır, esasen salt tarihsel bir yaklaşımın meyvesidir. *Die Tat*'ın başka bir yerde, çok yerinde bir şekilde andığı yaklaşımın kendisidir bu: "Çok temelde, etik bir bakış açısıyla, tarihin diyalektiğine girmeyi reddeden ve böylelikle hakikaten "tarihsel" hale gelen bu yaklaşımın en derinlerdeki köklerinin tarihdışı olup olmadığı sorulabilir."[27] Fried tarihin diyalektiğine girseydi, gücün ve ırkın, ancak hakikati ve adaleti daima cisimleştiren öğretilere hizmet ettiği sürece galip geldiğini; buna karşılık, sadece kendilerinin yürürlükte olmasını istedikleri sürece yenilmeye mahkûm olduklarını kaçınılmaz olarak fark ederdi. Ama Fried bu diyalektikten uzak duruyor. Bu gerçekdışılığın sonucunda, şaibeli bir tarihsel gözlemi deneyimden çıkarılmış bir ders sayıyor ve asli eylemin doğal koşullarını esas düzeyine yükseltiyor. Konumu her türlü anlamlılığın tam karşıtı bir konumdan başka bir şey değil, kendisi ise ancak hiç ışık görmemiş saf doğanın olabileceği kadar içerikten yoksun.

Demek ki *Die Tat* liberalizmin gerçekliğinin karşısına farklı, daha esaslı bir gerçeklik dikmiyor; bunun yerine talep edilemeyecek

26. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. c. 2, C. H. Beck, 1918-22; yeniden basım 1980, s. 1194; alıntılayan Fried, "Die Auflösung", *Die Tat* 23, no. 8 (Kasım 1931): s. 603.

27. E. W. Eschmann, "Moderne Soziologen III", *Die Tat* 23, no. 2 (Mayıs 1931), s. 141.

bir gerçeklik talep ediyor sadece. Kötü niyetli olmayagörsün, insan *Die Tat* çevresinin idollerinden birinin *Die Tat*'a karşı mücadele ettiğini gösterebilir pekâlâ. Spengler var aklımda. Spengler bir yerde, Kuzey ruhunun, kendi iç potansiyellerini tükettiği ve geriye sadece "dürtü, yaratma tutkusu ve tözden yoksun tinsel bir varoluş biçimi" kaldığı için, hiç değilse faaliyetinin bir içeriği varmış gibi davranması gerektiğini söylüyor. "İbsen," diye devam ediyor, "bunu hayatın yalanı diye adlandırmış. Derinden derine, susmak bilmeyen tatsız bir duyguya, tüm bu faaliyetlerin bir yanılsama olduğu, tarihsel bir ruhun çaresizce kendini kandırdığı duygusuna rağmen dinsel, sanatsal veya felsefi bir geleceğe, gayrimaddi bir hedefe, Üçüncü Reich'a yöneldiği ölçüde, Batı Avrupa medeniyetinin tinsel faaliyetlerinin hepsi bir bakıma böyledir... Bir zamanlar gerçekten bir şey *olan* Bergama'nın aksine, bir şey olmaya çalışan *Bayreuth* böyle bir yalan üzerine kuruludur."[28] Burada uzun uzun tartışamayacağımız bu görüşler, sosyalizme atfen yazılmış olsa da, *Die Tat*'ın tasavvur çerçevesine çok daha iyi uyuyor. *Die Tat* çevresi daha önce olmuş bir şey olmak istiyor. Bu noktada, arzunun hedefi olduğu sürece bir şey olamayacağını da eklemek gerek.

4

Keşke *Die Tat*'ın tek kusuru kavramlarının gerçekdışılığı olsaydı; oysa *Die Tat* bir de çelişkiden muzdariptir. Kapalı her sistemin sınırında, varsayımlarının yatağında beliren kaçınılmaz bir çelişki değil, sistemi içten çözüp dağıtan bir çelişkidir bu. *Die Tat* yazarlarının şeytan avına çıkmış üfürükçüler gibi havada sürekli liberalizm kokusu almasının ve insanların damarlarında dolaşan hayırsız kanı damla damla saymasının kendine göre sağlam gerekçeleri vardır. *Die Tat*'a göre muhafazakârlık ve sosyalizm tamamen hastalıklı durumdadır. Ya Rus bolşevizmi? "Marksizm kisvesine bürünmüş bir liberalizmdir o."[29] Faşizm de bu şeytanla işbirliği yapmakla itham edilir ve liberal düşüncelerle dolup taştığı yönündeki söylentilere

28. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, s. 466-467
29. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 542 (orijinali italik).

katlanmak zorundadır. Kısacası, *Die Tat* kraldan daha kralcı olmaya soyunmuştur; yeter ki faşizm bağlamında adından söz ettirsin. En ücra köşelerde bile liberalizmi bulup avlama düşkünlüğünü göz önüne alırsak, bunun –psikanalitik terimlerle söyleyecek olursak– kesinlikle bir bastırma belirtisi olduğunu söyleyebiliriz. Liberalizmin peşine böyle bir nefretle düşmelerinin nedeni, liberalizmi kendi içlerinde bulmuş olmalarıdır. Gerçekten de *Die Tat* farkında olmadan içinde o kadar çok liberalizm barındırır ki, her yerinden liberalizm fışkırır. Gizlemek mümkün değildir: Ön kapıdan kovulan liberalizm, dostça komplimanlarla arka kapıdan içeri alınır durur. İçeriye süzülürken kendi adını kullanmasa bile, onu başka bir şeyle karıştırmak pek mümkün değildir. Gelgelelim kendisine düşman bir düşünce dünyasının içindeki varlığı, bu düşünce dünyasının zayıflığının bir başka kanıtıdır sadece.

Kritik noktalarda birey kavramı, *Die Tat* çevresinin bilinçli tavrıyla çelişen anlamlarda çıkar karşımıza. Örneğin Amerikancılığa ve kapitalizme karşı mücadelelerinde, bir yandan meslek düşüncesini yeniden inşa etmeye çalışırken, bir yandan da "yeni bir birey kültürü" inşa etmeye çabalarlar. *Die Tat*'ın programını da içeren, "Nereye Sürükleniyoruz?" başlıklı makalede, şu ifadenin altı çiziliyor: "Söz konusu olan insandır. Dolayısıyla ne yöne, ne kadar süreyle gideceğimizin kararı tek tek bireylere düşer, başka kimseye değil!"[30] Bu saptamalar nereden çıkıp böyle bir sonuca varıyor? Bunların bir çeşit idealist bireycilikten ya da burjuva kavramlarından ileri geldiğini söyleyebilirsiniz ama "birleşik ulusçuluk" ve "total devlet" talepleriyle hiçbir koşulda bağdaştıramazsınız. Çünkü bu taleplerin gerçekleşmesi, hiç olmazsa kamunun iradesiyle öznel iradenin birliğini gerektirir. Ama kararın bireylerin kendisinden başka kimseye düşmediği açıkça ifade edildiğine göre, devlet iradesi daha baştan dışlanmış demektir; daha sonra temele organik bir devlet anlayışı yerleştirilse bile sonuç değişmez. Bu özerk birey otarşinin bireyinden ziyade eski liberal sistemin taşıyıcısı olan bireye benziyor. Tepeden tırnağa antiliberal bir kavramsal çerçevenin başköşesine yerleşebiliyor olması, miras alınan liberal düşüncelerin gücünü gösterir sadece. Rusya örneğinin bize gayet etkili bir şekilde öğret-

30. Zehrer, "Wohin treiben wir?", s. 346.

tiği gibi, gerçekte insanları egemen devlete "entegre edebilmek" için bireyin özerkliğini hiç çekinmeden askıya almak gerekir. Ayrıca her ne kadar *Die Tat* çevresi tarafından liberallikle suçlansa da, Sovyetler Birliği ulusal bir devlet ekonomisi kurmanın "birey kültürüne" tahammülü olmadığını onlardan daha iyi bilir. Demem o ki, bir yandan birey kültüründen dem vururken bir yandan total devlet kavramını geliştirmek saçmalıktan başka bir şey değildir.

Die Tat karar merciini bireye kaydırmakla kalmıyor, bireyin gelecekteki varoluşunun oldukça keskin hatlı bir betimlemesini de yapıyor. "Bugüne kıyasla yapması gereken daha az şey olacak, çünkü artık günde sekiz saat çalıştırılamayacak. Bugünkünden daha fazla zamanı olacak. Açık havada yatıp güneşlenebilecek. Daha huzurlu olacak. Daha güvende olacak. Ayrıca bugün ne hali ne de vakti yettiği için uğraşamadığı ciddi manevi ve kültürel değerlerle meşgul olmanın zevkine varma imkânı olacak."[31] Arkasında, ta uzaklardan ışık saçan bir sayfiye evi görünen bu insan da kim? Liberalizmle büyümüş, devleti kendi haline bırakmış ve *Die Tat*'ın arzu ettiği yeni düzeni kurmaya herkesten daha elverişsiz olduğu şüphe götürmeyen bireyci küçük burjuva bu. Bu bireyin hayat enerjisinden yoksun olduğunu Zehrer'in kendisi söylüyor. Rusları özlemle anıp şunları yazıyor bir yerde: "Bu yeni ekonomi devletinin çekirdeğindeki asıl itici güç, o büyük, devrimci hayat enerjisidir. Biz bu liberal hayat enerjisinin sonundayız, o yüzden bu konuda artık Rusya'yı örnek alamayız. Hâlâ teknolojiye inanıyor muyuz? Makinelere güveniyor muyuz hâlâ? Bütün bağları koparılıp bu dünyaya fırlatılmış insanı saran o büyük özgürlük sarhoşluğuna inanıyor muyuz? Hayır, bunların hiçbirine inanmıyoruz artık. Çünkü bunlardan bıktık."[32] Tüm bu sözlerden sonra yeni bir mitin doğacağını hayal bile edemeyeceğimi itiraf etmeliyim. Bireye neredeyse metafizik bir anlam yükledikten sonra kalkıp da ona hiç alan bırakmayan bir miti övmeyi elbette akıl almaz buluyorum. Hele bir de bu birey sadece yaşam enerjisinden değil, herhangi bir saikten de tamamen yoksun, her şeyden bıkmış küçük burjuva olarak tanımlanıyorsa, onun sayesinde gerçekleşecek bir mit akla hayale hiç sığmaz. Batılı insanın yorgunluğundan Spengler de bahsediyor. Gelgelelim Spengler bu yorgunlu-

31. *A.g.y.*, s. 351. 32. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 544.

ğu, önkoşulları arasında ne devlet halkı ne de mit bulunan Sezarcı tahakküm biçimine bağlayarak *Die Tat*'la karşılaştırılamayacak kadar mantıklı bir yol izliyor.[33] Nitekim *Die Tat*'ın bir yandan mite başvurup bir yandan birey kavramını canlı tutarak düştüğündeki kadar kusursuz bir çelişki daha zor bulunur.

Gerçek liberalizmin çekirdeğini oluşturan bireyle birlikte, *Die Tat*'ın düşünce dünyasına akıl da girmiştir. Asıl niyetleri aklı kılıçla geri püskürtmek olmasına rağmen, eleştiri amaçlı incelemelerinde kimi zaman aklı başarıyla kullanmakla kalmayıp, etkili olduğunu kanıtlamasını isteyecek kadar ileri de giderler. *Die Tat*'ın Kasım sayısında Zehrer, "yeniden yapılanmak ve zincirlerden kurtulmak için" yakında yer açılacağını saptadıktan sonra, sözlerine şöyle devam ediyor: "Henüz hazır olmayan bir muhalefetimiz var şu anda. Kendi kadrosunu toplamak için azimle çalışıyor ama teorik hazırlığı yok."[34] Teorik hazırlık: Akla destek çıkmak için aklı kullanmaktan daha iyi bir yol var mıdır? Hazırladıkları program devlet denetimli bir planlı ekonomi öngördüğü ölçüde, akıl daha da zaruri hale geliyor aslında. Bu noktada çelişki de en derinlere kadar nüfuz ediyor. Çünkü planlama kavramı büyüme kavramıyla göbekten çatışır. Dolayısıyla *Die Tat* bir yandan organik büyüme sayesinde ortaya çıkacak bir devlet propagandası yapıp, bir yandan planlı ekonomiyle bir çeşit sosyalizmi hayata geçirmek isterken, imkânsız bir hedefe yönelmiştir. Aklı halk devletinin mabedinden kapı dışarı ediyor, sonra da devlet ekonomisi bürolarına anında geri alıyorlar. Burada birbirine aykırı *bir* değil, iki hareket var. Birincisi, ana hareket, liberalizme gösterilen tepkidir; ikincisi, yani ancak rasyonel bir örgüt sayesinde gerçekleşebilecek planlı bir ekonomiye geçiş çabası, fazlasıyla indirgemeci bir yaklaşımla "liberalist" olarak karakterize edilen akıl ilkesinin ortaya çıkışıdır. *Die Tat*'ın esasen liberal olarak adlandırılamayacak çağdaş bağımsız düşünceyi aklın kendisiyle karıştırıp durduğunu yukarıda gördük. Bu yanılgının doğurduğu birçok sonuçtan biri de, Sovyet yönetimine liberal deyip geçilebileceğini sanmaktır. Bu yanılgının temelinde sadece liberalizme karşı çık-

33. Spengler'in Sezarizm hakkındaki düşünceleri için bkz. *Der Untergang des Abendlandes*, s. 1101-7.

34. Hans Zehrer, "Glossen zur Zeit", *Die Tat* 23, no. 8 (Kasım 1931), s. 674-5.

mak değil, *logos*'u da reddetmeye çalışmak yatar. Sonuç olarak *Die Tat* dergisinde doğanın tine isyan ettiğini görürüz. Bu isyanların çelişkiler içinde bocalaması, doğal olana geri dönmelerine rağmen bireyin ve aklın hep yeniden içeri alınması, sadece bu isyancıların kararsızlığı yüzündendir.

5

İsyan edenler, mülksüzleştirilen orta tabakalardır. Horst Grueneberg'in ilk kısmına "Orta Sınıfın Kilit Konumu" başlığını koyduğu incelemesi şöyle bir açıklamayla başlıyor: "Şu kesin olguyu kimse gözardı edemez: Eski ve yeni orta sınıf olmadan yönetim diye bir şey mümkün değildir."[35] *Die Tat* da orta sınıfın meselelerini iyice sahiplendiğinden, temel kavramlarının hepsi orta sınıfa yöneliktir. Daha önce de değindiğimiz gibi, *Die Tat*'ın mite yönelmesinin kaynağında orta sınıfa özgü zorunluluklar vardır ve sahip olduğu devlet ideali de bu zorunluluklarla bir o kadar yakından ilişkilidir. Grueneberg'in az önce andığımız incelemesinde ifade ettiği gibi, "Pozitif orta sınıf politikası, ancak yeni bir düzen istemi, yeni bir devlet istemi olabilir."[36] Yeri gelmişken şunu da belirtmekte fayda var: *Die Tat* çevresi belli programların belli toplumsal tabakalarla yakın ilişkisiyle ilgili açık bir içgörüye sahip olduğu için, sınıf kavramının meşruiyetini de kolaylıkla kabul eder.

Orta tabakalar bugün ekonomik açıdan büyük ölçüde proleterleştirilmiş ve düşünsel açıdan yersiz yurtsuz bırakılmıştır. İçinde bulunduğumuz kriz boyunca, proleterleşen orta tabakaların kapitalizme karşı beslediği hınç giderek artmıştır. Grueneberg bile açıkça şunu ifade ediyor: "... esas itibariyle antikapitalist bir tavır benimsemeden, orta sınıfın pozitif güçleri asla harekete geçirilemez."[37] Gelgelelim ekonomik alanla sınırlı bu antikapitalist duyarlılıktan hiçbir zaman proletarya sosyalizmine bağlılık çıkmaz. Aksine, orta sınıf kendi varlığını sürdürmeyi güvenceye alma adına proletaryayla arasına belirgin sınırlar çekmekte ısrarcıdır. *Die Angestellten* başlıklı

35. Horst Grueneberg, "Mittelstandspolitik, Staatspolitik", s. 191.
36. *A.g.y.* 37. *A.g.y.*

çalışmamda kaleme aldığım deneyimler, en kötü ücreti alan beyaz yakalıların bile hiçbir koşulda yevmiyeli işçi olmak istemediğini göstermiştir. Ernst Wilhelm Eschmann *Die Tat*'ın Eylül sayısında aynı noktaya dikkat çekiyor: "Orta tabakaların giderek daha fazla bilinçlenmesi, Almanya'da proletarya sosyalizminin kurulmasını imkânsız kılmakla kalmıyor, bu tabakaları, oluşmaya başlayan ulusal ekonominin temel unsurları haline de getiriyor."[38] Orta tabakalar hayati varlıklarını sürdürme kaygısıyla proletaryanın tarafına geçmeyi reddediyorsa şöyle bir soru gelecektir gündeme: Düşünsel açıdan yersiz yurtsuzluktan kurtulmak için, ekonomik krizle sarsılan liberal sistem içinde sığınacak bir yer bulamamalarından ama Marksizme dönmeyi de istememelerinden kaynaklanan bu yersiz yurtsuzluktan kurtulmak için, yapabilecekleri ne kalıyor geriye?

Orta tabakalar boşluktalar ve toplumsal açıdan ayakta kalmaları için gerekli düşünce çerçevesini sağlayacak yeni bir bilinç geliştirmeye çalışmaktan başka çareleri yok. *Die Tat*'ın temsil ettiği ara tabakaların, kökenlerini oluşturan liberalizme karşı yürüttüğü umutsuz mücadelenin; devletin, alanın, mitin yüceltilmesinin sebebi işte bu. Bu kavramların yurt anlamına gelmediği, çölde birer serap olduğu ortada. Orta tabakalar bu kavramların ne kadar gerçekdışı olduğunun farkında olmayabilir; ama bu durum gerçek, o yüzden bu gerçeği belli belirsiz de olsa kesinlikle seziyorlar. Her halükârda, orta tabakalar içinde bulundukları düşünsel çaresizlik yüzünden sürekli iki uç arasında gidip gelir. Birinci uç, hayatta kalmanın tek yolu olduğu duygusuyla kaba kuvvete başvurmaktır. *Die Tat*'ın yürüttüğü manevi mücadele, yozlaşıp manevi olmayan bir diklenmeye dönüşme tehlikesi altındadır hep. Kılıcı bir argüman olarak kullanır, kanın paraya üstünlüğünü ilan eder ve bilinçle şekillendirilmiş hayatın karşısına kahramanlaştırılmış yeraltı güçlerini koymak gibi inkâr edilemez bir eğilimi vardır. Orta tabakalara sunduğu kavramların hepsinde saf doğanın kıpırdanışları görülür. Diğer uç, terk edilmiş

38. Ernst Wilhelm Eschmann, "Übergang zur Gesamtwirtschaft", *Die Tat* 23, no. 6 (Eylül 1931), s. 456. Bir gazeteci ve bir dönem *Die Tat* dergisinin editörü olan Eschmann'ın, Kracauer'in *Die Angestellten* başlıklı çalışması üzerine bir değerlendirme yazısı da bulunmaktadır. Bkz. "Die Angestellten: Ergänzungen zu S. Kracauer", *Die Tat* 22, no. 2 (1930), s. 460-3.

olan liberalist konumdur. Marksizmi reddeden orta sınıf kendi bilincini güvenceye almak isterken, ne burjuva ne de proleter olan bir bilinçten yoksun bir şekilde, miadı dolmuş burjuva geleneğine ve bu geleneğin mirası olan bilgi birikimine dönüp durur sonuçta. Bilincinin tahliye kanalları tıkalıdır, ya kuruyup kalacak ya da dolup taşacaktır; o da kaynağına geri döner ister istemez. Bireyin ve aklın *Die Tat* dergisine aniden girmiş olması, bu derginin kendi eğilimleriyle çeliştiğinden başka bir anlama gelmez.

Sonuç olarak *Die Tat* çevresinin yayınları, romantizme sığınan, şiddet ile akıl arasında savrulan, mülksüzleştirilmiş orta sınıfın maddi ve düşünsel durumuna bağlı parçalanmışlığını yansıtır. Bu aynı zamanda *Die Tat* çevresinin yayınlarının orta sınıfa bir çıkar yol sunamadığı, ancak bu sınıfın mevcut durumunu gözler önüne serdiği anlamına gelir. Eğer *Die Tat* bunun ötesine geçemezse, isyanı ya ideolojik kafa karışıklığı yüzünden başarısız olacak ya da daha sağlam yapılanmış güçler tarafından devralınacaktır. Eğer tümüyle yanılmıyorsam, *Die Tat* çevresinin özellikle üç tehlikeyle karşı karşıya olduğunu söyleyebilirim. Birincisi, sermayenin bu çevreyi Marksist sosyalizme karşı yürüttüğü savaşta kendi iradesi dışında, işi bittikten sonra gerekirse safra gibi dışarı atacağı öncü bir birlik olarak kullanmasıdır. İlk kez olacak bir şey değildir bu, orta sınıf sosyalizmi tasfiye edilecektir. İkinci tehlike, *Die Tat* çevresinin düpedüz gerçekdışı ve çelişkili tavrını öne çıkarması; giderek içindeki (sağ eliyle kılıç sallayan) barbara yönelmesidir. Orta sınıf, kültürün geleneklerinin muhafızı olarak, olan bitene göz yumacaktır. Üçüncü tehlike, *Die Tat* çevresinin Alman romantikleriyle aynı kaderi paylaşmasıdır: Sonunda dine sığınacaklardır. Praksisin verdiği ders sayesinde kavramlarının herhangi bir gerçekliğe tekabül etmediğini öğrenir öğrenmez, kendini inançların gerçekliğinin kucağına tepetaklak bırakacaktır. Radikal Protestanlığa karşı belli bir eğilimlerinin olduğunu daha şimdiden görebiliriz. Örneğin, "bugün her şeyden önce, süregiden ve insanı yeniden bütünlüğü içinde ele alan büyük bir manevi dönüşüm söz konusudur,"[39] ifadesinde bu durum açıkça görülüyor. Eğer inançlar tamamen harekete geçmiş olsaydı, bu ifadenin ağırlık noktasını sık sık başka bağlamlarda da kullanılan bütünlük kavramı

39. Zehrer, "Wohin treiben wir?", s. 346.

oluştururdu. Gelgelelim, *Die Tat'ın* politik etkinliği böylelikle son bulurdu.

6

Beni bu tartışmaya, orta sınıfın sahip olduğu eşsiz güçlerin yazgısından duyduğum kaygı yöneltmiştir. Tartışmanın amacı da esasen *Die Tat*'ın içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermek. Ayrıca *Die Tat*'ın hangi meselelerle ilgilendiğini ortaya koymak; zira ilgi uyandıran her meselenin ilgi görmeye hakkı vardır.

Gördüğüm kadarıyla, *Die Tat*'ın ilgilendiği meselelerin kaynağında halkın birliğine ilişkin, girişte değindiğimiz köklü deneyim yatıyor. Bu birliği deneyimleyebilen, ara konumundan dolayı tam da orta sınıftır. Bu durumu Zehrer'in şu cümlelerinden daha iyi ne tarif eder, bilemiyorum: "Doğası, geleneği, kanı ve karakteri dolayısıyla bugünkü sistemi asla anlayamayacak olan muhafazakârlar ile bu sistemin haşat edip attığı günümüz solcuları arasındaki ortaklık, sandıklarından daha büyüktür; birbirlerine zannettiklerinden daha yakındırlar. Geleceğe uzanan yol sağdaki insanları soldakilerle, soldaki insanları sağdakilerle bir araya getiriyor..."[40] Bunlara bir de bugünkü sistemin yol açtığı tahribatı deneyimlemeyi eklemek gerek – öyle bir deneyimdir ki bu, zincirinden boşalmış rasyo'ya karşı meşru bir isyana yol açmaktadır. Ve bu deneyim de her şeyden çok orta sınıfın kriz sırasında ortaya çıkan içgörüleriyle ilişkilidir.

Orta sınıfın asli deneyimlerini verimli kılma görevi, dar görüşlü bir orta sınıf politikasına tekabül etmez. Çünkü orta sınıftan çıksalar da, sınıfın toplumsal ara konumunu daimi hale getirmekten başka amacı yoktur bu deneyimlerin. *Die Tat* çevresi böyle bir görevle yetinseydi, kesinlikle çıkmaza düşer, kavramlarının gerçekdışılığı ve iç çelişkileri yüzünden başarısız olur ve yukarıda işaret ettiğimiz tehlikelerden neredeyse hiç kurtulma umudu kalmazdı. Oysa *Die Tat* aslında bu göreve değil, tam da orta sınıfın çıkarlarını aşan başka bir göreve yönelmiştir. Bu görevin pratikte nasıl yerine getirileceğini burada ayrıntılarıyla tartışamayız. Ama kısaca şunu söyleye-

40. Zehrer, "Rechts oder Links?", s. 559.

biliriz: Bu görevin başarıyla yerine getirilmesi, *Die Tat* çevresinin tavrında iki önemli revizyon gerektirir.

Die Tat çevresi, her şeyden önce, kullandığı lider ve devlet kavramlarını gerici anlamlarından arındırmazsa yoluna devam edemez diye düşünüyorum. Eylül sayısındaki makalesinde Ernst Wilhelm Eschmann şunları söylüyor: "Marksizme ideolojik nedenlerle karşı çıkmıyoruz... dogmalarla hareket ederek muazzam bir enerjiyi atıl ilan ettiği ve bu yüzden doğru kararların önüne geçtiği için karşı çıkıyoruz."[41] Gelgelelim *Die Tat*'ın kendisi de orta sınıfa bir temel sağlamayan, olsa olsa orta sınıfın ayaklarını iyice yerden kesen kavramsal kuruntular yaratarak benzersiz bir üretkenlikle işe koşulabilecek miktardaki enerjiyi alıkoyar. Sağdaki ve soldaki insanları bir araya getirmeye çalışır ama izlediği yol Kızıl Şirket İşçileri (*Rote Betriebszellen*) birliklerinin gazetelerininkiyle aynıdır. Christian Reil Nisan sayısında, bu gazetelerin kendi parti çevrelerinin dışında çok sınırlı bir etkiye sahip olduğunu söylüyor: "Çünkü içeriklerinin büyük bir bölümü sendika karşıtı makalelerden oluşuyor; komünistler, beyaz yakalıları etkileyebilmek için özel olarak bu tabakaya hitap etmesi gereken bir dilden şu anda tamamen yoksunlar."[42] *Die Tat* çevresi işçi sınıfı karşısında işte tam da bu yüzden çuvallıyor. Kendini ilgilendiren gerçekliğin içyüzünü anlamak yerine, duvara çizdiği başşeytanlar Marksizm ve libarealizme alternatif olarak tasarladığı devlet ve mit imgelerinin hayali gerçekliğinde kayboluyor. Kullandığı karşı kavramlar, solu salt kavrama indirgemesine neden oluyor. Fakat halk deneyimini gerçekleştirmek için *Die Tat* çevresinin proletaryaya gitmesi ve onun desteğini alması gerekiyor.

Gelgelelim bu tür bir davranış, *Die Tat*'ın duygusal tepkilere değil, bilginin yönlendirmesine göre hareket etmesini gerektirir. Bu da beni *Die Tat* çevresinin tavrında düzeltilmesi gereken ikinci noktaya getiriyor. *Die Tat* çevresinin özel görevini yerine getirirken aklın

41. Eschmann, "Übergang zur Gesamtwirtschaft", *Die Tat* 23, no. 6 (Eylül 1931), s. 457.

42. Kracauer bu alıntıyı, makalesi ("Die Wahrheit über Frankreich", *Die Tat* 23, no. 1 [Nisan 1931], s. 59-62) bu alıntının bulunduğu sayfada başlayan Christian Reil'a malediyor. Alıntı yapılan makalenin sahibi Montanus'tur; "Werkszeitungen als 'weiße Salbe' des kapitalistischen Systems", *Die Tat* 23, no. 1 (Nisan 1931): s. 59.

itibarını iade etmek zorunda olduğunu düşünüyorum. Sürekli körüklenen akıl karşıtı isyan, orta sınıfın çaresiz durumundan kaynaklandığı için gayet anlaşılır bir eylem olsa da, zincirinden boşalmış rasyo'nun yol açtığı tahribatın önüne geçmek için kesinlikle doğru araç değildir. Hatta tam tersi bir etki yaratır. Savaş sonrası dünyada ekonomi ve politika gibi alanlarda bütün sınırları cezadan muaf bir şekilde ihlal eden, denetimsiz, yaşamsal ihtiyaçlardan kopuk bir düşünme tarzı olan rasyo'nun barbarlık ile akrabalığı, liberal aklı da kapsayan akıl ile akrabalığından çok daha yakındır. Daha önce de söylediğim gibi, rasyo kör doğa güçlerinin temsilcisidir; doğa ile mücadelede, bu rasyo'da tezahür eden aynı saf doğanın yardımına başvurmaktan daha abes, daha çaresizce bir şey yoktur. Ölçüyü kaybeden rasyo'yu sadece akıl, nitelikleri arasında kendi sınırlılığını da hatırlamak olan akıl sınırlayabilir. *Die Tat*'ın bir sayısında şu ifadeler yer alıyor: "Savaş sırasında düşman olarak Fransızlara hayran kaldık. Daha sonra birçoğumuz Fransa'ya yaptığımız seyahatlerle Fransız küçük burjuvasının ve köylüsünün hayat tarzını tanıdık; sabit ve muhafazakâr zihniyetlerini anladık."[43] Övgüye layık olduğu şüphe götürmeyen bu zihniyet bir zamanlar akla tanrısal bir onur bahşetmiş bir halkın zihniyetidir. *Die Tat* çevresi de akla karşı duyduğu, kendisini gerçek hedefinden uzaklaştıran faydasız kinden artık vazgeçmelidir. Erwin Ritter Kasım sayısında şöyle diyor: "Biz... anlama yetisinin tekrar daha alçakgönüllü olması için çabalıyoruz."[44] Alçakgönüllü anlama yetisi: Nihayetinde akıldır bu; içinde bulunduğumuz acil durumda her şeyden daha çok lazım olan akıl. Çünkü aklın tam hâkimiyeti olmadan, karşı tinin (*Widergeist*) karanlık güçleri açıkça ve temelli reddedilmeden, *Die Tat*'ın etrafında bir araya gelen insanlardan oluşan çevre değer verdiği ve hayalini kurduğu şeye asla kavuşamaz: sadece bilginin eseri olabilecek yeni bir ekonomi ve sağın *ve* solun bir arada olduğu yeni bir halk.

43. -c- (kimliği bilinmeyen mahlas), "Ein Wort an Frankreich", *Die Tat* 23, no. 7 (Ekim 1931), s. 584.

44. Erwin Ritter (Hans Zehrer'in mahlası), "Die große Stadt", *Die Tat* 23, no. 8 (Kasım 1931), s. 633.

Bekleyenler

GÜNÜMÜZDE çok sayıda insan, birbirinden habersiz de olsa, ortak bir yazgıyla birbirine bağlı yaşıyor. Herhangi bir dine iman etmekten yakayı sıyırmış, bugün kamuya açık olan eğitim ve kültür hazinesinden payını almış olarak, zamanlarını tetikte bir algıyla geçiriyorlar. Akademisyenler, işadamları, doktorlar, avukatlar, öğrenciler ve her çeşit entelektüel, günlerinin çoğunu büyük şehirlerin yalnızlığında geçiriyor. Bürolarda oturdukları, müşteri kabul ettikleri, davalar yürüttükleri, derslere girdikleri için, bu keşmekeşin gürültüsünde içlerindeki asıl varlığı çoğu zaman unutuyor, onları gizlice sıkıştıran ağırlıktan kurtulduklarını hayal ediyorlar. Varlıklarının yüzeyinden merkezine geri çekildiklerindeyse, belli bir manevi/entelektüel duruma sürgün edildiklerinin farkına varmaktan doğan ve sonunda varlıklarının bütün katmanlarını saran derin bir kedere kapılıyorlar. İnsanları kader ortağı kılan şey yüce bir anlamın eksikliğinden, boş uzaydaki varlıklarından kaynaklanan bu metafizik acıdır işte.

Etrafımızı kuşatan manevi/entelektüel uzaydaki *boşalmanın* nasıl gerçekleştiği sorusuna cevap verebilmek için, yüzyıllardır devam eden, ben'in tanrı ve ilahi dünya ile kendi arasındaki bağı kopardığı, kilisenin otoritesi, gelenekler, kanunlar ve dogmalarla kurulmuş bir toplumun baskısından kurtulduğu sürece bakmak; ben'in özerkliğini kazanmak için verdiği mücadele sırasındaki gelişiminin ayrıntılarına inmek, sonsuzluğu kuşatan bir zamandan birbirlerini hızla çözüp dağıtan tarihsel çağlara düştükten sonra ben'in nasıl daralarak aydınlanmanın zamansız akıl-ben'ine dönüştüğüne, ardından nasıl romantizmin oldukça dokunaklı, biricik bireyine döndüğüne, materyalizm ve kapitalizm çağında ise bir yandan nasıl giderek daha

çok atomize olurken bir yandan da yozlaşarak rastlantısal bir yapı haline geldiğine bakmak; ben'in bu dönüşümlerine karşılık, giderek içeriksizleşip yapısı ben'e bağlı bir büyüklüğe indirgenen şeylerin dünyasında, gerçeklikte hangi dönüşümlerin gerçekleştiğini göstermek; ayrıca toplumsal gelişmeleri ve sonunda içinde bulunduğumuz kaosa yol açan başka yüzlerce gelişim dizisini göz önünde bulundurmak gerekiyor. Yine de, tüm bunlardan sonra bile, bu soru esasen, yani metafizik anlamda cevapsız kalmış, olsa olsa bu tür çıkarımlara özgü her çeşit yetersizlikle dolu tarihsel bir çıkarım yapılmış olacaktır.

Bu bağlamda, burada konu edilen insanların içinde bulundukları ruhsal durumun gelişimini ele almak, tarihsel sorunları ortaya koymaktan daha önemlidir. Bu insanlar dini bölgeden *sürülmüş* olmanın, ruhları ile mutlak arasındaki muazzam yabancılaşmanın acısını iliklerinde hissediyorlar. İnançlarını, hatta inanma becerilerini neredeyse yitirdiler; bugün olsa olsa *düşünebildikleri* dini hakikatler, onlar için renksiz birer düşünceye dönüştü. Yine de bir çoğu kendini salt doğabilimsel dünya görüşünün münhasırlığından da kurtarmış durumda. Sözgelimi rasyonel yaklaşımdan kaynaklanan entelektüel çelişkilerin ancak dinsel bir bilinç durumuna geçişle çözülebileceğinin, mutlak'a zincirli olmayan bir ruhun istikrardan yoksun olduğunun gayet iyi farkındalar. Uzun süredir çektikleri bütün o acıdan sonra dinsel dünyanın gerçekten erişilebilir olduğu bir noktaya varmış durumdalar neredeyse. Ne var ki, girmek istedikleri kapı açık değil, çakılıp kaldıkları arabölgede inanma âcizliklerinin ıstırabını çekiyorlar.

Bu insanlar *tecrit ve bireyselleşmenin* lanetini de taşıyorlar ayrıca. Gelenek, üzerlerindeki gücünü yitirdi; toplum onlar için en baştan beri bir gerçeklik bile değil, sadece bir kavram; akıp giden zaman seli içinde varlıklarını bir şekilde sürdüren ufalanmış tanecikler olarak biçimin ve yasanın dışındalar. Ekonomik ilişkilerin aşırılığına sıkışıp kalmış, *bırakınız yapsınlar* ilkesinin hüküm sürdüğü, birey üstü her türlü büyük birleşmenin uzun zaman önce darmadağın edildiği ve sonunda ben'in sadece geri alınabilir bireysel kararı sayesinde sen'e uzanan bir köprü bulabildiği manevi/entelektüel bir dünyada bağımsız ve yalnız yaşıyorlar.

Mutlağa yabancılaşma ve bireyselleşme olgusu, uçlara varan

görecilikte açığa vurmaktadır kendini. Bu insanlar herhangi bir bağdan ve temelden yoksun olduğu için, ruhları her yerde evde olmaya ve hiçbir yerde evde olmamaya doğru kontrolsüzce sürüklenir. Tecrit edilmiş bireyler olarak manevi ve entelektüel fenomenlerin; tarihin, ruhsal olayların, dinsel hayatın sonsuz çeşitliliğinin içinden geçer, hiçbir şey için durmazlar; her şeye aynı yakınlıkta ve aynı uzaklıktadırlar. Aynı yakınlıktadırlar, çünkü ruhlarını bağlayan ve bu sayede herhangi bir fenomen tarafından bir şekilde tüketilmelerinin önüne geçen bir inanç olmadığı için her türlü özselliğe kolayca saplanabilirler. Aynı uzaklıktadırlar, çünkü hiçbir bilgi onlar için asla nihai değildir; o yüzden bir özselliğe derinliklerinde sürekli ilerleyecek ve onu neredeyse artık bırakamayacak kadar derin nüfuz etmezler. Huzursuzca gezinip durmaları mutlağa en uzak mesafede yaşadıklarının, benliklerini saran ve şeylerin özünü açık hale getiren büyünün bozulduğunun belirtisidir sadece. Hayatı belli bir süre boyunduruk altına alan (ama sonunda hayatın oburca yuttuğu) fikirleri ve biçimleri bağrından çıkaran *hayatı* nihai mutlak olarak kabul ederek sonunda göreciliğin üstesinden geleceğine inanan (ve en azından ele aldığı sorunsalı oldukça iyi kavramış olan) *Georg Simmel*'in felsefesi bu manevi ve entelektüel durumun tipik bir örneğidir. Fakat bu öğreti hayat-aşırı normları ve değerleri, neredeyse sadece belli bir zaman dilimi bakımından ele almış ve değer karşısında kayıtsız kalan gelgitleri, yani hayat sürecini mutlak konumuna yükselterek mutlağı yok etti. Bu öğreti, sağlam bir temel ararken nihayetinde temelsiz ve köksüz bir hayatla karşılaşan, bu nedenle de yine kendi üzerine konan veya belki de hiçbir yere konmayan göreciliğin çaresizlikle giriştiği bir eylemdi.

Horror vacui – bu insanlara *boşluk* korkusu hâkimdir. Bu yüzden de özlemlerinin hangi yönlere uzandığını anlamak kolaydır. İçlerindeki ve etraflarındaki her şey, onları birbirine biçimsel olarak bağlı bir topluluğa girerek dini alanda yeni bir varoluşa ve sınırsız serbestlikten kurtulmaya zorlar. Bilinçli veya bilinçsiz, inandıkları yüce bir anlamdan yola çıkarak harabeye dönmüş dünyayı yeniden inşa etmeye, sakatlanmış bireyselliklerini askıya almaya ve içinde kendilerine yer bulabilecekleri, onlardan daha üstün bir düzeni canlandırmaya çalışırlar. Bunun yanı sıra, bu insanların dinsel hayatın alanına yeniden girme arzuları diğer arzularıyla, yani dinsel içeriklere şekil

verme ve dinsel biçimlerle yukarıdan bir araya getirilmiş bir topluluk oluşturma hedefiyle hiçbir şekilde uyuşmaz. Bugün izlenen yolların çokluğu, manevi talepler arasındaki uçurumun kanıtıdır.

Ruhu yeni yurduna kavuşturması beklenen yollardan en azından birkaçına ışık tutmakta fayda var. Çok sayıda inananın samimi ihtiyaç ve özlemleriyle bağlı olduğu *antroposofik** öğretiyi pas geçmek olmaz elbette. Steiner'in takipçilerinin fazlalığı, manevi ve entelektüel durumumuzun savunulacak yanının kalmamış olması hakkındaki içgörüsünden hareketle hem deneyüstü gerçeklikleri görmemize hem de insanın yazgısını keşfetmemize yarayacağı iddia edilen bilimsel olarak sınanabilir bir yöntem öne sürmesi ve mutlak ile sağlam bağlar kuruyormuş gibi aldatıcı bir izlenim yaratması ile büyük ölçüde açıklanabilir. Bilim ile din arasında uzanan bu sanal köprüye çıkıp *sacrificium intellectus* olmadan [aklı kurban etmeden] onca mucizeye inanma ve hatta anlama imkânı yakalamak gerçekten de cezbedici değil mi? Sosyolojik açıdan Steiner topluluğunun kritik noktalarda kilise modelini temsil etmesi ve tecrit edilmiş bireyi ferahlatıcı bir şekilde kucaklayarak onda bir selamet duygusu yaratması da elbette hareketin büyümesini sağlayan etkenlerden biridir. Çok sayıda insanın bu ayartmaya kurban gitmesi anlaşılır bir şey. Temkinli biri için ise son derece sağlam bir dizi nedenden dolayı bu bir ayartma değil, mutlağa gerçek anlamda katılımın bir karikatürüdür yalızca.

En azından yanlış yol olarak tanımlanamayacak başka yaklaşımlar da bulunuyor. Bu noktada, örneğin, kıyametçi bir kavramlar dünyasında yaşayan ve yeryüzünde tanrının mutlak hâkimiyetini ilan edecek bir mesih bekleyen komünist yönelimli *mesihçi Sturm und Drang* kolunu ele alabiriz. Bu kol, anlamdan yoksun salt-varoluş şerrinin karşısına hasarlı dönüşümümüzün tamamına erdirilmesi ve üstesinden gelinmesi gibi parlak vizyonlar koyar. Fırtınada belli bir nihai dinsel konum alabilmek için boşluğu *tempo furioso*

* Avusturyalı filozof Rudolf Steiner (1861-1925) tarafından kurulan ve ruhani bilim olarak da anılan antroposofi, ruhani fenomenleri, doğa bilimlerinin maddi dünyayı araştırdığı ve tanımladığı kesinlik ve açıklıkta araştırmayı ve tanımlamayı hedefleyen bir girişimdir. Terimin kökleri Yunanca anthropos "insan" ve sophia "hikmet" sözcükleridir. Steiner yaklaşımını "bilimsel metodoloji kullanarak yapılan ruh gözlemleri" olarak tanımlamıştır. –*ç.n.*

[öfkeli, şiddetli bir tempoyla] yarıp çıkan bu binyılcı hayalperestler, merhametsiz bir çağın ürünüdür. Arzuladıkları ütopik topluluğu baz alarak, daha aşağı bir düzenin geçici unsurları saydıkları biçim ve yasa adına ne varsa ayaklar altına alıp dümdüz etmişlerdir. Bu yeni Mesihçilik türü daha çok Protestanlık zemininde gelişen ve dinsel bir karakter taşıyan *topluluk fikri* ile uzaktan akrabadır. Topluluk fikri de Mesihçilik gibi, ama elbette farklı nedenlerle, insanlar âlemindeki biçimden vazgeçilebileceğini iddia eder. Bu düşünceye göre toplululuk, kelimenin tam anlamıyla, tanımlanabilir bir ideadan, yani edinilmiş bir öğretiden ya da halkın birliktelik duygusundan değil, "topluluk deneyiminden" doğar; yani varlığının sürmesi onu gönülden isteyenlerin iyi niyetine bağlıdır ve bu yüzden hayatta kalmak için üyelerinin daimi bir manevi çaba içinde olması gerekir. Ama (bugünkü olumsuz anlamıyla) bireyin topluluğu-olumlayıcı deneyimi topluluğun temel kaidesi haline geldiğinde, tümüyle mantıken çıkacak sonuç, anlama doymuş bireyüstü biçimleri saf deneyimin taşlaşmış ürünleri ve ben ile sen arasına giren gereksiz müdahaleler olarak ilke düzeyinde mahkûm etmektir. – Buna karşılık, (örneğin [Stefan] George çevresinde rastlanabilen) *biçime inananlar*, topluluğun her şeyi bir arada tutan ilkesi olarak kutsal yasaya taparlar. Bu ilke tanrıyla ve diğer insanlarla kurulacak ilişkilerin hepsinden tesadüf unsurunu çıkarmakla, muhtaçları desteklemekle ve yüce bir gerçekliği fani bir âlemde yansıtmakla kalmaz, insanlar arasındaki derin farklılıkların gerektirdiği hiyerarşik bir düzen, çevresel katmanlar da üretir. Biçime inananların hükmüne göre, sebatla tesis edilmiş bir birlikte birleşmek ve mutlağı –ancak bu biçim içinde tamamen kavranabilir olan mutlağı ama– cisimleştiren biçime kendini adamak insanları temelsizlikten kurtaracak ve pek de hayırlı olmayan sonsuzluk çabalarına sınırlar getirecektir.

Eski *hümanist öğretileri* diriltmeyi amaçlayan ve boşluğu, içerdikleri hakikatlerin yeniden öne çıkarılması gerektiğini düşündükleri pozitif dinlere geçerek yok etmeyi uman girişimler, yukarıda andığımız fakat artık daha fazla üzerinde durup onurlandırmayacağımız imkân ve gerçekleşimlerden esas itibariyle olmasa da yönelim açısından ayrılırlar. Bu girişimlere göreci olumsallık bölgesinden yaklaşan biri inanç beyanlarıyla, kültürel toplulukla, tecrit ve bireyselleşmeyi yok eden mutlağın baskısıyla, insanı inançsızlığın

başıboşluğundan kurtaran dindarca bilgiyle karşılaşır. Bugün dinlerin yapısına dışarıdan yeni ve özlem dolu gözlerle bakanlar, uzun ve maceralı birçok yolculuktan sonra korunaklı bir yurt bulduğunu sanan gezginlerle aynı deneyimi paylaşırlar. Zamanı umursamadan ve ona kafa tutarak büyüyen bu olağanüstü canlı yapılar fiziksel olayların ve ekonomik süreçlerin kaotik bir çeşitlilikle ortaya çıktığı dünyadan ve gerçeklikten farklı bir dünya ve gerçekliği kuşatırlar. İnananlara Ben'in Tanrı ve Sen ile birleşmesini vadeder, içine kendilerini dahil ettikleri ve varlıklarını sayesinde sürdürdükleri geleneğin de yardımıyla inananları anlamsız değişiklikler bölgesinden anlam dolu ebediyete taşırlar. Bu tür kavrayış ve karşılaşmaların sonuçları kendini her yerde göstermektedir bugün. Katolikliğin yeni hayat akımıyla dolması gibi Protestan toplulukta da Protestanlığın dünyevi versiyonuna bir süredir zaten bir ölçüde karşı çıkma eğilimine girmiş olan dini güçler giderek canlanıyor. Yahudilik de, özellikle de siyonist yahudilik de bunlardan hiç geri kalmıyor. Mistisizme yönelme ve birçok yeni cemaatin kurulmuş olması, dinlerin yan kollarının doğup akmaya başladığının işaretidir. Doyum arayışındaki dinsel yoksunluğun giriştiği devşirme gezilerinin kapsamının genişliği ise daha gerçek (belki bazen de kısmen hayali) olan umutsuzluğun derinliğiyle orantılıdır. Yoksunluk durumunun eninde sonunda Doğu'nun öğretilerine gelip çatması o yüzden pek de şaşırtıcı olmamalı. İhtiyaçlarının farklılığına bağlı olarak, insanlar bazen mutlak otorite ve biçimlerin daha katı bir biçimde geliştirilmesini, bazen de dinlerin alanına giren bölgede daha özgür, bireysel faaliyetler sürdürebilmeyi istiyorlar; kâh çoktan formüle edilmiş iman akidelerini kabulleniyor, kâh verili buyrukları gevşetip yumuşatmaya çabalıyorlar. Arayış içindekilerin imanda huzur bulmasını sağlayan güvenlik kaygısına çoğu zaman gereğinden fazla önem vermesi, rahatlıkla hoş karşılanıyor.

Boşlukta, durumlarının bilincinde duranlara dönelim: Bu insanlar önlerinde açılan yollar karşısında nasıl bir tavır takınacak? İki olası tavrı daha baştan eleyebiliriz: birincisi, bir kararla karşı karşıya kalan bu insanların uyuşturucuya yönelip, sırf karar vermek zorunda kalmamak için zihin dağıtıcı şeylerin yarattığı gerçekdışı, gölgeli bir varoluşa sığınmaları; ikincisi, hiç çatışma yaşamadan gerçek inancı bulup bu sayede yoldan çıkmadan gerçekliğin daha yük-

sek bir düzeyine erişmeleri. Bu olasılıkları elediğimizde elimizde kala kala üç olası davranış biçimi kalır.

Birinci davranış biçimi, en iyi temsilcilerinden biri olarak Max Weber'i gösterebileceğimiz *ilkesel kuşkucular*'a aittir. Bu insanlar durumun endişe verici ciddiyetini net bir şekilde kavramış ama diğer taraftan da kendisinin ve kendisi gibi olanların bu durumdan kurtulamayacağına kanaat getirmiştir. Bu insanların entelektüel vicdanları, kendini her yerde gösteren ve güya kurtuluşa uzanan, fakat bu insanlara göre bir o kadar çok sayıda yanlış ve keyfi sınırlamanın alanına gayrimeşru bir dönüş olan yollardan birine girmeyi reddeder. İçlerindeki dürüstlük nedeniyle mutlağa sırt çevirmeye karar verirler sonunda; inanma âcizliği inanmak istememeye dönüşür, inanç üçkâğıtçılarına karşı hissettikleri nefret (içinde çoktan unutulmuş, uzun zaman önce bastırılmış bir özlemin belki de hâlâ sönmediği bir nefret) onları "dünyanın büyüden arınması" için mücadele etmeye sevk eder ve varoluşları boş uzayın fena sonsuzluğunda tamamına erer. Ne var ki, bu yalnız varoluş, naifliğini tamamen yitirmiştir; daha doğrusu zaten eşi görülmemiş bir kahramanlıktan doğmuştur. Bu yüzden kendi tercihi olan perişan haliyle, sadece adil olanların şımartılmış varoluşlarından daha yakındır kurtuluşa. Bu ruhlar artık kolay kolay aşılamayacak bir kuşkuculuğa bile isteye biat eder ve akla gelebilecek bütün bağıntı ve ilişkileri, asla kâhince anlam dokundurmaları yapmadan ve değerden bağımsız gözlem alanını ancak nadiren terk ederek göstermekle tüketirler kendilerini. İnsan bilimleri ve antropoloji alanlarından edindikleri, tam da katıksız olduğu iddia edildiği için belli açılardan kuşkulu ve yüzeysel olan bilgiler, feragatin içinde kök salmıştır. Bu bilgilere nihai önemini veren ve derinliğin parıltısını bahşeden de, alttan alta sesi duyulan bu özveri tınısıdır muhtemelen.

Çok daha sık, anlaşılır sebeplerden dolayı özellikle de günümüzde sık görülen ikinci tavır *kısa devre insanları*'nınkidir. Hangi toplulukta rastlanırsa rastlansın (bu kişilere inanç meselelerine çözüm sunuyormuş gibi görünen her yerde rastlanabilir), hepsinin ortak özelliği, hemen bir korunağa girebilmek için kasvetten ve dış dünyadan alelacele kaçmalarıdır. Uzaktan bakıldığında gerçek inananlara benzedikleri, bu benzerlik yüzeyselliğin ötesinde bir benzerlik olduğu ve ayrıca kısmen de olsa öznel ve samimi kanaatler-

den yola çıkarak eylemde bulundukları için, tavırlarının psikolojik ve nesnel açıdan şaibeli doğasını fark etmek pek de kolay değildir. Şunu hatırlatmakta fayda var: Bu yazıda bireylerin inançlarındaki dönüşümlerin araştırılması değil söz konusu olan (kendininkini bile neredeyse hiç kavrayamamışken başkasının ruhsal derinliklerini aydınlatmaya kim kalkışmak ister ki?); eğer gelip dayandığı son nokta buysa, asıl önemli olan dönüşüm ve dönüş ile kesinlikle aynı anlama gelmeyen tipik bir dönüşümün gözler önüne serilmesi.

Bir tip olarak ele alındıklarında, kısa devre insanları varlıklarının bir kısmıyla gerçekten de dinsel alana giriyor olabilir fakat bu insanların inançları benlikleri tarafından bütün enginliğiyle taşınmaz, bu yüzden dinsel hakikati de tam anlamıyla talep etmez; bir inançta karar kılmaktan ziyade inanma isteği, gerçekleşmiş bir olgudan ziyade aceleye getirilmiş bir yorumdur onlardaki. İç ve dış dünyalarını kaplayan boşluğun verdiği büyük çaresizlik hissiyle sendeleye sendeleye herhangi bir dinsel alana girer, amaçsızca dolaşmanın verdiği sıkıntıdan kurtulduklarına ve bu yuvaya dönüşle birlikte uzun yolculuklarının, nikâhla biten bir roman gibi mutlu bir sonla bittiği kuruntusu içinde sevinirler. Gelgelelim, tıpkı romanlar gibi yolculukları da sadece görünüşte sona ermiştir; çünkü hem hayat şimdi tekrar baştan başlamaktadır hem de en yakın hedefe bir an önce varabilmek için kuşkularını çok hızlı bir şekilde bir kenara atmışlardır. Kendi elleriyle oluşturup kurban gittikleri bu kısa devreyi oluşturan şey tam olarak nedir peki? İnanma ihtiyacının farkında ve sabırsız bir özlem tarafından tüketilmiş bir halde, sahiden fethedebilmeleri için gereken oldukça kapsamlı önkoşullardan yoksun olmaları nedeniyle içindeki konumlarını ancak yapay bir şekilde ve istemeden *kendini kandırma* yoluyla koruyabildikleri bir inanç bölgesine girmelerinden ya da kısaca söyleyecek olursak, onlara göre olgunlaşmamış ve kendilerini ona göre olgunlaştırmadıkları bir meyveyi koparmalarından ibarettir. Bir noktada dinsel bir deneyime çok hafif de olsa benzeyen bir şeye sahip olduklarını farz ederek, boş uzayda maruz kaldıkları musibetlere karşı onları koruyacağını düşündükleri bütün bir yapıyı hemen bu deneyimin, yani gayet kuşkulu bir temelin üzerine kurmuşlardır. Fakat sahiden edindikleri tam kanaatten ziyade metafizik bir *korkaklıktan* yola çıktıklarından, dolu hayatlarını ona tam olarak uygun olmayan bir konuma sokmaya

çalışarak kendi varlıklarını da kendini bu konumdan açığa vuran inanç dünyasının varlığını da çarpıtırlar. Onlar için kesinlikle doğal olmayan, bu yüzden de içten içe kendine güvensizlik hissi uyandıran bir durumun efendisi olarak kalabilmek için kendilerini sürekli esrik bir halde tutmak zorundadırlar. Yaptıkları her şey zorakileşir, sonunda inançlarını üstüne basa basa vurguladıkları bir noktaya varırlar ki inançlarının zayıflığının gayet açık bir işaretidir bu vurgulama tavrı. Manevi karşı sesleri bastırma gereksinimi, olguları çarpıtan bir fanatizme zorlar, kararsızlık kararlılıklarının altını çizmeye yöneltir ve kabul ettikleri öğretileri gerçek inananlardan daha canla başla savunmak zorunda bırakır. Çünkü gerçek inananlar da hem içeriye hem de dışarıya karşı sürekli bu tür bir savunma pozisyonunda olmasalar bile içlerine işlemiş kararlılıklarına rağmen ya da belki tam da bu kararlılık sayesinde kuşku onları da canlarından bezdirmiş olabilir. Felaket korkusu, yani inşa ederek aslında kendi girişlerini kapattıkları, fazlasıyla aceleye getirilmiş yapıların yerle bir olacağı korkusu, duyarlı kulaklarda korkunç derecede boğuk bir ses etkisi bırakan sadakat ifadelerini sürekli daha da abartmaya yöneltir bu insanları. Her şeyi göze alan entelektüel (*der intellektuelle Desperado*), hiç değilse samimiyet konusunda, sahiciyle sahici olmayanı bünyesinde karmaşık ve muğlak bir şekilde birleştiren bu boşluk mültecilerinden kat kat daha üstündür.

Son sözü yine de bu entelektüellere bırakamayız elbette, çünkü böyle bir durumda dünya tamamen anlamsızlığa teslim edilmiş olacaktır. Bu iki tavrın, ilkesel kuşkucuların ve kısa devre insanlarının korkunç "ya-ya da"sından nasıl kurtulacağız peki? Geri kalan tek tavır *beklemektir* belki de. Beklemeye karar veren biri, ne ısrarla boşluğu onaylayanlar gibi inanca giden yolda kendi önünü keser ne de özlemini dizginsiz bırakanlar gibi inanca musallat olur. Bekler; bekleyişi, açıklaması zor bir anlamda *sakıngan bir açık olma halidir*. Böyle bekleyen birinin şu ya da bu yolla doyuma ulaşması gayet mümkündür. Gelgelelim, bu bağlamda akla kapalı kapılar önünde sabırla beklemiş ve beklemekte olanlar, bekleme görevini üstlenip şimdi ve burada bekleyenler gelmelidir öncelikle. Doğal varlıklarından ve gerçeklik duygularından aldıkları meşru hakla, hem Mesihçi fanatiklerin azgınlığını hem de ezoterik çevrelere dahil olmayı reddettiklerini, modern topluluk düşüncesindeki birtakım za-

yıflıkları fark ettiklerini ve son olarak da, yerleşik dinler geleneğine uyum sağlamaya çalışırken dinsel biçimlerin dokusuyla aralarında oluşan inkâr edilemez yabancılaşmadan kaynaklanan baş edilemez güçlüklerle karşılaştıklarını farz edelim. Bütün bunlar ışığında, bu insanların beklemesi ne anlama gelir?

Olumsuz tarafından bakacak olursak, *bekleyen insan,* her şeyi göze alan entelektüel ile tahammül yetisinde ortaya çıkan bir gözüpekliği paylaşır. Bekleyen insanın kuşkusunun yozlaşarak ilke düzeyinde kuşkuya dönüşmediğini vurgulamaya gerek yok, çünkü en başından beri tüm varlığıyla mutlak ile bir bağ kurmak için hazırlanmıştır o. Tavrının esas metafizik anlamı, mutlağın gelmesinin ancak gerçekten de tüm varlığın bu ilişkiye adanmasıyla gerçekleşebilecek olmasında yatar. Nitekim bekleyenler, dinsel ihtiyaç tarafından aldatılmamak için kendi adlarına bu gelişi olabildiğince zorlaştırırlar, ânın sarhoşluğuna dayanamayıp kendilerini esrikliğin ve hayallerin heyecanına kaptırmaktansa ruhlarının kurtuluşundan olmayı yeğlerler. Olabildiğince uzak bir mesafeyi koruyarak hırslarını adeta titizliğe ve onları uçuşan korlardan koruyan bir soğukluğa dönüştürürler. Tıpkı her şeyi göze alan entelektüel gibi, zorunluluklarını erdeme dönüştürmeye çalışmaz veya özlemlerinin iftiracısı haline gelmezler; özlemlerinin onları kim bilir hangi hayali doyuma ulaştırabilecek akışına pervasızca bırakmazlar kendilerini.

Olumlu tarafından bakıldığında, bu bekleyiş açık olmak anlamına gelir; elbette bu açıklık en yüce olana yönelen ruhun güçlerinin gevşemesi ile karıştırılmamalıdır kesinlikle; tam tersine, yoğun bir faaliyet ve sıkı bir kendini hazırlama sürecidir bu. Uzun bir yol, ya da daha doğrusu, oldukça geriye gitmeyi gerektiren, dinsel alandaki hayata, dinsel söze, hatta insanların ortak inanca dayanan bağlılığına götüren bir sıçrayıştır. Boş uzay insanınınki kadar mutlaktan uzak bir hayat süren birinin kendi kendinden talep ettiği bu dönüşü gerçekleştirmesi son derece güçtür. Bekleyen insanın, inancı sihirle çekip getirmeden ve aynı zamanda da dışlamadan ne yapabileceği, bilgi olarak iletilemez, çünkü yaşanması gerekir, ayrıca gözlemcinin içgörüsü bu hayattan ve bu hayattan çıkan derslerden daha erkencidir. Yine de başka şeylerin yanı sıra şu söylenebilir: bu insanlar için, vurguyu teorik ben'den bütün insanlığın ben'ine kaydırma ve biçimsiz güçlerin ve anlamdan yoksun büyüklüklerin atomize

edici gerçekdışı dünyasından çıkıp *gerçekliğin* ve onun tarafından kuşatılan alanların dünyasına girme çabası söz konusudur. Teorik düşünceye aşırı yüklenmenin sonucunda, cismani şeylerin ve insanların doldurduğu, bu yüzden de somut olarak bakılmayı gerektiren bu gerçeklikten ürkütücü derecede ayrı düştük. Bu gerçekliğe ayak uydurmaya ve onunla dost olmaya çalışan kişi bu gerçekliği oluşturan anlama veya inanç içindeki bir varoluşa kendiliğinden varamaz elbette, fakat bu gerçekliğin içindeki bağlardan birini keşfedebilir; örneğin bu keşif ona, dostuyla veya genel olarak tüm enginliği içinde gerçek dünyayla yaşamanın, ne teorik-kavramsal araçlarla tartıya vurulabilecek ne de sırf öznel keyfiyetin ürünü olarak açıklanabilecek bir belirlenimler çokluğuna tabi olduğunu gösterebilir; böylelikle yavaş yavaş konumunu değiştirebilir ve o zamana kadar onun için kifayetsiz[45] olan bölgeleri el yordamıyla aramaya başlayabilir. Fakat buradaki her iz yol işaretinden başka her şeye benzer elbette. Kendini hazırlamanın yalnızca zorla elde edilemeyecek olana, dönüşüme ve fedakârlığa hazırlık olduğunu da eklemeye gerek var mı? Bu dönüşümün nasıl bir noktada gerçekleşeceği veya gerçekleşip gerçekleşmeyeceği değildir mesele ve kendisiyle-uğraşanlar'ı da ilgilendirmemelidir.

45. Bu makale ilk kez *Frankfurter Zeitung*'da (12 Mart 1922) yayımlandığında burada *unzugänglich* (erişilmez, kapalı) sözcüğü kullanılmıştır. 1963'teki yeniden basımında ve *Schriften* 5, kıs. 1, s. 169'da bu sözcük *unzulänglich* (kifayetsiz, yetersiz, elverişsiz) ile değiştirilmiştir.

İNŞALAR

Fikirlerin Taşıyıcısı Olarak Grup

TOPLUMSAL DÜNYA kısaca fikir diyebileceğimiz sayısız tinsel güç ve varlıkla dolu olmuştur hep. Tarihin bir yerinde birtakım içerikleri cisimleştiren politik, toplumsal ve sanatsal hareketler doğar ve yol almaya başlar. Bu fikirlerin ortak yanı, hepsinin var olana nüfuz etmeye çalışması, gerçeklik haline gelmeyi istemesidir. Hepsi de doğuştan getirdikleri kendini gerçekleştirme niyetiyle, insan toplumu bünyesinde somut ve maddi birer "olması gereken" olarak ortaya çıkar. Ancak bir fikrin sosyolojik olarak dikkate değer hale gelebilmesi için, gerçeklik üzerinde hiçbir etkisi bulunmayan salt kuruntu olmaktan çıkıp toplumsal dünyayı etkilemeye ve bu dünyanın kanını kaynatmaya başlamış olması gerekir. Toplumsal dünyayı taşlaşmaktan kurtarmak için bu dünyada yayılarak büyüyen bu tür fikirlerin hepsi, hem tarihsel olarak betimlenebilecek hem de formel-sosyolojik açıdan karakterize edilebilecek belli süreçlerden geçer. Suya atılan bir taşın oluşturduğu dalgaların türü ve büyüklüğü, taşın kendi şeklinden ve yapısal özelliklerinden çok, hangi hızla hangi yöne atıldığına bağlıdır. Benzer şekilde, mevcut toplumsal dünyaya fırlatılan her fikir, gidişatı genel etkenler tarafından belirlenen bir tepki uyandırır. Kendi zorunlulukları içinde kavrayabilmek için, bu etkenleri tinin fenomenolojik olarak gözlenebilir yapısından türetmek gerekir. Bütün tikellikler "paranteze alınarak", olması gereken'den olan'a giden fikirlerin her birinin izlediği yolun belirlenmesinde kullanılabilecek genel bir formüle, başka bir ifadeyle, hiçbir zaman açık açık belirtilmese de tek tek her sosyolojik araştırmanın temelinde yatan en genel yasa düzlemine ulaşılabilir.

Toplumsal olarak etkili bir fikir bu dünyaya her ne kadar bir birey tarafından fırlatılmış olsa da, fikrin esas gövdesini *grup* oluştu-

rur. Fikri birey yaratmış ve duyurmuş olabilir ama onu taşıyan ve gerçekleşmesini sağlayan *gruptur*. Partiler belli hedeflere ulaşılmasını savunur, dernekler çeşitli amaçlar etrafında bir araya gelir. Son derece çeşitli özelliklere sahip gruplar vardır. Simmel'in ikna edici biçimde ortaya koyduğu gibi, bir grupta bir araya gelen insanların sayısıyla birlikte grubun mahiyeti, yani niteliği de değişir. İki kişiden oluşan bir grubun anlamı ve olası başarısı, çok sayıda insandan oluşan bir gruba istenildiği gibi aktarılamaz. Fakat fikirlerin hareket yasalarını araştırdığımız bu yazıda, grupların büyüklüklerine göre sınıflandırılması, hayat ve kader topluluklarının fikir taşıyıcısı gruplardan ayırılması kadar önem taşımıyor. Hayat ve kader toplulukları ifadesiyle, üyeleri sadece fikirler ve belli ilkeler aracılığıyla kaynaşmış olmayıp çözülmez bir bağlılıkla birlikte yaşayan grupların hepsini kastediyorum. Örneğin aile ve ulus bu tür oluşumlardandır. Bu topluluklar, içlerine doğan insanları doğumlarından ölümlerine kadar, hatta öldükten sonra bile, oldukları gibi kucaklar ve esasen, bağrından doğdukları hayat kadar sınırsız bir sürekliliğe sahiptirler. Amaçları da kökenleri kadar irrasyonel olduğu için belli hedeflere bağlı kılınamazlar. Varoluşları boyunca sonsuz çeşitlilikte hedefe yönelir ama bunların hiçbirinde nihai anlamlarını bulmazlar. Uzlaşımları bir fikre dayanan gruplar ise fikirle birlikte doğar ve yine fikirle birlikte ölür. Varlıkları, organik olarak gelişen hayatın içkin bir parçası değildir, bilakis onlar sayesinde hayata geçmek isteyen belli bir kavram tarafından kuşatılmışlardır. Bu bağlamda esasen hangi gruplardan bahsettiğimiz açık: Yayılma aşamasından gerçekleştirilme aşamasına yükselmiş bir fikrin hayata geçirilmesi için zorunlu olarak kurulmuş gruplar. Fikrin kendi gelişimi gibi, fikir temelinde kurulmuş bu tür grupların hepsinin karakteristiklerinin gelişimi de genel yasalara bağlıdır. Grup ve fikir birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, birincisi ikincisini temsil eder, o yüzden fikir tarafından oluşturulmuş grup bireyselliğinin mahiyeti belirlenmeden fikrin izlediği yol kavranamaz.

Fikir taşıyıcısı bir grubun mahiyetinin karakterize edilmesi konusunda birbirine tezat iki yaklaşım söz konusudur. *Otoriter* olarak adlandırabileceğimiz birinci görüşe göre, grubun birliğini sağlayan fikir tek tek grup üyelerinin kesinlikle üstündedir ve öznel iradelerini tamamen ellerinden almıştır. Mutlak egemen güç olan fikir hiçbir

bireysel itkinin sızamayacağı bir alanda gelişir, bireysel irade (özerk bireyin iradesi anlamında) fikir karşısında büsbütün önemsizdir. Bu öğretinin yandaşlarına göre, tekil kişi özsel bir çekirdekten yoksun, tamamen tesadüfi bir oluşumdur; onlara göre bir anlama ve esaslı bir içeriğe sahip tek şey herkesten tabiyet talep eden fikirdir. Bireyler gelip geçicidir, ama zaman fikre dokunmaz, fikir sonsuza kadar kalıcıdır. Bu teoriye göre, örneğin devlet, özerk ve bireyler üstü bir varlıktır; onu şu anda gerçekleştiren insanlarla bir tutulması mümkün olmamakla kalmayıp bu insanlarla tek ortak yanı şudur: Şu anda var olan insanlar, sadece devlet fikrinin onlar aracılığıyla kendini gerçekleştirdiği malzemedir adeta, şekillendirilmeye boyun eğmek zorunda olan ve fikrin kendi şeklini etkilemeyen bir malzeme. Buna göre devletin buyrukları, ne kadar haklı olursa olsun her türlü bireysel eleştiriden muaftır; geçerli hukuk, geçmişte bir yerde hazırlanmış, kaynağını başka bir dünyada bulan, ampirik düşünüşlerin hepsinden çok uzakta kalan, bu yüzden de bugünkü adalet duygusuyla çelişmesine rağmen prensipte yürürlükten kaldırılamayan bir yönetmeliktir. Otoriter öğretiye göre fikir taşıyan veya fikirlerden doğan grupların hepsi bölünmez birliklerdir, ideal içerikleri kendi kendinin amacı olarak mutlağın içinde süzülür, yaratılamaz ve yok edilemezler. Ebedi fikirler âlemi ile grubun durmadan değişen hayatını birbirine bağlayan bir köprü yoktur.

Diğer görüşe, yani *bireyci* yaklaşıma göre, bir grubu ele geçiren her fikir, grubu oluşturan bireylerin hepsinin tininden kaynaklanır. Aslında sadece bireyler vardır; kendine has bir öze sahip, bir birlik olarak hisseden ve düşünen bir grup bireyselliğinin varlığını kabul etmek için bir neden yoktur. Grubun tini, grup üyelerinin tinlerinin uyumlu birlikteliğidir; grup, üyelerinin toplamından başka bir şey değildir. Bu atomize edici yaklaşımın savunucuları bir bütün olarak grubun niteliksel birliğini ve özgüllüğünü reddeder, gerçekliği ve ağırlık noktasını bütünlükten bireylere, gruba hâkim olan zaman üstü fikirden zamana bağlı çoğunluk görüşlerine kaydırırlar. Öğretileri şu pratik-politik tezle özetlenebilir: "Devlet (hukuk, vb.) insanlar için vardır, insanlar devlet (hukuk, vb.) için değil." Sonuç olarak, grubun bağlılığını ilan ettiği fikirler anlamını yitirir, bireylerden oluşan bir çokluğun gelgeç isteklerinin ifadesine dönüşürler ve ancak bireyler onlara bahşetmeye eğilimli olduğu müddetçe var olma

hakkına sahiptirler. İlk yaklaşım benimsenirse, birey toplumsal dünyada grubun varlığı karşısındaki önemini kaybeder, fikirler bireyden ayrılır ve yıldızlar gibi, başının üstündeki bir yörüngede dönmeye başlar. İkinci yaklaşım kabul edilirse, birey toplumsal dünyadaki yegâne gerçeklik olur, grup bireyselliği bir hayalete dönüşür, fikirler bireyin tinine sürgün edilir, ondan ayrı bir hayat sürmeleri mümkün değildir.

Köklerini hangi dünya görüşleri içinde buldukları gayet aşikâr olan bu iki yaklaşım da fenomenolojik olarak kanıtlanabilir olgularla tam olarak uyuşmaz. Otoriter öğretinin öncelikle yaptığı şey, fikirler ve onları cisimleştiren gruplar ile grupları oluşturan insanlar arasına çok bariz bir çizgi çekmektir. Bu öğreti grupların hareketleri ile taşıdıkları fikirlerin, sanki kaderleri *de facto* özerk varlıkların hareketleri ve kaderleriymiş gibi davrandığını söyleyerek doğru bir saptamadan yola çıkar; gelgelelim, gruptan yayılan ya da grubu oluşturan fikirleri öncelikle kendi kendine yeten varlıklar olarak, tek tek insanların varlığıyla hiçbir ilgisi olmayan egemen oluşumlara dönüştürerek fazla ileri gider. Bu yaklaşım benimsendiğinde fikirlerin tarihsel kökenleri de çöküşleri de açıklanamaz. Fikirlerin ne zaman ve nerede ortaya çıktığı sorusu cevapsız kalır; burada olmaları ve zaman dışı varlıklar olarak toplumsal dünyanın keşmekeşine dahil olmaları yeterlidir. Grubun kolektif varlığı ebedi fikir ile başgöz edilmiştir, bireyler ise fikir yaratmadan, hatta fikirlerden hiç etkilenmeden karanlıklar ülkesine tepetaklak devrilmiştir.

Bireyci öğreti ise toplumsal açıdan etkili tinsel varlıklar ile tek tek insanlar arasında dolaysız bir ilişki kurarak gerçekliğe hakkını teslim eder. Bu öğretide ne fikirler bireylerin onları yaratması veya yok etmesinin imkânsız olduğu erişilmez bir uzaklıktadır ne de gruplar nihai, dağılmaz, her türlü parçalanmaya ve bileşenlerine ayrılmaya direnebilecek birliklerdir. Tüm bunlara karşın bireyci öğreti fikirlerin, onları cisimleştiren gruplarla birlikte bireysel ruhların temsilcisi olmaktan çok daha öte bir anlam taşıdığını görmekte yetersiz kalır. Ne fikirlerin toplumsal dünyadaki (deneyimlerin genellikle bireysel iradeden bağımsız olduğunu gösterdiği) gelişimlerini gerekçelendirebilir ne de grup bireyselliğinin grup üyelerine kendi üstünlüğünü güçlü bir biçimde kabul ettirebilmesini açıklayabilir. Birinci öğreti fikirleri fazlasıyla bireyüstü diyarlara havale ederken,

bu ikinci öğreti tek tek bireylerle çok yakından ilişkilendirir. Bu abartılı bireycilik, bütün gücü ve ihtişamı kendi kendinin amacı olduğu düşünülen bireysel ruha devretme arzusuyla, bireysel ruhun en büyük ürünlerini, yani fikirleri küçük görmek, önemlerinden ve muhtemelen öncülleri tarafından güvenceye alınmış egemenliklerinden mahrum etmek gibi (mantık hatası da diyebileceğimiz) bir hataya düşer. Grup varlıklarının her türlü özerklikten ve benlikten yoksun olduğu yargısı da en az bu bakış açısının kendisi kadar tutarsızdır, çünkü gruplar da nihayetinde bireylerden oluşur, dolayısıyla bireylere mutlak bir önem atfediyorsanız, onlar tarafından meydana getirilmiş bir oluşumun tutarlılığını, kendi kendine yeterliğini öylece gözden çıkaramazsınız. Bu tür yaratıların hepsinin (fikirlerin, grupların, vb.) herhangi bir özden yoksun olduğunu kabul ederseniz, sonunda yaratıcı da (birey-ben) tözünü kaybeder; ebedi bir dünya yıkıcısına dönüşür, ama kendini sadece benliğini muteber eserlere yayarak koruyabilir. Burada ele aldığımız bireycilik, insanların dünya görüşlerindeki her türlü farklılığı gözardı ederek rasyonel varlıkların hepsinin tam bir uyum içinde olduğunu kabul eden, bu yüzden de fikirden bireye uzanan özel bir yapı olarak grubu kolayca hiçe sayabilen aydınlanmanın has bir ürünüdür. Benzer yönelimli bireylerin giderek farklılaşarak kozmosvari kişiliklere dönüşmesiyle birlikte fikirlerin ve onlara karşılık gelen grup varlıklarının kendine özgü hareketleri bilincin ufkunda dolaysızca yüzeye vurur. Bu andan sonra da bunları heterojen bireysel tinlerin sonsuz çeşitliliğinin tinsel sonuçlarına indirgemek mümkün değildir.

O halde grup, bireyler ile toplumsal dünyayı saran fikirler arasındaki aracıdır. Ne zaman bir fikir karanlıktan çıkıp formülleştirilse, karşılaştığı kişilerde benzer bir ruhsal durum yaratır, fikri gerçeklik haline getirmek için mücadele etmek isteyen insanlar bir araya gelip bir grup oluşturduklarında da fikrin gerçekleşme süreci başlar. Fikir, otoriter öğretinin öne sürdüğü gibi bireylerden üstün değildir, etkisini yalnızca onların içinde, onlar sayesinde gösterebilir. Fakat bu süreçte bireyler fikrin taşıyıcılarına dönüşürler, dolayısıyla artık bağımsız, diledikleri zaman diledikleri gibi hareket etme özgürlüğüne sahip birey-benlikler değildirler; artık fikre bağlı, fikir tarafından biçimlendirilmiş, düşünceleri ve duyguları tektipleştirilip sınırlandırılmış varlıklardır. Fikrin içlerindeki varlığı biçimlendir-

mesiyle, fikirden bağımsız insanların oluşturduğu kitleden ayrılır ve yönü fikir tarafından çoktan belirlenmiş farklı bir yol tutarlar. Grup (şimdilik yeterli olacak bir ifadeyle) aynı tinsel durumdaki insanların bir fikrin gerçekleşmesi hedefi için gerekli birleşmesidir sadece; rasgele, tinsel açıdan hâlâ muallakta olan bireylerin birliği değil. Üyelerinin hepsinin bilinç ifadesi aynı temelden (yani fikir zemininden) yükseldiği ölçüde kolektif bir varlıktır, bu yüzden de *a priori* tek tip eylemlere gelip varmak zorundadır. Grup ve onun cisimleştirdiği fikir, yalnızca keyfi hareket eden bireylerin baştan kabul edilen çeşitliliğiyle karşılaştırıldığı zaman bireyin ötesinde, özel bir varoluş sürer; aynı şekilde biçimlendirilmiş bireysel ruhlarla karşılaştırıldığında değil. Grup, ancak fikirden koptuklarında grubun üyeleri üzerinde bir dış yükümlülük gibi ağırlık oluşturur; fikirden vazgeçmeyen grup ancak o zaman kendilerini ezen bağımsız bir varlık gibi görünür gözlerine.

Grup üyelerinin kendilerine has mahiyetleri, yani fikir taşıyıcısı oldukları kavrandığında, bu üyelerin (iç varlıklarında bir katmanlılık yaratan) bir fikri nasıl kabul edip işledikleri sorusu kalıyor geriye. Bir grubu birleştiren her fikir, kristalleşerek keskin hatlı bir biçim alır. Politik bir programa, belirgin karakteristiğiyle öne çıkan bir düstura, bir dogmaya dönüşür. Kısacası içeriği sınırlanmış, gerçekleştirilecek bir "olması gereken" haline gelir. Kesin olarak belirlenmiş bu "olması gereken" ise daima kendisinin ötesinde bir şeye işaret eder; grubun yaptığı formülleştirme, grup tarafından tamamı kat edilecek çok uzun bir yolun görünürleşmiş kısmıdır sadece. Elbette geniş bir anlamsal bağlamla ilişkilendirilmeden, tek başına var olabilecek tinsel bir ifade yoktur. Tinsel ifadeler her zaman belli nihai kanaatlerden doğar ve her zaman, birlikte homojen, anlamlı bir bütün oluşturduğu başka ifadelere öncülük eder. Dolayısıyla toplumsal olarak etkili bir fikir, bünyesinde işlenmesi beklenen bir yön barındırır her zaman. Belli bir dönemde, belli toplumsal koşullar altında gerekli görülen yönü öne çıkarılan bütün bir bakış açısının kısa ifadesidir fikir. Nitekim belli bir fikrin içeriğini savunan grup üyeleri her zaman bu formülleştirilebilir olan ve formülleştirilmiş bulunan "olması gereken"den daha fazlasını deneyimler ve ister; bütün dünyayı kat eden bir yolu izlerler; kendilerini adadıkları içerik, bilinçlerinin önüne set çekilmiş akışın yukarı fırlattığı bir

dalgadır sadece; ya da, daha iyi bir ifadeyle, bu içerik tam da düşüncelerinin akışı ile verili bir durumun buluştuğu yere işaret eder. İçinde fikrin peydahlandığı bilinç akışının zaten verili olup olmadığı veya insanları uzun bir yola girmeye önceden verili olan "olması gereken"in içeriğinin mecbur bırakıp bırakmadığı tamamen önemsizdir ve olsa olsa psikolojiyi ilgilendirir. Her halükârda, grup üyesi fikirde rüşeym halinde yatan imkânların hepsini bulup çıkarır ve fikri zaten bünyesinde bulunan bütünlüğe doğru geliştirir. Politik parti programlarının temeli dünya görüşlerinde yatar ve grupların oluşumuna yol açan ideal taleplerin hepsi, çevrelerindeki her şeyi etkileyen ve böylelikle bu talepler ile başka tinsel istekler arasında anlamlı bağlar kuran temel bir tavrın ürünüdür.

İnsanların fikir tarafından *birey* olarak biçimlendirilmesiyle yukarıda tarif edildiği gibi *grup üyesi* olarak biçimlendirilmesi arasında büyük fark vardır ve grup bireyselliğinin kendine özgü doğası ancak bu fark ele alınarak anlaşılabilir. Belli bir fikrin önce tek bir bireyin tinine nüfuz ettiğini varsayalım. Elbette fikir bu bireyin içinde büyüyecek ve dünyanın bir ucundan öbür ucuna uzanan bir yol açtırmak isteyecektir. Fakat kendi için var olan birey, (en azından potansiyel olarak) içinde farklı birçok arzunun ve tinsel gücün kıpırdandığı bir mikro evrendir, bu yüzden de fikrin ürettiği anlamsal bağlam yalnızca nadir durumlarda bilincin tamamını işgal edebilir. Bu bağlama kökleri ruhun başka bölgelerinden doğan düşünce ve görüşler de karışır, onu gevşetip baltalar. Bireyin içinde gelişimini tamamlamayı başardığını kabul etsek bile, fikir ancak bütün bir benliği harekete geçiren yüce bir ilke olması durumunda, o da en fazla sadece bireyin tini üzerinde, salt ve gerçek bir hâkimiyet elde edebilir. Dolayısıyla aslında özne fikirleri deneyimler, onlara biçim verir ve kendini onlara adar, ama her zaman fikrin taşıyıcısından daha fazlasıdır; ruhunun boş, doyurulmamış kısmında fikrin etkili olmasına imkân vermek için eşsiz kaderinin zincirini kolay kolay kıramaz.

Yalıtılmışlığının dışına çıkıp bir grubun üyesi olduğundaysa durumu değişir. Birey bir grupta esasen ancak fikri cisimleştirdiği ölçüde hesaba katılır. Grubun diğer üyeleriyle kurduğu ilişkiler sadece ve tümüyle grubun yarattığı "olması gereken" içeriğin geliştirilip gerçekleştirilmesine hizmet eder; bireyin içinde olup da kendini duyurmak isteyen diğer her şey etkisini grubun dışında göstermek zo-

rundadır. Bir grup üyesi haline gelmesiyle birlikte, bireyin varlığının bir parçası (fikrin şekillendirdiği parça) varlığının (bireyin potansiyel olarak gerçekleştirebileceği) genel planından ayrılır ve kendi başına harekete geçer. Diyapazonun tek bir sese ayarlı olması gibi, grup da sadece savunduğu fikre duyarlıdır; grup oluştuğu andan itibaren, fikirle ilgisi olmayan her şey otomatik olarak dışlanır, grupta bir araya gelen insanlar artık tam bireyler değil, yalnızca grubun amacı uğrunda var olma hakkına sahip birey fragmanlarıdır. Diğer birey-benliklerle ilişki içindeki birey-benlik olarak özne, fikrin tümüyle hâkimiyet altına alamayacağı, onun etki alanı dışında kalan alanlarda da hayat süren, kaynakları tüketilemez bir varlık olarak anlaşılmalıdır. Bir grup üyesi olarak özne ise, fikrin çizdiği yolun dışına çıkamayan, tam varlığından ayrı bir *parça-benlik*'tir.

İncelememizin bu noktasında, salt bireyler çokluğundan ibaret olmayan, genellikle üyelerinin taleplerinden ve (anlık) ihtiyaçlarından bağımsız görünen bir tür kolektif varlığın, bir grup bireyselliğinin nereden kaynaklandığını anlamaya başlamış bulunuyoruz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bir grup tam anlamıyla gelişmiş bireylerden değil, yalnızca indirgenmiş benliklerden, insan soyutlamalarından oluşur: *bir fikir aracından* başka bir şey değildir. Artık kendisini tümüyle kontrol edemeyen insanların, hâlâ kendisine tamamen hâkim insanlardan farklı hareket etmesi şaşırtıcı mı peki? Fikirlerin toplumsal dünyadaki hareketi mutlak bir zorunluluğa tabidir. Bu durumu fark eden birey, fikri "olması gereken"den "olan"a dönüştürebilmek için başkalarıyla ittifak kurmak zorundadır. İşte tam da grubun oluştuğu bu anda, benliklerde bir indirgeme de meydana gelir; bir fikri gerçekleştirmeye çalışan bireylerden ziyade, fikre bağımlı ve onun inayetiyle yaşayan bir sürü yaratık vardır artık. Söz konusu yaratıklar bu fikir –ama sadece bu fikir– bakımından yükümlüdür; ondan ayrı bir şey olarak var olabildiklerini hissetmek isterlerse, anlamsızlığa gömülmek zorundadırlar. Fikir içlerine nüfuz etmez, onları yaratır. Onlar fikri gerçekleştirmez, fikir onları gerçekleştirir; onlara can üfler. Grup bireyselliğinden adeta bağımsız bir varlık gibi bahsetmenin gayet makul gerekçeleri bulunuyor. Çünkü bu parça-benlikler, bu yarım ve çeyrek-yaratıklar sadece kolektif eylem hazırlığı (yani grup toplantıları) sırasında doğar; tek tek bireylerde bulunmazlar, ancak bireylerin birleşerek kendile-

rinden ayrı ve sadece grupta bulunan tinsel kendilikler meydana getirmesiyle ortaya çıkarlar.

Tam-bireyin grup içinde kaybolmasının, toplumsal dünyada grup bireysellikleri tarafından temsil edilen ve gerçekleştirilen fikirlerin niteliği üzerinde belirleyici bir etkisi vardır. İnsan bireysel bir varlık olarak gerçekleştiği ölçüde, içinde binlerce itki uyanır; arzular, düşünceler ve hassas duygular birbirine sımsıkı ilmeklenir; ruhun en küçük kımıltısı bile tinsel bağlama ilmeklenebilir. Ancak bu özne (bir fikir tarafından yönlendirilen) bir grup oluşturmak üzere belli sayıda insanın bulunduğu bir çokluğa dahil olduğunda kendisini bu özneden ayıran parça-benlik, bir birey olarak özneye ait sonsuz nitelik çeşitliliğini kuşkusuz sergilemez artık. Doğası gereği böyledir bu. Çünkü insanlar bir grup oluşturduğunda, ruhlarının bütün enginliğiyle bu ilişkiye dahil olmaları düpedüz imkânsızdır. Üzerinde grubun düşüncelerinin ilerlediği tinsel yolun, grup üyelerinin tümünün yer alabileceği şekilde inşa edilmesi gerekir. Yeni oluşan grup-benliğinde öznenin biricik bütünlüğüne yer yoktur bu yüzden, ancak gruba dahil olan farklı öznelerin ortak özellikleri grubun bireyselliğinin inşasına katkıda bulunabilir. Başka bir deyişle, birey-benliğin içgüdüsel, bilinçsiz, organik bir biçimde büyüyüp çoğalan hayat zenginliği, grup bireyselliğine yabancıdır. Özellikler ve talepler açısından karşılaştırıldığında, grubun bireyselliği bu zengin çeşitliliğin yanında yoksul kalır, çünkü rasyonel olarak kavranamayacak bollukta içeriğe kaynaklık eden, verimli ve yaratıcı bir tinsel temelden yoksundur. Grup bireysellliğinde bireyde (en azından potansiyel olarak) olduğu gibi yumuşak geçişler, tarifsiz duygular ve üst üste yığılı çok sayıda deneyim katmanı aramak boşunadır; çok boyutlu hareket yeteneğinden mahrum olan grup bireyselliği yalnızca tek bir yönde hareket etmeyi bilir; dağılmadan bu yönden ayrılıp sağa sola sapması imkânsızdır. Gelişimin *çizgiselliği* grup bireyselliğinin temel bir özelliğini oluşturur. Fakat birey-benliğin tümüyle homojen deneyim yığınını bünyesinde devam ettirmesi ilkesel olarak asla mümkün olmadığı için grup-benliğinin karakteristiği olan bu tek boyutluluk özelliğine aynı zamanda zorunlu olarak belli ölçüde katılık ve kabalık da eşlik eder. Grup-benliği esneklikten ve inceliklen yoksundur, bireye açık olan çok sayıda gerçeklik ve deneyim bölgesi grup için daima kapalıdır.

Bir grup doğuran herhangi bir fikrin karakteristiği ile grup bireyselliğinin doğası gereği sahip olduğu düşünülen karakteristik uyuşmak zorundadır kuşkusuz. Tek bir bireyde ise fikir sayısız biçimden birini alabilir, çünkü birey hem kabaca hem de incelikle birbirinden ayrılmış düşünce zincirleriyle iş görebilir. Birey bir fikre bağlandığında, bilincinin geri kalan içerikleri ile bu fikir arasında sayısız bağ örer ve fikrin bağımsız bir oluşum olarak ayrılamayacağı kadar dolaşık bir ilişkiler ağı kurar. Grup ise bu ele avuca gelmez parıltıdan yoksun ideal içerikler uğruna inşa edebilir kendini ancak. Çünkü grubun özgüllüğü tam da birey-benliğe özgü çeşitliliği yitirip bireyin rengârenk deneyim yelpazesinden sadece birkaç temel rengi muhafaza etmesinde yatar. Fakat bu yolla elde edilmiş bir varlık ancak nispeten sıkı bir fikir diyetini kaldırabilir; sindirmeye uygun bir organa sahip olmayan içerikleri hemen reddeder. Önemli biri tarafından geliştirilen bir fikir kendini bir grupla vücuda getirdiğinde, bu geçiş sırasında bu kişiye bağlı, yeri doldurulması münkün olmayan bireysel nitelik yok olur ve fikir ile çok katmanlı deneyim dizileri arasındaki, hâlâ birey-benlik tarafından yönlendirildiği sırada içinde kök saldığı bağlantılar kopar. Örneğin Wagner'in Wagnercilere karşı duyduğu tiksinti veya Marx'ın Marksist olmadığına dair sözleri böyle bir süreçte fikrin geçirdiği değişimi en aşikâr haliyle ortaya koyar. Bu tür bir tavır, altında yatan diğer nedenleri görmezden gelecek olursak, fikirlerin toplumsal dünyadaki yolculukları sırasında bir grup doğurup başka alanlarda kendi yasalarına göre gelişmeye başladıklarında fikir yaratıcılarının kendi fikirlerini artık tanıyamaması ve hatta inkâr etmesi ile de açıklanabilir.

Fakat bu tür fikirler bünyesinde dizginlenemez bir gelişme arzusu taşır: ebedileşmek isterler. Gerçekleşmeleri için bir tek birey-benlik kendini adadığı ve sonsuzluğa doğru süzülen çağrışımların ışık demetleriyle sarılı oldukları sürece, esnekliklerini her şeye rağmen belli ölçüde korurlar, farklı konumlara uyum sağlamaya, çeşitli biçimlerde değiştirilmeye açıktırlar. Fikirlere gruplar sahip çıkmaya başladıktan sonra ise başlangıçtaki esneklikleri giderek kaybolur ve yukarıda betimlediğimiz, insafsızca bir zorlamaya itaat ediyormuşçasına ağır ağır ilerleyen, oldukça kabalaşmış oluşumlara dönüşürler. Tamamen bir fikrin etkisi altındaki tek bir bireyin herhangi bir durumdan başarıyla çıkıp çıkamayacağından kuşku du-

yulabilir, çünkü bireyin varlığının çok sayıdaki kaynağı hiçbir zaman tümüyle gün ışığına çıkarılamaz. Oysa grup bireyselliğinin onu oluşturan fikirden başka kaynağı yoktur, bu yüzden de gerçekliğe daha sarsılmaz bir tutarlılıkla nüfuz edebilir. Grubu tuttuğu yönde ilerleten tek şey fikrin bünyesindeki itme gücüdür, grubun içinde bulunduğu yol, fikre içkin gelişim imkânlarının ve durumdan duruma uyarlanan dirençlerin bileşkesidir adeta. Grup bireyselliği kendi dışındaki toplumsal dünyayı dolduran içeriklerden hiçbirini kabul etmediği için, eylemleri fikrin mevcut her durumda bulabileceği en saf ifadelerdir; grup bir hareketi esasen yalnızca fikre uygunsa gerçekleştirir, bir hareketin fikre uygun olması ise cisimleşmeden çeşitliliğe nüfuz etmesi ve sadece doğuştan getirdiği güç tarafından güdülenmiş olması demektir. Ayrıca şunu da eklemeliyiz ki, böyle mantıklı bir gelişim sergileyen fikirler her zaman biraz şematik ve hantal oluşumlardır: doğalarının kabalaşması, çok açık ki, "olması gereken"den "olan"a giden uzun yolu kat edebilmek ve iz bırakmadan yok olup gitmemek için ödemeleri gereken bedeldir.

Grup bireyselliği, varlığını ancak kendisinden üstün olan fikre hizmet ettiği sürece koruyabilir. Grup, varlığını borçlu olduğu fikirden koptuğunda, hayat veren sözlerin yazılı olduğu kâğıt ağzından çekildiğinde yok olan golemler* gibi yok olur. Tam birey-benlikten ayrılan grup-benliği ancak fikir sayesinde var olabileceği için, üzerinde yükseldiği zemin ayağının altından çekilip alındığında hemen dağılmak (veya sık sık olduğu gibi tamamen yeni ve farklı inşa edilmiş bir gruba dönüşmek) zorunda kalır. Bu açıdan grup benliği ile bireyin benliği arasında çok derin bir fark vardır. Bireyin benliği, bir zamanlar kendini adadığı her türlü fikirden daha uzun ömürlüdür, aynı benlik hep kalıcıdır. Zamanın akışı içinde bünyesine hangi içerikleri katmış olursa olsun, hayat ile arasındaki bağ kendini sürekli yeniden oluşturur, çünkü yöneldiği bütün yollar nihayetinde yine hayatının tükenmez bir pınarına çıkar. İşte bireyin benliği ile grup

* Efsanelerde, ruhu olmayan, genelde kilden veya topraktan oluşturulan bir canlı. Ortaçağda tanrının isimlerinin veya sıfatlarının farklı şekillerde söylenmesi, bu kelimeleri oluşturan harflerin farklı şekilde dizilmesi veya bunların bir kâğıda yazılarak yapılan muska ve tılsımlarla golem oluşturulmasına ilişkin birçok efsane doğmuştur. –*ç.n.*

benliğini ayıran şey öncelikle bu *çark etme* deneyimidir. Kendini belli bir fikre adayan birey bu fikirden vazgeçip bir zamanlar eleştirdiği başka bir fikre tapmaya başlayabilir. Bireyin asıl tözü bu dönüşümden sonra da varlığını aynı şekilde koruyacak, eski insan yeni, dönmüş insanın içinde kalacaktır, iç içe geçmiş deneyimler bir zamanlar var olan insandan tam bir kopuşa izin vermez çünkü; bireyin özü yok edilemez kısacası, ancak sürekli farklı varlık biçimlerine aktarılır. Buna karşılık grup bireyselliğinin katılığı böyle bir dönüşü imkânsızlaştırır. Grup bireyselliği dönüşebilir (ileride göstereceğimiz gibi), gelgelelim her şeyden önce hizmet etmek için kurulduğu fikre karşı gelemez. Grup bireyselliği fikrin açtığı tinsel yolun canlı taşıyıcısı ve temsilcisi olmaktan öteye geçemediği için, bu yoldan ayrılmak istediğinde kendini yok etmek zorunda kalır. Belli bir grubun malzemesini reddeden insanların eskisiyle karşıt yönelimdeki başka bir grupta ortaya çıkması elbette mümkündür, ama bu durumda özsel olarak eskisine tamamen yabancı, eskisini daha fazla içermeyen, farklı bir grup bireyselliğinin inşası söz konusudur.

Gruplarla fikirler arasındaki yakın ilişki, kendilerini birlik gibi hisseden ve birbirlerine kapalı olan toplumsal sınıfların ve tabakaların oluşumu açısından da önemlidir. Modern devletlerdeki keskin sınıfsal ayrımların kaynağını, sonradan üst sınıfı oluşturan yabancı işgalcilerin toprağa el koymasında bulduğunu söyleyen görüşte haklılık payı olabilir; yine de, tarihsel ama sosyolojik olmayan bir yaklaşımın ürünü olan bu görüş yeterli değildir, çünkü sınıfların ve tabakaların ortaya çıkışında rol oynayan önemli bir noktayı hasıraltı etmektedir. Büyük bir topluluk düşünelim. Hem kültürel hem de salt insani açıdan aralarında hemen hiç konum farkı bulunmayan üyelerin oluşturduğu bu toplulukta tabakalar olmasın. Böyle bir topluluğun kalıcı olamayacağı neredeyse matematiksel bir kesinlikle gösterilebilir, çünkü böyle bir topluluk insan doğasının belli temel özelliklerine aykırıdır. İnsanın, şimdiye kadar öğrendiğimiz ve ezelden beridir bilinen bünyesine göre, olgun bir halkın bütün medeni ve kültürel ihtiyaçları karşılanacaksa, nispeten büyük topluluklarda, geniş ölçüde işbölümünün gerçekleşmesi kaçınılmazdır (bölünmeyi bilerek reddetmek, zorunlu olarak ilkelliğe dönmek demektir). İşbölümüne gidilmesiyle birlikte yönetim organları türeyecek, farklı ticari ve kültürel meslekler çiftçiliğin önüne geçecektir, vb. Hayat de-

vam ettiği sürece grupların inşasına vesile olan sayısız fikir demeti çıkacaktır ortaya. Her bir mesleğin üyeleri kendi içlerinde, toplumsal konumlarına karşılık gelen tinsel yollar çizecek, tipik toplumsal bireylere dönüşecektir. Aynı düşünme biçimine sahip olmaları ve aralarındaki çok çeşitli mesleki ilişkiler genelde bu insanların gerçek birer birlik olan gruplarda (loncalarda, her türden mesleki grupta) bir araya gelmesine veya en azından kendilerini bu gruplara ait hissetmesine neden olacaktır. Ardından, bir yandan toplumsal dünyanın fikirlerle dolu olduğunun (bu tür fikirler olmasa "olması gereken" tamamen "olan"a dönüşür ve artık zamanın sonu gelmiş demektir) kanıtı bir yandan da farklı toplumsal konumlara karşılık gelen perspektif ufuklarının somutlaşması olan bir dizi grup oluşacaktır kuşkusuz.

Ama grup bireyselliği her zaman için bütünlüklü, belli ölçüde ilkel ve yukarıda gördüğümüz gibi kendi yasalarına göre gelişen ve kesinlikle grubu oluşturan bireylerin toplamından ibaret olmayan bir varlıktır. Dolayısıyla, varsaydığımız bu toplulukta tek tek bireylerin (deyim yerindeyse, tepelerinde hareket ettiği için) tam hâkimiyet altına alamadığı bireysellikler çıkacaktır ortaya. Tabaka, sınıf ve gruplara ait bu tinler zorunlu olarak farklı yönlerde gelişecek ve farklı toplumsal sabitler tarafından belirlenecektir (başka türlü, işbölümü de olmazdı ki bu varsayımımızla çelişir); bu tinlerin temsilcileri, tasarlanan tam bireylerden ayrılan parça-bireyler o kadar katı ve inatçı olacaktır ki, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalsalar bile yollarından dönmek istemeyeceklerdir. Sürekli karşımıza çıkan grup egoizmi, fikirler aracılığıyla inşa edilen grup bireselliklerinin, ebedileşmek isteyen varlıkların cisimleşmesinden başka bir şey olmadığını ortaya koyar; bu varlıklar ne pahasına olursa olsun kendilerini savunmak zorundadır, yoksa varlıkları sona erer; veya daha doğru bir ifadeyle, temsil ettikleri anlam bağlamına hep sadık kalmaları gerekir, çünkü yalnızca bu bağlam uğruna vardırlar ve onu aşmaya çalışmaları kendilerini yok etmeleri anlamına gelir. Ele aldığımız ideal toplululukta kendilerini birer birlik olarak hisseden grupların ve tabakaların karakterleri buna göre şekillenecek, etraflarında boş uzaydan başka bir şey olmasa, sınırsızca büyüme ihtiyacı duyacaktır. Gelgelelim, bir grup başka bir grup için direnç anlamına gelir; her bir grup yalnızca kendi varlığını vurgulayarak ve

toplumsal alanı dolduran diğer kolektif bireyselliklerden keskin çizgilerle ayrılmaya çalışarak bu dirence karşılık verir. Bütün bunlar, her yönüyle en güçlü insanlardan oluşan ütopik bir toplulukta bile, ilerleyen farklılaşma sürecinde farklı ve birbirinden ayrı sınıfların, tabakaların, vb. oluşmasının neredeyse kaçınılmaz olduğunu gösterir. Fakat bu, (özellikle de ekonomik) sınıfların ne bugüne kadar oldukları gibi kalmaları ne de bugün olduğu gibi şiddetli bir mücadele vermeleri gerektiği anlamına gelir. Yeri gelmişken belirtmek gerekirse, grup egoizminin ve grupların tinleri arasındaki karşıtlıkların yumuşaması, çok büyük ekonomik eşitsizliklerin ortadan kaldırılması kesinlikle mümkündür ama tabakaların altlı üstlü konumlanışının ve gruplar arasındaki her türlü düzey farkının yok edilmesi mümkün değildir. Bu konuyla ilgili dile getirilmiş en derin düşünceler Thomasçı toplum felsefesinde bulunabilir. İdealist bir ütopyacı ise her şeye rağmen, örneğin eğitimle, bireylerin ve grupların aralarında sürtüşme olmadan kusursuz ve önceden dengelenmiş bir uyum içinde bir araya geldiği, "özgür ve eşit" bir topluluğun kurulabileceğine inanır. Bu türden hayal edilmesi gayet güzel idealler aynı zamanda düzenleyici ilke olarak vazgeçilmez bir görev görür; ne var ki, gerçeklik aklın taleplerine kolayca boyun eğmez ve bu gerçekliğin göz korkutucu kendindeliğini ifşa etmek ontolojinin işidir. Aklın bu idealinin gerçekleştirilmesinin önündeki en büyük engel, insanların tüm çabalarını belli bir yöne yöneltmişken, başka bir deyişle çok yoğun bir gelişim süreci içindeyken farklı yönlere ancak rahatlamış bir durumda açık olabilmeleridir. Fakat insanlar "rahatlama alanındayken" tinlerinin birikmiş gücünü harekete geçirmezler, aksine yeniden uyuşmaya başlar, ağır ve miskin maddenin üzerlerinde güç kazanmasına izin verirler. Başka bir deyişle, herhangi bir yerde veya zamanda gerçekliğe, salt-var olan'a üstün gelmek mümkün değildir, dolayısıyla grup bireyselliğinin doğası aşılamaz, bu doğa karakteristik özellikleriyle toplulukta her zaman iz bırakacaktır.

Bir grubun ömrü, tümüyle olmasa da öncelikle, uğruna kurulduğu amacın ömrüne bağlıdır; onu kuran bireylerin hayatından ve ölümünden ise kesinlikle bağımsızdır. Grubun hayatı sürerken, grup bireyselliği fikre içkin imkânları keşfeder ya da daha doğru bir ifadeyle, zamanı dolduran hayat yanıbaşından geçip giderken fikri ko-

rumaya çalışır. Birey, bir birey olarak neyi, nasıl istiyorsa öyle düşünüp hissedebilir; ama bir grubun üyesi olduğunda fikre tabi olmak zorundadır, zamanüstü grup bireyselliğine dönüşür, zamana bağlı varlığının her yerinde kök salmış olan kendine özgü benliği, yerini sadece fikre bağlı bir benliğe bırakır. Papalık elçisi Äneas Silvio özgür düşünceli biriydi ve reform planlarına oldukça sıcak bakıyordu; gelgelelim, papa olur olmaz kendini açıkça kilisenin ve geleneklerinin başsavunucusu olarak görmeye başladı; kilisenin tini Silvio'nun öteki, önceki benliğini yutmuştu.

Buraya kadar geliştirilen, tamamen formel sosyoloji alanına giren görüşlerin mekanikteki eylemsizlik yasasına benzer bir anlamı vardır. Eylemsizlik yasası sadece Galilei uzayında, yani boş, madde içermeyen bir uzayda geçerlidir. Bu bir sınır durum, gerçekliğin geri kalanından bağımsız bir cismin hareketini ifade eden bir ilkedir. İşin içine başka maddeler girdiğinde hareket aslında ilkenin öngördüğü gibi gerçekleşmez; ama ilke yine de değerini korur, çünkü bu ilkeden yola çıkıldığında, yalnızca cismin üzerine etki eden kuvvetlerin hepsi denkleme konularak gerçek hareketi veren formül elde edilebilir. Fikir kendine ait grup bedenini "Galilei uzayında" oluşturur ve ortaya, fikrin bünyesindeki güçleri ve içerikleri bireylerin tikel hayatından bağımsız, katışıksız bir biçimde geliştiren bir grup-benliği çıkar. Bu noktada bütün çoğulluğu ve ağırlığıyla gerçekliği işin içine katacak olursak, grup doğasına ilişkin formel belirlenimlerin maddi ve sosyolojik alanda mutlak geçerliliklerinin olmadığını ya da en azından bu alanda doğrudan doğruya kullanılamayacağını görürüz. Mevcut gerçekliğin çekim kuvvetleri, grup-benliği'ni, genel doğası uyarınca esasen izlediği çizgisel yörüngeden saptırır ve grup-benliği ile taşıdığı fikir arasındaki (saf fenomenolojik sezgiye açık) yakın ilişkilere çoğunlukla sekte vurur. Fikirlerin ve fikirleri cisimleştiren grupların gerçek dünyada karşı karşıya oldukları çeşitli ampirik yazgıların izini sürmek bu yazının sınırları içinde bizim görevimiz değil. Esasen yerine getirilmesi mümkün olmayan bu görevi üstlenen biri meşum bir sonsuzluk içinde kaybolacak ve sonunda kendini, başka şeylerin yanı sıra, psikolojik gözlemler yaparken bulacaktır; çünkü amacına ulaşmaya çalışırken tamamen tikel durumlara giderek daha yakından bakmak zorunda kalacak, sonunda somut gerçekliğin yasalarını ortaya koyamayan, öznel koşul-

lara bağlı betimlemelere varacaktır. Oysa fikirlerin ve grupların izlediği bazı tipik süreçler oldukça açık bir şekilde gözler önüne serilebilir. Başka bir yerde en üst sosyolojik kategorilerin tipik şemaları olarak tanımladığım bu süreçler, deyim yerindeyse, formel sosyolojiden maddi sosyolojiye uzanan yoldaki ilk durağı temsil eder; ve her ne kadar tekil olaylara dayansalar da "Galilei uzayında" girişilen öze ilişkin sezgilerin genel geçerliğini büyük ölçüde korurlar. Bu süreçler düşünce deneyi ile bu sezgilerden türetilebilirler.

Bölünme, fikir taşıyıcısı grup açısından oldukça tipik bir fenomendir. Toplumsal dünyadaki yolculuğu boyunca, grubun kendini adadığı fikrin gerçekleştirilebilmesi için herhangi bir durumda izlenecek en iyi yolun hangisi olacağı yönündeki taktik soru sürekli yeniden gündeme gelir. Grup kurulurken, gerçekliğin mevcut durumuna yönelik ve grubu yaratan fikre uygun taleplerin hepsinin toplandığı katı bir program hazırlandığını düşünelim. Grup bireyselliği gerçekliğe bu programa göre müdahale ederken, gerçeklik (kısmen grubun eylemininin sonucu olarak) değişir ve grubun farklı davranmasını gerektiren yeni durumlar ortaya çıkar. Fikrin hâlâ hayatta kalabilmesi durumunda, gerçeklikteki değişim hesaba katılarak programın değiştirilmesi gerekir (sözgelimi partilerin bir devrimden önce ve sonra aldıkları pozisyonu düşünelim, veya değişen politik iktidarlar karşısında kilisenin değişen tutumunu). Çevresel koşullar tedricen değişse bile, grupların bakış açılarındaki kaymalar her zaman düzensiz bir şekilde gerçekleşmek zorundadır. Grup-benliğinin davranışları için bir kez ilkeler belirlendiğinde, grup-benliği bu ilkelere onların çizdiği yoldan sapmayacak kararlılıkta bir sadakatle hareket eder artık. Grubun izleyeceği yönün değiştirilebilmesi, her zaman öncelikle yeni bir kararın alınmasını gerektirir. Gruba üye bireyler grubun yönelimi hakkında birey olarak istedikleri gibi düşünebilir ve değişen koşullar dolayısıyla uzun süredir bu yönelimi uygunsuz buluyor olabilir. Buna rağmen, yeni bir itki onu başka (daha yeni bir itkiyle karşılaşıncaya kadar sapmadan izleyeceği) bir yola sokmadığı sürece grup başta belirlenen yolu izlemeye devam eder. İster bir liderin inisiyatifinden isterse grup üyelerinin isteklerinden kaynaklansın, bir raydan başka bir raya manevra yapabilmek için grubun her halükârda bu itkiye ihtiyacı vardır. Grubun izlediği yol sürekliliği olan bir eğri değil, birçok kırılma içeren doğrusal bir

hattır ya da başka bir ifadeyle, gerçekliği bir eğriyle temsil edecek olursak, grubun izlediği yolu bu eğriyi saran teğetler çokgeni olarak düşünebiliriz. Kırılma noktaları ise grubun yeni bir başlangıçla karşı karşıya olduğu anları belirtir. Koşullara ayak uydurulması gerekir, o yüzden grubun eylemleri hakkında buna uygun bir karar alınır; bu noktada fikrin tiniyle ilgili belli bir durum karşısında grubun tavrının belirlenmesi söz konusudur. Genellikle bu tür bir kırılma noktasında geçilebilecek birden fazla yol vardır. Grup üyelerinin hepsi aynı fikrin etkisinde olsa bile, taktik görüş ayrılıkları nedeniyle bir kısmı bir yolu geri kalanı başka bir yolu tercih edebilir. Grubun bireyselliği grup üyelerinin çoğulluğunda dağıldığı anda, yeni yönelimli ve birlik halinde grup varlıkları oluşturabilmek için grup hızla bölünür. Fakat bölünmenin sebebi yeni bir bilince sahip grup üyelerinin bir kısmının fikre ihanet etmesi değil, grubun gerçeklik üzerindeki pratik etkileriyle ilgili farklı görüşlerin, eski grup varlığını sürdürürken alttan alta gelişmiş olmasıdır. Taktik görüş ayrılıkları yüzünden grubun birliği bozulur ama fikre her koşulda sadık kalmaya devam edilir.

Belli bir tür grup bölünmesi adeta kaide halini almıştır, bu yüzden ayrıca ele alınmayı gerektirir. Bir grubun önce toplumsal gerçekliği tümden karşısına aldığı bir konum benimsediğini farzedelim. Bu grup, uğruna kurulduğu fikrin gerçekliğe galip gelmesi için çaba gösterir, attığı adımlar belli düzeyde başarı da sağlar. Başlangıçta bastırılıyorken, yavaş yavaş daha üst bir konuma yükselir, büyür ve topluluk içinde bir nüfuz elde eder. Taşıdığı fikir, giderek daha çok sayıda insanı kendine çeker ve "olması gereken"in alanından "olan"ın alanına sınırlı ölçüde geçiş yapar. Bu noktadan sonra, grubun hayatında üyelerinin çoğunluğunun grubun hedefinin mümkün olandan çok uzakta olduğunu düşündüğü bir an gelir; öyle veya böyle, gerçeklik ile sırf fikrin yönlendirdiği bir etkileşime girmeyi kabul etmezler artık. Başka bir deyişle, gerçekliğe nüfuz ederken ve bir yandan da gerçekliğin içini oydukça, grup gerçekliğin gücünü daha çok deneyimler. Mevcut gerçekliği değiştirmiştir elbette ama mevcut gerçeklik üstesinden gelinip aşılamamış halde oradadır hâlâ. Gerçekliğin ağırlığı, kabalığı ve kavranamazlığı, gerçekliğe fikirden yola çıkarak yaklaşanlara giderek daha açık ve net görünür. İlk önce sisler içinde ve kolaylıkla yerinden oynatılabilir gibi gelir.

Ancak onunla mücadeleye girişildiğinde kraterleri görünür hale gelir ve salt olan, elbette aynı zamanda *olan* ve bu yüzden de bir kenara atılamayacak her şey korkunç bir açıklıkla belirir. Ve hayati önemdeki şu baştan çıkarıcı soru duyulmaya başlar grup içinde: Gerçeklikle mücadele etmeyi bırakıp onunla barışmaya, uzlaşmaya çalışmamız gereken bir nokta var mıdır? Buraya kadar mı, daha ilerisi yok mu, denebilecek bir nokta var mıdır? Bir fikri gerçekleştirmeye çalışan her grup, gelişim sürecinin bir yerinde bu soruya cevap verme zorunluluğuyla karşı karşıya gelir. Grup üyeleri fikrin mantığının dışında gerçekliğin mantığı gibi bir şeyin de var olduğunu bir kez fark ettikten sonra grubun homojen bireyselliği er ya da geç çözülecek ve gerçeklik ile fikir ilişkisi, grup varlığının yeniden inşası açısından belirleyici bir tartışmanın konusu olacaktır.

Bu kırılma noktasından itibaren grup genellikle fikir ile gerçeklik arasındaki ilişki hakkında farklı anlayışlara sahip oldukları için toplumsal dünyada farklı yollar izleyen *iki* bireyselliğe bölünür. Daha doğrusu, grubun bir kısmı bu noktadan sonra salt-var olan ile bir çeşit barış anlaşması yapar. Fikri savunmayı bırakmazlar; ama hem grubun şimdiye kadarki gelişiminin önemli kazanımlar sağladığını düşünürler hem de mevcut gerçekliğin her zaman fikre karşı kendini bir şekilde koruyacağını, bu yüzden hesaba katılması ve onunla uzlaşılması gerektiğini iliklerine kadar hisseder ve buna ikna olurlar. Bu kanıya varanlar "ılımlı", "reformist", "revizyonist", vb. olanlardır. Bunlar çıkış noktası artık esasen fikrin kendisi değil, fikir ile gerçekliğin sentezi olan bir grup kurarlar. Seçtikleri (zikzaklı) yol, iki bileşenin, grubun başlangıçtaki hedefine ulaşma isteği ile mevcut gerçekliğin tanınması isteğinin bileşkesidir. Grubun diğer kısmı ise en saf haliyle baştaki fikre kendini daha güçlü bir biçimde adar. Bunlar kısmi kazanımları kazanım olarak görmez. Ruhsuz gerçekliğe gösterilecek en küçük itibar bile onlara göre davadan kaçmaktır, gerçekliğin grup varlığının ufkuna dahil edilmesi onlara göre esaret boyunduruğu altına girmektir. Bu radikal grup bireyselliğinin mevcut gerçeklikle uzlaşmaya tahammülü yoktur; ütopyayı gözünde nasıl canlandırmışsa, öyle gerçekleştirmek ister. Bütün grupların böyle bir bölünme yaşaması veya en azından böyle bölünmeye eğilimli olması, nihayetinde sadece metafizik bir olgunun, ruhun fikir ile gerçeklik arasında aracı olduğunun ve ne tam olarak gerçekliğin

seviyesine inebildiğinin ne de fikrin seviyesine çıkabildiğinin ifadesidir. "Olması gereken"den "olan"a giden hareketin taşıyıcısı olan grup varlığı bir gün şu çatışmayı deneyimlemek zorundadır: Gerçekliği kabullenip fikri aşacak mı, yoksa fikri en uç sonuçlarına kadar vardırıp gerçekliği es mi geçecek? Bu sorunu bölünerek çözer. Bu noktadan itibaren fikrin gelişimi iki ayrı yoldan gerçekleşir. Bu çatallanma insanın paradoksal metafizik konumunun meyvesinden başka bir şey değildir.

Gelgelelim, bölünmenin sonucunda ortaya çıkan grup bireysellikleri genellikle önce birbirlerinin en azılı düşmanları kesilir. Tam da ikisi de aynı fikrin ürünü oldukları için birbirlerini yok etmeye (ya da aynı kapıya çıkan başka bir şey yapmaya, sürekli birbirlerinin aklını çelmeye) çalışmak zorundadırlar, çünkü ikisi de fikrin tek ve hakiki temsilcisi olduğuna inanır ve ikisine de kardeş grubun varlığı yüzünden en derindeki özü inkâr ediliyormuş gibi gelir. Kökeni bizimkiyle aynı olup günün birinde kendi kurtuluş yolunu izlemek için bizden ayrılan, bizimle akraba olan bir tinsel varlığa karşı duyulan nefretten daha korkunç, daha altüst edici bir nefret yoktur; ya da daha doğrusu, bu iki varlık arasında sadece nefret değil, aynı zamanda sürekli birbirlerini aramalarına neden olan korkunç bir yalnızlaşma korkusu ve ikisini birbirine bağlayan bir sevgi, aynı yumurtadan doğan ve her türlü yabancılaşmaya rağmen kan akrabalığı duygusunu hiç kaybetmemiş iki varlığın birbirine karşı duyduğu sevgi vardır. Her fikir kendisiyle bir şekilde çatışan başka bir fikir ile karşı karşıya gelir. Fakat birbirine karşıt bu tinsel güçleri topluluk içinde cisimleştiren grup bireysellikleri, asla aynı kökeni paylaşan gruplar kadar şiddetle ve yakıp kül eden bir ihtirasla meydan okumaz birbirine. Birinci durumda özsel farklılıklardan kaynaklanan bir karşıtlık söz konusuyken, ikinci durumda fikrin kendisiyle çatışması, bir sapkının cezalandırılması veya tövbekâr bir günahkârın yeniden kazanılması, dolayısıyla her halükârda birbirine düşman iki taraf arasındaki kavgadan çok daha fazlası söz konusudur. Ayrıca kardeş grupların davranışları da tipik farklılıklar gösterir. Gerçeklikle her türlü uzlaşmayı utanç telakki eden *radikal* grup kendini su katılmamış fikrin asıl taşıyıcısı olarak görür ve ılımlı grubu baştaki grup bireyselliğinin dönek üyesi olarak mimler. Mevcut gerçeklikle uzlaşmayı reddettiği için fikrin belirlediği yolda dosdoğru ilerleyebilir ve

katıksız olduğunun bilinciyle, bu yoldan açıkça dönenleri haklı bir edayla hain olarak damgalayabilir. Radikallere karşı kendini korumak zorunda kaldığı için, gerçekliğin gücünü kanıksayan (*ılımlı*) grubun payına bir bakıma daha zor zamanlar düşer. Hemen savunma pozisyonuna geçer ve diğer grubun sadece gerçekliğin üstünden uçan *inanca* sığınması yeterliyken, o sağduyuya, *içgörüye* başvurmak zorunda kalır. Radikal gruba adeta onun daha iyi ama yanlış yola sapmış, onu ikna etmeye ve ütopik düşlerinden uyandırararak mümkün olanı elde etmeye çalışan benliği gibi görünür. Gücünü ve vicdanının rahatlığını, ulaşılabilir olan için mücadele ettiğinin ve fikrin kamasını gerçekliğe yönelttiğinin bilincinde olmasından alır; ütopyacı grup fikri tüm sonsuzluğuyla gerçekleştirmeye çalışırken ve böylelikle gerçekliği fikir üzerindeki bütün haklarından mahrum bırakırken, o biraz körelmesi için fikri sınırlar. Ana grubun bölünmesi gerçekleştikten sonra bu gruptan doğan kardeş grupların ikisi de salt-var olanın fikre dönüştüğü süreç açısından oldukça derin bir anlamda kaçınılmaz hale gelir; fikrin mümkün biçimini almasına ancak birlikte, birbirleriyle sürtüşerek katkıda bulunabilirler.

Bir grubun yazgısı olan bir başka tipik fenomen, grubun esas itibariyle fikirden yavaş yavaş uzaklaşıp giderek gerçekliğe dalmasıdır. Varlığı tehlikede olduğu sürece bir grup doğal olarak sırf ona can veren fikir uğruna yaşar. Grup, onu bir arada tutan yegâne şey olan fikirden koparsa, topluluk tarafından darmadağın edilecektir. Grup birçok kez bölündükten sonra, en sonunda fikri cisimleştiren bir grup bireyselliği hâkimiyet kazanıp artık kimsenin tehdit edemeyeceği bir konuma gelebilir. Fakat gelişiminin bu noktasına ulaştıktan sonra grup varlığı yavaş yavaş enerjisini kaybetmeye ve duruma göre temelli veya bir süreliğine salt-var olan'ın güçlerine esir olmaya başlar. "Muvaffak" grup oluşumlarının hepsinde gözleyebileceğimiz bu yozlaşmanın sebebi nedir? Grup, gerçeklik haline gelmek isteyen bir fikir tarafından yaratılır, dolayısıyla henüz mevcut olanın dünyasına kök salmamış bir varlıktır. Grup açısından, fikrin gelişmesi ile varlığını sürdürmesi aynı şeydir; çünkü şimdilik gerçeklikten kopuk, var olan ve ağırlığa sahip her şeyin üstünde rahatça süzülerek yaşarken, tüm varlığını onun dünyaya gelmesine sebep olan fikirden türetir. Fakat bu fikir uğruna mücadele edip yavaş yavaş gerçekliği ele geçirirken, giderek gerçekliğin içine kök salar.

Topluluğun içinde büyür ve gittikçe topluluğun hayatının daha derinlerine işler, en sonunda gerçeklik artık ondan ayrı düşünülemez olur. Grubu oluşturan organlar toplumsal açıdan önemli işlevler üstlenir, gruptan esinlenilen kurumlar çoğalır ve meşruiyet kazanır. Artık salt teorik açıdan iki olasılık söz konusudur. Ya genel itibariyle hedefine ulaştığı için bağımsız bir varlık olarak grup dağılıp gidecek ya da örneğin, sürekli temsil ihtiyacı içinde olan yüce bir dini fikri cisimleştirdiği için yaşamaya devam edecektir.

Fakat bu iki olasılıktan *de facto* hangisinin verili olduğu fark etmez; ne olursa olsun, grup bireyselliği varlığını sınırsızca sürdürmeye ve onu parçalamaya yönelik bütün girişimleri kendisinden uzak tutmaya çalışacaktır. "Galilei uzayında" hareket eden, yalnızca bir karşı kuvvet tarafından durdurulması mümkün olan bir cisim gibidir. Grup bireyselliğinin bu eylemsizlik özelliği ancak kökeninden ve özünden yola çıkılarak yeterli bir biçimde açıklanabilir. Tek bir birey (ilke olarak) yönünü istediği gibi değiştirebilir, kendini inkâr edip yüz seksen derece geri dönebilir. Buna karşılık grup-benliği kendini aşan bir bilince sahip değildir; bireylerin ruhlarından koparıp alınmış, kendini ancak sürekli olumlayabilen ama asla sınırlayamayan ve yok edemeyen bir benliktir bu. Varlığı anlamsızlaşıp fazlalık haline gelse bile kendi kendine yok olup gitmez, dışarıdan bir etki sonunu hazırlayıncaya kadar boşlukta salınmaya devam eder. Bir grup bireyselliğinin, hâkim hale geldikten ve gerçekliğin içinde iyice yer ettikten sonra taşıdığı fikirden kolayca el çekmesinin nedeni şudur: Bu tür bir kolektif varlığın hayatta kalması artık kendini sırf fikrin hizmetine adamasına bağlı değildir, çünkü topluluğun yaşayan gerçekliğine çok daha güvenli ve sağlam bir şekilde demir atmıştır. Başka bir deyişle, grup, "olan"ın alanına kök salmıştır, dolayısıyla yok olup gitme korkusu duymadan "olması gereken"in alanıyla bağını koparabilir. Var olanın içine iyice yerleştikten ve artık bir dirençle karşılaşmamaya başladıktan sonra, bir zamanlar ona verilen hareket sayesinde ve elbette bir grup olduğu için, kendini neredeyse tek başına bir arada tutar. Varlığını sürdürebilmesi için fikri geliştirmesi artık çok da elzem olmadığından, grup hemen gevşer ve sadece hayatını hâkimiyet halinde sürdürmeyi arzular. Çatışmalar yaşadığı ve oluşumunun devam ettiği süreçte gruba bütün gücünü ve görkemini veren fikirdir, grup hâkimiyet kazandıktan sonra

ise ona verdiği her şey için fikir gruba minnettar olmak zorundadır. Fakat grup oldukça temkinlidir, fikrin gelişimi için aktif olarak çalışmayı uzun zaman önce bırakmış olsa bile, fikirden deyim yerindeyse resmen hemen vazgeçmez. Arkasında dokunulmaz bir hayat sürebileceği koruyucu bir örtü olarak kullanabilmek için fikirle kendi lehine serbest bir ittifak (bağımsız iki güç arasında kararlaştırılmış bir ittifak) kurar. Bu tür sosyolojik fenomenlerin altında her defasında şu temel olguyu buluruz: Sürekli gerilim altında olmayan tin, maddeye geri düşme eğilimi gösterir. Ruhun salt-var olan'ı, kurallı ve kaçınılmaz olanı aşıp, özgürlük alanına dahil olması her zaman son derece yoğun dönemler halinde gerçekleşir. Gelgelelim, kanatları onu fazla taşımaz ve yorularak gerçekliğe doğru düşmeye başlar; onu tanrının elinden kapmak için sürekli fırsat kollayan şeytanın ganimeti olur. Daha önce de değindiğimiz gibi, hâkimiyet elde eden grup, aslında fikri gözden çıkarmış, sadece gerçekliğin akıntısıyla sürükleniyor olsa bile, fikri kesinlikle bırakmaz (Rönesans dönemindeki kilise mesela). Şaşmaz bir içgüdü şunu öğretir gruba: Varlığının meşruiyetinden şüphe duyulacak olursa, her zaman adını kullanabileceği mükkemmel bir müttefiktir fikir. Gözüpek, ip cambazı gibi bir diyalektikle, gerçeklikte giriştiği her işi, naif ruhları inandırabilecek şekilde fikre dayandırır bu yüzden, fikrin vasisi gibi davranır. Oysa bir zamanlar kendi inşa ettiği olması gereken'in içerikleriyle kurduğu ilişkiler artık yalnızca görünüştedir aslında, fikir dekoratif bir süse, çürümeye başlamış bir iç yüzün gösterişli dış cephesine dönüşmüştür; bu dış cephe ile iç yüz, tin ile açıkça alay eden bir birliği temsil eder. Ne var ki, tin kendisiyle alay edilmesine göz yummaz; fikir, üzerindeki etkisini yitirdiği hâkim gruptan büyük bir intikam alır. Grup, onu varlığını korumanın bir başka aracına, dilediği gibi kullanabileceği uysal bir alete indirgemiş olsa bile, fikir, gerçeküstü "olması-gereken" olarak anlamından hiçbir şey kaybetmez. Gerçekliği arzu ettiği gibi dönüştürmek yerine, gerçeklik tarafından düpedüz yutulmuş, ayaklar altına alınmış, kötüye kullanılmıştır.

Peki, sonuçta yok edilen gerçekten de fikrin kendisi midir acaba? Fikir bir kez dünyaya fırlatıldıktan sonra, tinin onu kaybetmesi artık imkânsızdır, mevcut duruma bu fikirle müdahale etmek isteyen bir grup ömrünü tamamladığında, toplumsal gerçeklik içindeki yolculuğu başarısızlığa uğrayan sadece gruptur, fikrin kendisi değil.

Sarsılmaz bir biçimde ufukta duruyordur fikir; ona ulaşmak için hep tekrar olağanüstü bir çaba harcamayan bir insan dünyası, tanrı tarafından terk edilmiş bir dünya olacaktır; bizim dünyamız değil. Bu yüzden, bir grubun varlığı hayatını fikir uğruna sürdürmeye artık dayanamadığında, ihanete uğrayan fikir, mevcut durumun ötesine geçmek isteyen tini yeniden etkilemeye ve çekim gücünü göstermeye başlar; fikri gerçekleştirme girişimi arzu edilen derecede başarılı olmamıştır, arkasından başka bir girişim gelir. Fakat bundan böyle fikrin maddi alanda yaratıcı bir biçimde nasıl iş göreceği (yeni grupların kurulması, vb.), tipik addedebilmek için fazlasıyla bireysel olan etkenlere bağlıdır. Fikir böyle durumlarda genellikle anlatılamayacak kadar ince bir hileye başvurur; dışına itildiği grubun bedenini içten içe kemirip bu bedenin içinde kendini yeniden yavrulatır. Bu cehennem dehşetini en derinden hissedenler grup üyeleridir; grubu hâkimiyeti altına alan karşı tinle mücadeleye girişerek grubu uyuşukluğundan kurtarıp yeniden fikirle coştururlar. Bu süreç genellikle üyelerin, bilerek veya bilmeyerek, fikre hizmet eden, ana gruptan kopmuş ve kendi yolunda ilerleyen kolektif bir varlığın yaratıcılarına dönüşmesiyle sona erer (hizipçiler, reformistler, vb.). Fikrin içine çekildiği mevcut durumun girdabından tekrar ona duyulan bir özlem fışkırır. Anka kuşu gibi yeniden ebediyen var olabilmek için, sadece külleri kalıncaya kadar yanar.

Fikir taşıyan gruplar arasında, aslında bambaşka hedeflere ulaşmak için baştan itibaren fikri sadece kılıf olarak kullanan özel bir tip vardır. Bu gruplar, tıpkı gerçek korsanlar gibi, amaçlarına en iyi hizmet edecek fikri gasp eder ve deyim yerindeyse, bindikleri arabaya çekici olarak koşarlar. Örneğin, kapitalist çıkar grupları bireyci kültürü destekler, kolonyal açlık çeken devletler "uygarlık" savunucusu kesilir, iktidar ve nüfuz peşinde koşan partiler dolaşımdaki herhangi bir ideale el koyar (bu edim yüzünden ideal anında ideolojiye dönüşür). Bu tür vakaların hepsinde, yolun sonunda son derece gerçek ama sırf gerçekliklerinin çıplaklığından utandıkları için fikir kılığına sokulmuş arzular bulunur. Grubu bir arada tutan ve hareketlerinin hepsini yönlendiren, fikir veya daha doğrusu ideoloji değil, ideolojinin arkasına gizlenmiş asıl hedeftir. Öne sürdüğü olması gereken içerikleri değil, aslında sadece arzu ettiği şeyi gerçekleştirmeyi planladığı için, teorik olarak grup bireyselliğinin duruma, değ-

şen tarihsel koşullara, rüzgârın şiddetine göre kılık değiştireceği, başka bir deyişle, içinde bulunduğu ana daha uygun başka bir ideolojiyle değiştirmek için kullandığı ideolojiyi kolayca atabileceği düşünülebilir. Fakat kullanım hakkına el konulan fikir gerçekte hiç de öyle kolayca çıkarıp atılamaz. Çünkü fikri çalan grupta, fikir ile grubu bir araya getiren asıl amaç gitgide kaynaşarak ayrıştırması neredeyse imkânsız bir birlik oluşturur ve sonunda ikisi de grup için aynı ölçüde önemli hale gelir; artık ikisi arasında bir tercih yapmak mümkün değildir. Grupları kuran liderler bile, fikrin gruba nasıl, kökensel itki olarak mı yoksa başka bir içeriğin temsilcisi olarak mı dahil olduğunu tam olarak ayırt edemezler. Başta fikri bilerek bir uyarıcı olarak kullanırken grup liderlerinin tek amacı olabildiğince çok insanı çekip grubu istenen nüfuz gücüne ulaştırmaktır. Grubu dolduran insanların hepsi, gerçek anlamını bilmeden doğrudan fikre bağlılığını ilan eder. Fakat grup üyelerinin çoğunluğunun fikir üzerine ant içmesiyle birlikte grup-benlik asıl arzusundan saparak kendini yalandan öne sürülen "olması gereken içeriğin" gelişimine adar. En önemli tinsel yörüngesi esasen fikrin kaynağı tarafından çizilen bu grup bireyselliğinin baskısından, bilgili liderler bile kaçamaz. Dünyaya getirdikleri bu inanca eninde sonunda riayet etmek zorunda kalırlar, çünkü sabit bir grubun varlığı bu inanca hizmet eder hale geldiğinde artık bol gelen bir elbise gibi kolayca çıkarılıp yenisiyle değiştirilemez. "Çağırdığım ruhlar, kurtulamıyorum artık onlardan"* diye yakınır, bu açıdan liderlerle aynı kaderi paylaşan büyücü çırağı. Bu tür gruplarda fikir ile pratikteki hedef arasında hassas bir denge vardır, ve bu iki (genellikle iç içe dolanmış) varlığın arası açılmaya başladığında, hangisinin diğerine üstün geleceği oldukça tartışmalıdır.

Grup bireyselliğinin hareketleri öyle bir alanda gerçeleşir ki niteliği ve bireyin etki alanıyla ilişkisi muhtemelen ancak orada açıkça belirir. Her grubun yörüngesi çok defa kırılmış bir doğru ile simgelenir ve grubun tini, fikir, grup-benliğinin ilkelliğine ve katılığına uygun, basit ve kaba bir biçim sergilemelidir. Toplumsal dünyada dolaşımda olan çok sayıdaki grup tini birbiriyle ne zaman dostça karşılaşsa veya sert bir şekilde çarpışsa, bireyin etki gücünü belli öl-

* Goethe'nin "Der Zauberlehrling" (Büyücü Çırağı) şiirinden alıntı. –*ç.n.*

çüde aşan birleşmeler ya da bölünmeler söz konusu olur. Grup tinlerinin tüm itişip kakışması öznenin artık özne olarak giremediği bir alanda yoğunlaşır, bu nedenle de patlamaları eşsiz korkunçlukta felaketler olarak gerçekleşir. Kendisi için varlık olarak (birey-) benlik çeşitli gruplara bağlılığından kurtulup bu grupların hareketlerini birey olarak bilinçli bir şekilde gözlemlediğinde, grupların asla yerine getiremeyeceği binlerce çözüm ve imkân görür. Fikirler bireyde çok boyutlu olarak gelişirken, grupların egemen olduğu toplumsal dünyada yalnızca tek boyutta gelişir ve bütün esnekliklerini kaybederler; bireyde ve bireyler arası ilişkilerde fikirler birbirine bütün kapsamlarıyla, adeta bütün yüzeyleriyle temas eder, toplumsal dünyada ise birbirlerine yalnızca bir kenarlarıyla çarpar ve tek temasları bu olur. Köşeli, şematik ve deforme olmuş grup tinlerinin arasında bolca boş alan bulunur, bir fikir biçimi ansızın bir başkasıyla karşı karşıya geliverir. Bireyin boşlukları tözle doldurma ve kesintisiz geçişler sağlama çabası grup bireyselliklerinin yapısı yüzünden boşa çıkar; bireyle karşılaştırıldığında, grup bireysellikleri bireyin kırılgan zerafetinin boy ölçüşemeyeceği kadar hantal devlerdir. Liderlerin grupların hareketlerinin gidişatına sürekli müdahale etmesi veya bir fikir uğruna yeni bir grubu hayata geçirmesi bu söylediklerimizle çelişmez. Çünkü bu insanlar her yönüyle farklı ve tam bireyler olarak hareket etmezler, varlıkları, yalnıza grup bireyselliğinin alanında yaratıcı eyleme dönüşebilen özel bir indirgeme ve sınırlamaya maruz kalmıştır.

Otel Lobisi

TANRIYA DOĞRU UZANMIŞ yüce âlemler topluluğu, belli bir yöne sahip bir topluluk olarak hem zamanın hem de ebediyetin içinde, hem yasa dahilinde hem de yasalarüstü bir hayat sürdüğünün, doğa ile doğaüstü arasındaki her zaman netameli ortada durduğunun kesin bilgisine sahiptir; kendini bu paradoksal durum içinde ortaya koymakla kalmaz, bu durumu deneyimler ve de adlandırır. Daha aşağı gerçeklik alanlarında ise varoluşsal seyir içinde varoluşa ve gerçek koşullara ilişkin farkındalık zayıflar; bulanıklaşan duyu, çarpıtıldıklarını artık fark edemediği çarpıtılmış olaylar labirentinde kaybolur.

Kendini gözlemleme gücünü yitirmiş, gerçeklikten yoksun böyle bir hayata bir tür dili, bu hayatın *estetik* olarak biçimlendirilmesi geri kazandırabilir; çünkü sanatçı, dilsizleşmiş ve yanılsama haline gelmiş olanı doğrudan gerçeklik düzeyine yükselmeye zorlamasa da, kendi yönlenmiş benliğini bu hayata biçim vererek ifade eder. Hayat, dibe battıkça, hayatın kapalılığını kıran ve yan yana dağınık halde duran hayat unsurlarını anlamlı bir düzene sokan sanat eserine daha fazla ihtiyaç duyar. Estetik inşanın birliği, ağırlık noktalarını belirleme ve olayları birleştirme tarzı, bir anlam ifade etmeyen dünyanın sesi olur; bu dünyanın bağrına mıhlanmış temaları anlamlandırır; bu temaların anlamlandırılması elbette tercümeyi gerektirir ve estetik inşanın yaratıcısının gerçeklik düzeyine kesinlikle bağlı değildir. Nitekim, yüksek bir alanda sanatçı kendi kendini algılayan gerçekliği ortaya koyarken, alt alanlarda, sanatçının eseri anlamlı tek kelime etmekten âciz bir çeşitliliğin sözcüsü haline gelir. Dünya gerçekliğini yitirdikçe, sanatçının görevi çoğalır; gerçekliğe nüfuz edemeyen, kozasına çekilmiş *Geist*, sonunda onu bir eğitici, görmekle kalmayıp kâhince öngörülerde de bulunan ve bağlantılar kuran bir göz rolü yüklenmek zorunda bırakır. Estetiği haddinden faz-

la zorlamak sanatçıyı yanlış bir konuma itebilir, bu anlaşılır bir şeydir, çünkü gerçek şeyler tarafından el sürülememiş hayat, sanat ürününün aynasına tutulduğunu fark eder ve böylelikle, gerçeklikten uzaklığının ve sanal niteliğinin, negatif de olsa, bilincine varır. Çünkü sanatsal biçimi ortaya çıkaran varoluşsal güç, ne kadar zayıf olursa olsun, darmadağınık ve muğlak olan malzemeyi, malzemeye saydamlık kazandıran niyetlerle doldurur her zaman.

Dedektif romanı, sanat eseri niteliği taşımasa da, uygar toplumun gerçek yüzünü, toplumun görmeye alışık olduğundan daha net bir şekilde gösterir. Toplumun taşıyıcıları ve bunların işlevleri, dedektif romanında kendileri hakkında hesap verir ve örtük anlamlarını açık ederler. Gelgelelim dedektif romanı, bu dünya tarafından sınırlanmamış bir bilinç tarafından yaratılmış olduğu için, sırf bu yüzden, kendini gizleyen dünyayı ifşa olmak zorunda bırakır. Bu bilinç üzerinde yükselen dedektif romanı, başına buyruk rasyo'nun hâkimiyeti altındaki, –aslında yalnızca bir fikir olarak var olan– topluma ilişkin düşünceyi gerçekte sonuna kadar götürür ve bu toplum ideasının eylemlerde ve figürlerde eksiksiz gerçekleşmesini sağlamak için, fikrin başlangıç adımlarını tutarlı bir biçimde olgunlaştırır. Böylelikle, bu tek boyutlu gerçekdışılığın stilizasyonunu tamamladıktan sonra, dedektif romanı, eleştiri ve talep aracına değil, estetik kompozisyon ilkelerine dönüşen varoluşsal niteliği sayesinde, temel varsayımlara uyumlu ayrı ayrı unsurları bütünlüklü bir anlam ilişkisi içinde birleştirir. Ortaya konan bulguların yorumlanması, ancak birlik oluşturan bu örgü sayesinde gerçekten mümkün hale gelir. Çünkü estetik organizma, aynen bir felsefi sistem gibi, uygar toplumun bizzat taşıyıcılarının gözünden saklanmış bir bütünlüğe –deneyimlenen bütün gerçekliği herhangi bir şekilde deforme eden, böylelikle de ona yönelik bakışın yolunu açan bütünlüğe– ulaşmayı hedef alır; bu yüzden de söz konusu bulguların kastettikleri anlam, ancak bunların estetik bütünlüğe dahil ediliş tarzından çıkarılabilir. Sanatsal varoluş niteliğinin en küçük kazanımı şudur: Parçalanmış bir dünyanın amaçsızca sürüklenip duran unsurlarından bir bütün kurmak; bu bütün dünyayı isterse sadece görünürde yansıtıyor olsun; parçalanmışlıkları yine de bir bütün olarak yakalar ve bu sayede bütünün unsurlarının gerçek olgulara yansıtılmasına izin verir. Dedek-

tif romanında temsil edilen hayatın tipik yapısı, onu üreten bilincin bireysel ve rastlantısal bir bilinç olmadığına işaret eder ve aynı zamanda, metafizik gibi görünen karakteristiklerin seçilerek bir araya getirildiğini gösterir. Bir dedektifin insanların gizlediği sırları açığa çıkarması gibi, dedektif romanı da gerçekliğinden edilmiş toplumun ve onun temelden yoksun kuklalarının sırlarını estetik aracılığıyla açığa çıkarır. Dedektif romanının kompozisyonu, kavranması imkânsız bir hayatı asıl gerçekliğin tercüme edilebilir karşı-imgesine dönüştürür.

Halihazırda mevcut bir topluluk varsayan *Tanrı'nın evi*'nde, cemaat, ilişki kurma görevini yerine getirir. İnsanlar Tanrı'nın evinin nedeni olan bu ilişkiyi terk edecek olursa, bu yerin geriye yalnızca dekoratif bir anlamı kalır. Bu yer hiçliğe karışıp tamamen unutulup gitse bile, gelişiminin zirvesindeki uygar toplum, Tanrı'nın evinin birbirine bağlı bir topluluğun gerçekten var olduğunu kanıtlaması gibi, yokluğunu kanıtlayan ayrıcalıklı mekânlara sahip olmaya devam edecektir. Kendi alanının ötesini göremediği için toplum bunun farkında değil kuşkusuz; bu benzerliği ancak biçimi sayesinde çeşitliliği yansıtılabilir kılan estetik inşa ortaya koyabilir. Dedektif romanlarında sürekli karşımıza çıkan *otel lobisinin* tipik özellikleri, bu mekânın Tanrı'nın evinin tersine çevrilmiş imgesi olarak tasarlandığını gösterir. Burası kilisenin negatifidir ve ancak farklı alanların tabi olduğu koşullar dikkate alınırsa, kiliseye dönüştürülebilir.

Her iki mekâna da insanlar *konuk* olarak gelir. Fakat Tanrı'nın evi insanların orada karşılaşmak için gittiği birinin hizmetine adanmışken, otel lobisi kimseyle karşılaşmamak üzere oraya giden herkese hizmet eder. Otel lobisi sürekli arananı ne arayan ne de bulanların, bu nedenle de aslında mekânda (çevrelerini saran ve bundan başka hiçbir işlevi olmayan bir mekânda) konuk olarak bulunanların sahnesidir. Otel yöneticisinin temsil ettiği gayrişahsi hiçlik, kilise cemaatinin onun adına toplandığı bilinmeyenin yerini tutar. Cemaat ilişkiyi gerçekleştirmek için bu ada yakarır ve kendini onun hizmetine adarken, lobiye dağılmış insanlar ev sahibinin kimliksizliğini sorgusuz sualsiz kabul eder. Her türlü ilişkiden yoksundur onlar; gerçekliğin içinde ve gerçekliğin peşinde olanların bir hiç-yerden çıkıp kendi kaderlerine doğru yükselmelerine benzer bir zorunlulukla boşluğun içine damlarlar.

Tanrı'nın evinde dua ve ibadet etmek üzere bulunan cemaat, ortak hayatın kusurlarından doğup, bu kusurların üstesinden gelmek için değil, bu kusurları hatırında tutmak ve sürekli gerilim halinde bulundurmak için büyür. Cemaatin bir araya gelmesi *toparlanma* ve topluluğun iki âleme, hem yasanın kapladığı hem de yasanın ötesinde olan âlemlere dahil olan yön verilmiş hayatının birleşmesi anlamına gelir. Kilisenin mekânında–sadece burada değil elbette– bu iki ayrı akış karşı karşıya gelir; yasa, gedik açılmadan delinir burada ve bu paradoksal yarılma, hantal sürekliliği ara ara askıya alınarak meşruiyet kazanır. Topluluk, cemaatin ahlakını ıslah ve terbiye ederek kendini sürekli yeniden inşa eder; gündelik hayatın bu şekilde üzerine çıkılması gündelik hayatı çökmekten korur. Topluluğun kaynağına bu geri dönüşünün mekânsal ve zamansal sınırlamalara boyun eğmek zorunda oluşu, bu dönüşün topluluğu dünyevi birliktelikten uzaklaştırması ve ritüellerle gerçekleşmesi; bütün bunlar insanın yukarısı ile aşağısı arasındaki şaibeli konumunun, onu gerilim içindeki verili olan veya elde edilmiş olanı sürekli kendi kendine sağlamlaştırma mecburiyetine iten konumun bir göstergesidir yalnızca.

Aşağı bölgeyi tanımlayan karakteristik özellik gerilimsizlik olduğu için, otel lobisindeki birlikteliğin bir anlamı yoktur. Gerçi burada da Tanrı'nın evindeki gibi gündelik hayattan kopuş yaşanır; gelgelelim bu kopuş buradaki topluluğun varlığını cemaat gibi güvenceye almasını sağlamadığı gibi, figürleri, gündelik koşuşturmanın gerçekdışılığından alıp, boşlukla (ama ancak birer referans noktası olmaktan öteye geçmişlerse) karşılaşacakları bir mekâna yerleştirir sadece. İnsanların *vis à vis de rien* (hiçlikle yüz yüze) geldiği otel lobisi,[1] bir anonim şirketin toplantı salonu gibi rasyo'nun belirlediği ve ilişki içinde alınan bir emrin üstünü örtmeyi sağlayacak bir amaca bile hizmet etmeyen salt bir boşluktur. Bir otelde konaklamak ne gündelik hayata dair bir bakış açısı sunar ne de gündelik hayattan kaçış imkânı sağlar, *estetik* olarak yararlanılabilecek asılsız bir mesafe yaratır en fazla – burada estetiği, var olmayan insanı niteleyen bir kategori olarak, bu var olmayış halini dedektif romanlarında iyice belirgin kılan pozitif estetiğin kalıntısı olarak anlamak ge-

1. Kracauer burada Almanca *Halle* (lobi) yerine İngilizce *Hall* sözcüğünü kullanıyor.

rek. Boş boş oturan kişiyi, kendi kendini yaratan, amaca uygun oluşu bir amaç tasarımı ile bağdaştırılmadan duyumsanan dünyadan alınan ilgisiz bir haz kaplar. Kant'ın güzellik tanımı, estetiği yalıtması ve içerikten yoksunluğuyla kuvveden fiile çıkarak, tam da burada bir gerçekleşme yaşar; çünkü dedektif romanının, (rasyonel bir biçimde inşa edilmiş kompleksler olarak aşkın özne ile karşılaştırılması mümkün olan) içi boşaltılmış bireylerinde, estetik yeti esasen bütünlüklü insanın varoluşsal seyrinden koparılıp, tıpkı maddeye olduğu gibi benliğe karşı da kayıtsız kalan salt biçimsel bir ilişkiye indirgenerek gerçekliğinden edilmiştir. Kant aşkın öznenin bu korkunç son dakika hamlesini gözardı etmiş olabilir, çünkü Kant'a göre aşkın dünyadan, önceden biçimlendirilmiş özne-nesne dünyasına kesintisiz bir geçiş vardır. Ahlaki yüceliği de içine alan ve böylelikle, dağılan bütünün arta kalan parçalarını yeniden birleştirmeye çalışan "yüce" tanımı, Kant'ın estetik alanda da bütünlüklü insandan tamamen vazgeçmediğini gösterir. Otel lobisinde, yücelikten eser taşımayan estetik, yukarıya yönelik niyetler bir yana bırakılarak sunulur ve "amaçsız amaçlılık" formülü içeriğini tüketir. Lobinin kendi ötesine gönderme yapmayan bir mekân olması gibi, lobiye karşılık gelen estetik durum da kendi sınırı olarak yine kendine işaret eder. Sınırı yıkmaya çalışan gerilim bastırıldığı ve rasyo'nun yönlendirdiği insan olmayan kuklalar kendini koşuşturmalarından yalıttığı sürece bu sınır aşılamaz. Fakat, başlı başına bir amaç haline gelen estetik, kendi kökünden kopar; açığa çıkarması gereken yüce'nin üstünü örter ve yalnızca, Kant'ın, yetiler arasındaki bir ilişkiden ibaret olan estetik tanımına tıpa tıp uyan kendi boşluğuna işaret eder. Oysa estetik, ancak, bir şeye yaradığında, özerklik talebinde bulunmak yerine, kendisini özellikle ilgilendirmeyen gerilimin içine yerleştiğinde hiçbir anlamı olmayan bir biçimsel ahenk olmanın üzerine yükselir. İnsan biçimin ötesine yönelirse, işte o zaman dolu güzellik de –amaç değil sonuç olduğu için– olgunlaşıp gelişebilir; oysa peşinden bir şey getirmeyen bir amaca yönelmek üzere seçilmiş güzelden geriye kalan, sonuçta boş biçimdir sadece. Otel lobisi de Tanrı'nın evi de, içlerinde kendi meşru taleplerini dile getiren estetik duyuya karşılık verirler; gelgelelim Tanrı'nın evinde güzellik dönüp kendine karşı tanıklık eden bir dil kullanırken, otel lobisinin dili kendi sessizliği içinde, ötekini bulmaktan âciz bir şekilde kıvrılıp

kalır. Rasyonelleştirmeye yönelmiş bir uygarlaşma, zarif ve rahat lobi koltuklarında son bulur; kilise sıralarının dekorasyonları ise, onlara açığa vurucu bir anlam bahşeden gerilimden doğmuştur. Tanrıya hizmetin ifadesi olan koro şarkıları, melodileri salt bayağılığın uyarıcısı olan potpurilere dönüşür sonuçta ve dua, bir nesnesi olmadan dolanıp duran erotik arzu halinde pıhtılaşır.

Dua edenlerin *eşitliği* de otel lobisinde çarpık bir biçimde yansıtılır. Bir cemaat oluşurken, insanlar arasındaki farklar kaybolup gider; çünkü bu mahlukların hepsi bir ve aynı kaderi paylaşır, ve bu kaderi belirleyen ruhun karşısında, bizzat bu ruh tarafından belirlenmeyen her şey, yani insanların koyduğu zaruret sınırı ve doğanın sebep olduğu bölünme silinip gider. Tanrı'nın evinde ortak hayatın geçiciliği geçicilik olarak deneyimlenir ve günahkâr da, tıpkı burada güveni yıkılan dürüst kişi gibi "biz"in içine dahil olur. İşte bu, insani olan her şeyin kendi olumsallığına yönelmesi, olumsallığın eşitliğini sağlar; büyük küçüğün yanında kaybolur ve cemaat hiçbir ölçüte vurulması mümkün olmayan şeyle ilişkiye yöneldiğinde, iyi ile kötü askıda kalır. Niteliklerin böyle göreceleşmesi bunların birbirine karışmasına yol açmaz, aksine bu nitelikleri gerçeklik düzeyine yükseltir; çünkü nihai olan ile kurulan ilişki, ondan bir önceki her şeyin imha edilmeksizin sarsılmasını emreder. Bu eşitlik pozitif ve özseldir, bir indirgeme ve ön yüzdeki görüntü değil; en öz olanın kurtarılması için kendi bağımsız özvarlığından vazgeçmesi gereken farklılaşmış olanın gerçekleştirilmesidir. Bu en öz olanın beklendiği ve hedef alındığı yer, Tanrı'nın evidir; salt insana özgü sınırlar çizildiği sürede gölgede kalan bu en öz insanın tam da mutlak sınıra gelip dayandığı yerde, farklılıkların üzerine kendi gölgesini düşürür.

Otel lobisindeki eşitlik, Tanrı ile değil hiç ile kurulan ilişkiye dayanır. Burada, ilişkisizliğin mekânında, çevrenin değişmesi, amaçlı eylemi geride bırakmaz, ama yalnızca kendine işaret edebilen, bu nedenle de gevşemeye ve kayıtsızlığa gömülen özgürlük adına bu eylemi paranteze alır. Tanrı'nın evinde insani farklılıklar, karşısında nihai olanın kesinliğinin kaybolduğu bir ciddiyet tarafından maskeleri düşürülmüş bir halde, geçicilikleri nedeniyle yok olup giderken, kendisine hiçbir seslenişin yöneltilmediği hedefsiz bir oyalanma, ciddiyetten uzak gündelik hayatı ciddiyet düzeyine yükselten bir oyun olup çıkar. Simmel'in toplumu "toplumlaşmanın oyun biçi-

mi"[2] olarak tanımlaması tamamen yerindedir, gelgelelim bu tanım salt bir betimlemenin ötesine geçmez. Otel lobisinde kendini gösteren şey, figürlerin biçimsel olarak örtüşmesidir; doldurmaya değil boşaltmaya işaret eden bir denkliktir. Koşuşturmadan çekilip çıktığında, "asıl" hayatın farklılıkları karşısında bir mesafe kazanır kişi; fakat belirlenimlerin geçerlilik alanını yukarıdan sınırlayacak yeni bir belirlenime tabi olmaz..Böylece de kişi, belirsiz bir boşluğun içinde çaresizce buharlaşıp, gereksiz yere kenarda bekleyen ve oyuna katıldığında kendinden geçen bir "cemiyet mensubu"na dönüşür. Aslında zaten gerçek olmayan bir birlikteliğin bu şekilde iptal edilmesi, gerçeklik düzeyine yükselmenin önünü açmaz; daha ziyade, aşağıya, görünüş dünyasının kendini onlardan inşa ettiği birbirinden farksız atomların gerçek olmayan karışımına doğru bir kaymadır bu. Tanrı'nın evinde kendini topluluğun taşıyıcısı olarak gören bir mahluk baş gösterirken, otel lobisinde rasyonel toplumsallaşmayı kendisine bağlayabileceğimiz özden yoksun temel öğe çıkar kabuğundan. Bu temel öğe, hiçe yaklaşır; gerilimden kaçıp kurtulmuş düşüncenin dünyayı onlar sayesinde kavradığını sandığı soyut ve formel *genel kavramlarla* analoji içinde ortaya çıkar. Bu soyutlamalar, ilişki içinde alımlanan genel kavramların tersine çevrilmiş imgeleridirler; kavranamaz nitelikteki verili olanı üst belirlenimlerle ilişkilendirip gerçeklik düzeyine yükseltmek yerine, onu muhtemel içeriğinden de mahrum ederler; dünyayı da yanına alarak onlarla ters yönde ilerleyen, yönlenmiş ve bütünlüklü insan bakımından ise önemsizdir bu üst belirlenimler; dünyanın yaratıcısı olma yönündeki yersiz bir iddia sonucu içine yuvarlandığı güçsüzlüğü insana da pay eden aşkın özne tarafından ortaya konmuşlardır. Boşlukta serbestçe süzülüp duran ve kendi sınırlılığı hakkında bulanık bir bilince sahip olan rasyo Tanrı, özgürlük, ölümsüzlük kavramlarını kabul etse de; onun bulduğu kavramlar elbette o eşsesli, varoluşsal kavramların kendisi değildirler ve Kant'ın kategorik buyruğu da ahlaki bir kararlılıktan çıkmış bir emrin ikamesi olamaz. Yine de bu kavramların oluşturduğu örgünün bir sisteme dönüşmesi, kayıp ger-

2. "Soziologie der Geselligkeit", *Grundfragen der Soziologie: Individuum und Gesellschaft* içinde, Goschen, Berlin, 1917; 4. basım, de Gruyter, Berlin, 1984, s. 53.

çeklikten vazgeçmek istenmediğini doğrular; ama kendini gerçeklikten koparıp uzaklaşmış bir düşüncenin araçlarıyla arandığı için gerçeklik ele geçirilemez elbette. Rasyo'nun yalnızlığı, ancak maskesini çıkartıp artık yukarının belirlenimlerinin bir taklidi olmayan herhangi bir soyutluğun boşluğuna savrulduğunda, ahengin ayartıcılığını reddedip bir kavram olarak bizzat kendisinin bile özlemini duyduğunda tamamlanır. Bu durumda artık rasyo'ya kalan tek dolayımsızlık, ancak şimdi apaçık kabul edilen hiçliktir; rasyo bu hiçliğin içinde aşağıdan yukarıya el atarak ne zamandır elinden çıkmış gerçekliği kurup temellendirmeye çalışır. Tanrı'nın, gerilim içindeki insan için, bütün yaradılışın başlangıç ve sonuna dönüşmesi gibi, kendi içine dönüp yolunu kaybetmiş zihin de, figürlerin zenginliğine ilişkin o aldatıcı görünüşü sıfırdan yaratır. Hiçliğin kıyısında bulunan ve ancak bir şeyin türetilmesini gerekli kıldığı ölçüde hiçlikten ayrılan bu anlamsız evrenselden çekip alabileceğini düşünür dünyayı. Fakat dünya, gerçekten yaşanılıp öğrenilmiş bir genel kavram aracılığıyla yorumlandığında dünyadır sadece. Zihin, çeşitliliğin yolunu açan ilişkileri sıfırdan ancak ipince bir tabakanın ayırdığı enerji kavramının genel paydasına yerleştirir ya da tarihsel olaydan paradoksal tabiatlarını çalar ve dümdüz edilmiş olanı tek boyutlu zamanın içinde ilerleme olarak kavrar, ya da, görünürde kendini inkâr ederek insan olma halinden geri kalan kalıntıyı, kendini kısıtlayıcı sınırlar içine çekerek yeniden ele geçirmek için ve alanlara olanca genişliğiyle girebilmek için irrasyonel "hayatı" tekliğin, bütünlüğün onurlu itibar düzeyine yükseltir. Gerçek olana uygulanan bu uç düzlemde indirgeme işlemlerini temele yerleştirecek olursak, (Simmel'in yaşam felsefesinin de teyit edeceği üzere) yukarı bölgeden edinilen bulgulardan çarpıtılmış bir imge elde edilir; "Tanrı" veya "tin" gibi sözcüklerde ısrar edildiğinde elde edilenden daha az kapsayıcı ve farklı olmayan bir imgedir bu. Ancak kavranılamaz hale gelmiş kategorilerin kullanılmasında boş soyutlamaların devreye sokulmasında olduğundan daha açık seçik halde, rayından çıkıp kaymış düşüncenin olgusal pozisyonu kendini belli eder. Farklı olanı sıfırın o tekbiçimliliğinden alıp öne çıkaran tükenmiş terimlere, bireyi toplumsal maskelerin tali eşitliğinin ardında gözden kaybeden otel lobisinin ziyaretçileri tekabül ederler. Tanrı'nın evinde, Tanrı'nın önünde duranların o görünmez eşitliği karşısında gerileyip uzak-

laşan ve onlara yol açan –kendini de buradan hareketle yenileyip belirleyen– o belirsiz özel olma halini smokine sığınıp kendilerini değersizleştirerek etkisizleştirirler. Ve konuşmalarının, kişinin dışsallığın içinde kendine rastlamasını amaçlayan gelişigüzel, fındık kabuğunu doldurmaz konuları hedefleyen sıradanlığı, sadece duanın, berikilerin huzur içinde etrafından dolaştıkları aşağıya işaret eden yansımasıdır.

Otel lobisinde sessizliğin, aynen Tanrı'nın evindeki gibi korunması buyruğu, insanların her iki mekânda da büyük ölçüde eşit kişiler olarak bulunduklarını gösterir. *Venedik'te Ölüm*'de[3] otel lobisi için şu söylenebilmiştir: "Odalarda, bütün büyük otellerin gururunun bir parçası olan ciddi, kutsal bir sessizlik hüküm sürüyordu. Hizmet eden uşaklar, tabanlarından ses çıkarmadan ortalıkta dolaşıyorlardı. Çaydanlığın şıngırtısı, yarım yamalak fısıldanmış bir söz, işitilen tek şeylerdi." Âdet edinilmiş bu sessizliğin içeriksiz kutsallığı her yerde kabul edilebilecek türden bir karşılıklı saygıdan türemeyip farklılıkların silinip yok edilmesine hizmet eder. Farklılıkları ifade eden sözün dışına çekip insanı hiçlik karşısındaki –mekânda çınlayan bir sesin bile bozabileceği– bir eşitliğe zorlayan bir sessizliktir bu. Tanrı'nın evinde ise sessizlik bütünüyle kendini yukarıya yöneltmiş benliğin kendi içine bir süreliğine dönüp toparlanması demektir ve insanlara yönelmiş sözler ancak bir sonraki sözü, söylensin söylenmesin, insanları aşarak yukarıya yönelen sözü hazırlamak üzere sönüp gider.

Burada amaç konuşanların arasındaki diyaloğu gerçekleştirmek olmadığı için, cemaati oluşturan üyeler adsızdırlar. Adlarından kurtulup zamanla onun dışında gelişirler; çünkü adlar üzerinden tanımlanan ampirik varlık, duanın içine gömülür; dolayısıyla da dua edenler birbirlerini, çok düzlemden koşullanmış varlıklarıyla dünyanın ilişkileri içine yerleşmiş belli kişiler olarak tanımak durumunda kalmazlar. Özel isim onu temsil edeni ifşa ederken bir yandan da onu adlandırılandan ayırt eder; aynı anda hem ifşa eder hem de karartır onu; âşıklar onu kendilerini ayıran son duvarmış gibi yıkmayı boşu-

3. Thomas Mann, "Tod in Venedig", *Sämtliche Erzählungen,* Fischer Verlag, Frankfurt 1963, s. 376; Türkçesi: *Venedik'te Ölüm*, çev. Behçet Necatigil, Can, İstanbul, 2007.

na istemezler. İşte ancak ara alanların yarım dayanışmasına son veren bu addan vazgeçmedir ki karşılıklı temasın loşluğundan geceye ve yukarıdaki sırların ışığına adım atanların kapsamlı dayanışmasına imkân verir. En yakınlarındaki kişinin kim olduğunu bilmediklerinden, komşu durumundaki kişi en yakın olur; çünkü onun bütünleşmeden kaçan görünümünün içinden karakteristik özellikleri kendilerinkiyle aynı olan insan yükselir. İşte sadece Tanrı'nın önünde duranlar birbirlerini kardeşler olarak keşfetmelerini sağlayacak kadar yabancıdırlar birbirlerine: birbirlerini tanımadan ve birbirinin ismini bilmeksizin birbirlerini sevmelerine yetecek kadar keşfederler, hepsi bu. İnsanın sınırında, kendilerini her türlü insan yasasından daha fazla etkileyen sözden paylarını alabilmek için isimlendirilmelerini geri çevirirler; ve maddi, biçim bulmuş olanın böylece isimsizleştirilip göreceleşmesinin onu içine sürüklediği gizlilikte, kendi vücut bulmuş biçimlerini sorgularlar. İsim takan, sırra açılmış ve Tanrı ile ilişkileri içinde birbirleri için saydamlaşmış halde, yaratılmışların belli bir ortaklıkları ve birliktelikleri anlamına gelen ve kişiye özgü özel isimlere musallat olmuş o birbirinden ayırmaları ve birleşmeleri aşan ve temellendiren "biz"in içine girer.

Kendilerine sahip olmayı bir yana bırakmışların bu limitler koyan insanlardan oluşmuşluğu nedeniyle Tanrı'nın evinde kendini temsili olarak gerçekleştiren "biz", otel lobisinde anonim atomların yalıtılmışlığına dönüşür. Burada meslek onu temsil eden figürden kopup ayrılır ve isim, mekânın içinde yok olup gider; çünkü burada sadece hâlâ isimsiz kalabalık, rasyo'nun saldırı hedefini temsil eder. Dünyayı üretmekte kullanmak istediği hiçin içine, bizzat bireyselliklerinden arındırdığı sözde-bireyleri –adlarının meçhul kalışı artık konvansiyonun yollarında anlamsız, amaçsız hareketten başka bir hedef gütmeyen sahte bireyleri– iter. Gelgelelim isimsizliğin anlamı başlangıcın temsilinden, biçimsel kurala uygunluğun gösterilmesinden öte bir şey değilse, ismin daraltıcılığından kurtulmuş olanları birleştirme amacına hizmet etmek şöyle dursun, bir araya gelenlerin, ismin kendilerine sunabileceği birleşme imkânlarını bile ellerinden alır. Bireylerden geri kalanlar, yoldan çıkıp rahatlamanın, gerilimsizliğin Nirvana'sına saparlarken, suratlar gazetenin arkasında kaybolur ve sürekli yapay olan ışıklandırma mankenlerden başka bir şeyi aydınlatmaz olur. Meçhullerin, kendilerini tanıtmaya yara-

yacak sözcüğü yitirip boş biçime dönüşen ve dümdüz hayaletler olarak elle tutulamaz halde ötekilerin önlerinden geçip gittikleri bir gelme ve gitme. Bir içe sahip olsalar, bu iç pencereden yoksun olur ve cemaatten farklı olarak yurtlarını bilmeden sonu gelmez bir terk edilmişliğin farkındalığı içinde yok olup giderlerdi. Ne var ki sadece bir dış olarak kendilerinden kaçarlar ve var olmayışlarını aralarına yerleştirilmiş yabancılığı kötü-estetikle evetleyerek ifade ederler. Yüzeyin temsili onlar için bir uyarımdır, egzotik olanın nefesi hoş bir üşüme gibi bedenlerini sarar. Evet, nihai, kesin durum olma özelliğinin kendilerini cezbettiği uzaklığı üstüne basarak doğrulamak için bizzat kendi uydurdukları bir yakınlıktan kendilerini sıçratırlar: monolojik fantazileri, maskelere, karşı tarafı oyuncak olarak kullanan tanımlamalar iliştirir ve mübadele imkânı yaratan kaçamak karşılıklı bakışlar, sırf, imkânın sahte imgesi, mesafenin gerçekliğini tasdik ettiği için kabullenilip itiraf edilir. Tanrı'nın evinde olduğu gibi, burada da isimsizlik, isimlendirmenin maksat ve anlamları üzerindeki gizleyici örtüyü kaldırır; ne var ki Tanrı'nın evinde isimsizlik gerilim ve heyecan içinde bir bekleme haliyken ve isimlendirmelerin şimdilikliğini ve geçiciliğini kanıtlarken, otel lobisinde nedeni niçini sorulmamış ve zekâyı ismin ilk kaynak yerine dönüştüren bir temelsizliğin içine doğru gerisin geriye çekilmek demektir; ama orada bireyleri "biz"in içinde bir araya getiren çağrı algılanıp işitilmez; biçimden kaçmış olanlar, bir daha geri dönülmez şekilde birbirlerinden ayırılmışlardır.

Cemaatte bütün bir topluluk varlık kazanır, çünkü yasanın ötesindeki *sır* ile kurulan dolaysız ilişki, Tanrı ile ilişkinin güncelliğinde askıya alınmış olabilecek yasanın paradoksunu ortaya çıkarır. Bu yasa sondan bir önceki yasadır ve kendinden emin olanların cesaretini kıran ve tehlikede olanlara teselli veren bağlantılar gerçekleşince geriye çekilir. Otel lobisindeki, gerilim ve heyecandan uzak olan figürler de bütün bir toplumu temsil ederler, ama bunun nedeni, aşkınlığın onları kendi seviyesine çekip yükseltmesi değil de belli bir sınırın dışına çıkmayan şeyin, o koşuşturma çarkının kendini henüz gizlemesidir. Sır, insanları kendilerinin üstüne ve ötesine yollamak yerine maskelerin arasından kayıverir; insani olanın kabuklarını delip içeriye girmek yerine, insani her şeyi çepeçevre sarıp kapayan örtüdür o; geçiciliğin sorunlarıyla insanları karşı karşıya getirmek

yerine, geçiciliğe ulaşmayı sağlayan sorgulamayı felç edip bırakır. Sven Elvestad'ın *Der Tod kehrt im Hotel ein* (Ölüm Otele Geri Dönüyor) adlı sıkça yorumlanmış dedektif romanında "Bir kez daha doğrulanır böylelikle" cümlesi geçer.[4] Büyük bir otelin kendi başına bir dünya olduğu "bir kez daha doğrulanır", ve bu dünya öteki büyük dünya gibidir. Burada insanlar hafif, dertsiz yazlık varlıklarıyla ortalıkta dolaşıp dururlar ve aralarında tuhaf, ilginç sırların hareket ettiğini fark etmezler. "Tuhaf sırlar"; ironik-çifte anlamlıdır bu tanımlama. Bir yandan yaşanan şimdi-burada-var olma halinin gizlenmesi, öte yandan ise güvenliği tehdit edebilen illegal eylemlerde çarpıtılmış biçimde ifade edilen üst sır kastedilir bu tanımlamayla. İfadenin ilk ve doğrudan anlamının göndermede bulunduğu hal, yani bütün legal ve illegal ilişkilerin gizlenmişliği hali, otel lobisinde o salt içkin sınırlarına kapanmışlık durumunda kendini açıp serimleyen sözde-hayatın henüz farklılaşmamış kendi başlangıcına geri itildiğinin bir belirtisidir. Sır kabuğunun dışına çıkacak olsa, salt imkân olgusallaşıp çökse: illegalin hiçlikten kopartılıp ayırılmasının sonucunda "bir şey" öne çıkacaktır. Bu nedenle otel yönetimi misafirleri kollayarak o hiçliği örtüp görünmez kılan kötü estetik durumu silip gözden saklayabilecek reel olayları onlardan saklar. Bundan böyle deneyimlenemeyen, öğrenilemeyen yukarıdaki sırrın, yüzünü kendinden yana dönmüş olanları, sınırlarını yasanın tanımladığı ortanın ötesine sürüklemesi gibi, yukarıdaki zeminin deforme edilmesi, böylece de sınırlar içindeki hayatı parçalayan tehlikelerin en uç soyutlaması olan sır, sahte, görünürdeki ortadan çıkıp yükselmiş maksat ve anlamdan yoksun başlangıcın hükmü geçmiş tarafsızlığına sürüp atar onları. Otel lobisinde, o bir şeye karşı kazandığı zaferi, konvansiyonların hâkim olmasına yardım ederek güçlendiren özgürleşmiş rasyo'nun hizmetinde, farklılıkların volkan gibi patlamasını önler. Bu özel farklılıklar öylesine aşınmışlardır ki, onların adına gerçekleşen etkinlikler, yapıp etmeler aynı zamanda gizleyicidirler de; legal hayatı da aynen illegal hayat gibi koruyan bir yapıp etmedir bu, çünkü mümkün her toplumun boş biçimi olarak belli bir şeye yönelmeyip, önemsizliği içinde kendi kendine yeter.

4. Sven Elvestad, *Doden tar indpaa hotellet* (1921), Almancası: *Der Tod kehrt im Hotel ein*, Roman, çev. F. Koppel, Georg Müller, Münih, 1923.

PERSPEKTİFLER

Almanca Kutsal Kitap

Martin Buber ve Franz Rosenzweig Çevirisi Üzerine

Das Buch Im Anfang[1] (Başlangıçtaki Kitap) adlı Eski Ahit'in (Tevrat'ın) yirmi cilt olması öngörülen çevirisinin birinci bölümü yayımlandı; metni Almancalaştıranlar Martin Buber ile Franz Rosenzweig.* Bu girişim, sadece onlarla sınırlı olmayan bir gelişmenin basamaklarından birini tanımlıyor.

Bilgi alanındaki icraatleri Buber'inkinden daha derinlere uzanan, bu nedenle de içine girilmesi daha zor olan Rosenzweig, felsefi başyapıtı *Der Stern der Erlösung*'taki[2] (Selamet Yıldızı), geçerli normlar bakımından zengin sistematik kavrayışında, çöküntü halindeki idealist felsefeyi terk etmeyi ilkece gerçekleştirmeyi amaçlar;

* Buber'in felsefi temel düşünceleri, Yazı'nın Almancalaştırılmasına yönelik metodik ilkelerde parçasal halde yansır. Amacı, Yazı'yı tekrar konuşulan söz olarak yaşar hale getirmek, hayatın içine çekmektir. Bu amaçla imgelerle dolup taşan ritmik bir dil kullanır. Buber Kutsal Yazı'yı mısralar (vers) yerine anlamsal bütünlüklü birimlere böler, soluk alıp verme ritmine bağlı anlamsal birimlerdir bunlar. Bir sözcük ya da sözcük kökü bir kılavuz ipi gibi bölümlerin, Kutsal Kitap'ın bütün kitapları içinde uzayıp gider. Buna İbranice "kılavuz sözcük üslubu" deniyor. Böylece çeşitli bölümler arasında bir bağlamlılık oluşması sağlanıyor. Buber tek tek sözcükleri birer birim olarak çevirme yoluna gitmeyip, bunun yerine birden fazla "sözcük kökenini" göz önünde tutuyor. Bu da onu Alman dilinin sınırlarına taşıyor sonuçta; dolayısıyla çevirinin ilk izlenimi epey yadırgatıcı oluyor. (Bkz. Andreas Schmidt, Vertrauen und Dialog, http://buber.de/de/vertrauen_dialog.) –*ç.n.*

1. *Das Buch Im Anfang: Verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig*, Lambert Schneider, Berlin, 1925. 15 ciltlik *Die Schrift*, Zu verdeutschen unternommen von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig (Lambert Schneider, Berlin, 1925-1961) serisinin ilk cildidir.

2. Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlosung*, J. Kauffmann, Frankfurt, 1921.

sonuna doğru sürüklenen bir çağın örnek bir ifadesi olarak bu kitap, üst düzeyde tarihsel bir belgedir. Sözünü ettiğim bu terk etme anlamında, Rosenzweig, kendini büyüleyen gücü, çok anlaşılır bir şekilde, dine bağlı Yahudi hayatının gerçekliğinde bulmuştur. Frankfurt'ta *Freies judisches Lehrhaus*'un[3] kurulması ve örneğin Yehuda Halevi gibi yazarlardan yaptığı çeviriler,[4] dışarıdan bakıldığında, onun teoriden pratiğe dönüşünü belgelemektedir – Yahudi, hatta siyonist gençliğin bir kısmının önderi olan Buber de, bu dönüşü sırasında Rosenzweig ile karşılaşır. Alman kamuoyu onu şark edebiyatından yaptığı çevirilerden çok Hasidizm'i* anlatıp benimsetmeye yönelik yıllar süren çabasından tanımaktadır. Bu çalışmaların ürünü, Batı Avrupa eğitim birikimine hatırı sayılır bir katkı yapan, yayımladığı Hasidik destan derlemeleridir.[5]

Buber ve Rosenzweig'ın bugün temsil ettikleri yaşam tarzı ve tutumlarıyla bilgi konusundaki tavırları ancak bir şerh konarak "dini" diye tanımlanabilir. Burada din kavramı genel temayülde olduğunun aksine, kendine özgü apayrı bir alanın, yani din alanının sınırlarını belirlemeye hizmet etmeyip bütün olarak insanı gerçekliğin içine yerleştiren belli bir varoluş biçimini hedef aldığında kullanılabilir. Bu varoluşla, buradaki durumda, Yahudiliğin yazılı belgeleri aracılığıyla iletilen asli hakikat içerikleri ile kurulan gerçek bir ilişki temelinde gelişen bir *yaşam pratiği* kastedilmektedir; teorik bir bilinç konumu ya da Tanrı'ya hizmete yönelik tutum ve davranış tarzında salt din içinde kalan bir teşebbüs değil.

* Doğu Avrupa Yahudilerinin 18. yüzyılda başlattıkları ve katı dini yasa doktrinlerinin karşısına canlı, hayatın içinden bir dindarlığı koyan akım. –ç.n.

3. 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Rosenzweig tarafından kurulan, öğrencilerin ve aralarında Martin Buber, Ernst Simon, Gershom Scholem, Erich Fromm gibi akademisyenlerin de bulunduğu öğretmenlerin klasik Yahudi kaynaklarını inceleyip tartıştıkları enstitü.

4. *Sechzig Hymnen und Gedichte des Jehuda Halevi*, Oskar Wohrle, Konstanz, 1924.

5. *Die Geschichten des Rabbi Nachman: Nacherzählt von Martin Buber*, Rütten und Loening, Frankfurt, 1906; *Die Legende des Baalschem*, Rütten und Loening, Frankfurt, 1908; *Der große Maggid und seine Nachfolge*, Rütten und Loening, Frankfurt, 1922. Bu üç cilt 1927'de *Die chassidischen Bücher* (Schocken, Berlin, 1927) adı altında toplandı.

Bu yeni Almancalaştırma girişimi de böyle bir hayatı destekleme, ona güç verme isteğinden doğmuş olabilir. Bu Almancalaştırmayı özerk bir yazınsal ürün olarak anlamak durumunda değiliz; daha çok, dini bir çevrenin tanıklığı ve etkisinin sonucudur bu çeviri, bu çevre ister halihazırda gerçekten, ister sadece bir umut halinde var olsun; bu umudun gerçekleştirilmesi beklentisi Almancalaştırmanın biçimini belirleyecektir elbette. Bu çevirinin, *açıklama, şerh ve yorumlar* kullanılmadan yapılmasına sadece, bütün olarak insana ya da bütün cemaate hitap etme niyeti yol açmış olabilir. Metnin eleştirisine yönelik aygıtın bir yana bırakılması, yazılı sözün kalıcı gücünü koruyageldiği yolundaki kanaati kabul etme anlamına da gelmektedir. Yazarlar (çevirmenler), Rosenzweig'ın Yehuda Halevi çevirisinde geliştirdiği ilkeler uyarınca, sözcüğü sözcüğüne çeviri yapmaya ve ritmik yapıya sadık kalmaya çalışmışlar.[6] Bu çaba doğrultusunda, İbrani dilinin Almancalaştırılması gerekmemektedir; bunun yerine Almancanın, tam bir benzerliğin gücü sayesinde kendine yönelmiş olanı kavramak için, İbranicenin içinde her yönde yayılması, genişlemesi gerekir.

Birinci cildin önüne koyduğu çok sayıdaki filolojik görev –metnin orijinal ile karşılaştırılması, ritmin tartışılıp belirlenmesi, masoretik açıdan (Yahudi geleneği içinde belirleyici ve ölçü koyucu olan standartlar bakımından) metinden sapmalara ilişkin tartışma– ne kadar önemli olursa olsun, bunlar en önemli görevi oluşturmaz. Bize düşen, bundan çok daha acil yükümlülük, çevirideki kendi içinde kapalı *Alman dil biçimini* incelemek, tartmaktır; yazarlar gerçekten de işlerini bilerek yapmış, ustalık ve titizlikle çalışmış oldukları için, odağımızı Alman dil biçimini incelemeye yöneltebiliriz. Dil analizi sayesinde yapıtın bir parçası olan tavrın karakteristik özellikleri belirlenmeye çalışıldığında dilsel ifade düzlemi, bu tavrın anlam ve önemini doğrudan saydamlaştıracaktır. Almancalaştırmanın en başta ulaşmak istediği dinsel çevrenin tavrına da denk düşmektedir bu. Katoliklerin ve Protestanların etkili oldukları çevrelerin içinde de, Buber ve Rosenzweig çevresinde toplananlar ile biçimsel düzlemde buluşan, kendilerinin de dinde açığa çıkartılan ha-

6. Bkz. Rosenzweig'ın *Sechzig Hymnen und Gedichte des Jehuda Halevi* çevirisine yazdığı sonsöz, s. 107-19.

kikatler ile insanları yeniden ilişkilendirmeyi amaçladıkları konusunda onlarla fikir birliği içinde olan, "dinsel yenilenme"[7] parolası altında bir araya gelen gruplar oluşmuştur. Kitabı Mukaddes'in bu versiyonunun ideal okur çevresi için söylenebilecek şeyler bunlar için de geçerli ve yerinde olmalıdır. Dil, Siegfried'in omuzları arasında kalan, üzerine ıhlamur yaprağının düştüğü (onun biricik ölümcül yerini oluşturan) lekeli yere benzer; kudretli gerçekliklerin bedeni üzerinde ejderha kanının sihri tarafından korunmayan biricik yerdir dil.[8]

Kutsal Kitap çevirileri söz konusu olduğunda, ağırlıklı normu öteki metinlerin çevirisindeki gibi estetik kriterler oluşturmaz. Zamanın içinde ayakta kalan ve zamanın akıp gitmesiyle birlikte dönüşen metinlerden farklı olarak Kitabı Mukaddes, bütün zamanlar için geçerli hakikat olma talebini taşır. Hakikat talebinin meşrulaştırdığı doğrudan şimdinin içinde etkili olup sonuçlara ulaşma isteği, salt estetik düzlemde talep edileni, çevirmenin bilgi iletme görevinin gerisine düşürür, çünkü esasen ve ondan da önce, sözün kavradığı ve kendine referans aldığı hakikatin zamanın içine girebileceği (aktüelleşebileceği) noktanın bulunup tespit edilmesi gerekir. Bu bilginin içeriği, çevirinin imkânlarını ve biçimini tayin eder. Bu içerik, başka metinlerde iç-estetik bakımından uygun olabilecek bir tavrın özgün metne karşı benimsenmesine engel olabilir. Borchardt'ın dönemin Almancasıyla yaptığı *İlahi Komedya*[9] çevirisi salt estetik olanın alanında uygun bir çalışmadır, ancak buradaki yaklaşım hakikatin mana ve maksadını çalıp onu estetik bir uzaklığa yerleştiren bir ilkeye dayandığı için Kitabı Mukaddes çevirisine uygun değildir. Kutsal metnin hakikatini şimdinin içine taşımak elbette bu şimdiye ucuz bir biçimde uyum sağlamakla aynı şey değildir. Kitabı Mukaddes'in sözüne yabancılaşmış bir dönemde, amiyane dil kullanımı-

7. Max Scheler'in 1921 tarihli *Vom Ewigen im Menschen* (Franke, Bern, 1954-1968) adlı çalışmasının altbaşlığına gönderme.

8. *The Nibelungenlied* destanında genç Siegfried bedenini koruması için, öldürdüğü ejderhanın kanıyla yıkanır. Fakat yıkanması sırasında sırtına bir ıhlamur yaprağı düşer o fark etmeden ve sihirli kanın değmediği bir leke bırakır. Siegfried'in ölümcül yara alabileceği tek yer burasıdır.

9. *Divina Commedia*, Verlag der Bremer Presse, Münih, 1922.

na imkân kapısı aralamak için en başta (kökende) kastedileni feda eden bir çeviriyle de kutsal metnin içeriğine hizmet edilemez. Kutsal Yazı'nın talep edilen doğru *güncelleştirilmesi*, çevirmenin iletti-ğini sandığı sözü tahrip eden uzlaşmaya karşı direnir. Böyle bir güncelleştirmenin, özü gereği devrimci bir ruh tarafından (çeviriye, dile) aşılanması şarttır, çünkü hakikat mevcut olanın içine geçip orada yayılıp dağılmaz. Bir tarihsel dönemin devrimci dili, istediği kadar dönüşmüş ve tamamlanmamış olsun, hakikati kavramaya yönelmiş tek dil kök-metnin formülasyonlarından vazgeçmişse, bu metin çevrilemez köklerine, yalnızlığına geri döner.

Luther'in Kitabı Mukaddes'i bu anlamda günceldir. Tarihsel koşulların etkisiyle, düzenlenip oluşturulduğu dönemde kilisenin, kaynağı aynı zamanda toplumsal ve ekonomik olan suistimallerine karşı, tam ve en uygun ifadesini Kutsal Yazı'nın sözlerine geri dönüşte bulan devrimci protestolar gerçekleştirilmekteydi. Kutsal Yazı'nın çevrilmesi, "papalığın" kullandığı eski Latince Kutsal Kitap'tan (Vulgata) kopuşu hedefleyen bir mücadele aracı olup çıkmıştı. Güncelleştirilmesi sayesinde, Kutsal Kitap'ın hakikati korunur; aynen Moses Mendelssohn'un daha sonraki *Pentateuch* (Tevrat'ın ilk beş kitabı) çevirisinde[10] olduğu gibi, yalanın (hakikat-olmayanın) dünyadan ebediyen yok olup gitmesine neden olacaksa, dini olan, inkâr ve reddedemeyeceği *politik-olana* sirayet eder. Gelgelelim (Kutsal Kitap'ın) devrimci bir enstrümanı temsil etmeye elverişli oluşunu Luther, metnin ortaya çıktığı zamanda, seküler düşüncenin kendini teolojik düşünceden kopup özgürleşmeye henüz doğru dürüst başlamamış oluşuna borçludur. İşte, sadece, dünyevi düşünce ile teolojik düşüncenin bu iç ilişkileri "sıradan" Alman dilinin bir Kutsal Kitap diline doğru, bu ikincisinin birincisini istila etmesine imkân vererek, genişlemesini sağlamıştır; muhafazakâr kilise güçlerinin elinde tutup özenle korudukları şeyin ellerinden alınıp doğru (hakiki) bir düzeni baştan kurmak için alt sınıftan halkın arasına serpiştirilmesidir bu. Luther, artık taklit edilemeyecek olsa da, örnek teşkil etmeye yetecek şekilde, Yazı'yı yanına yaklaşılmaz alanlardan alıp halkın hayatının içine sokmuş, onu aşağıya indirip, insani inşadaki ya-

10. *Die fünf Bücher Mose*, zum Gebrauch der jüdischdeutschen Nation, nach der Übersetzung des Herrn Moses Mendelssohn, Nicolai, Berlin, 1780.

pım hatası burada yattığı için hakikati kendisine çeken, en sıradan, en alçak gönüllü yerlere taşımıştır. "Saraylara ve malikânelere özgü sözcüklerden başka bir şey yok," diye yazar Spalatin'e yazdığı mektupta, "halbuki bu kitap ancak basit ve sıradan bir biçimde açıklanabilir."[11]

Dünyevi olan, reformasyon döneminde onu hâlâ az çok örtüp içerebilen ya da en azından kendisine uygun üstyapıyı oluşturan teolojik kategorilere çoktan sığmaz olmuştur. Bu teolojik kategorilerin kabuğunun altından artık bütünüyle dünyevi karakterli olan çıkarlar çıkmıştır; pozitif dinlerin cemaatlerinin karşısında, kendi varlığının bilincine varmış, kendine özgü kavramları ve hedef belirlemeleriyle bir büyüklük olarak *toplum* yer alır. Çağımızda güncel olan cemaat değil, toplumdur. Güncellik, tam da insanların birlikte yaşamalarının hakikatte tayin edici şekilde tehlikeye düştüğü yerdedir hep. Gelgelelim, bugünkü toplumun entelektüel, manevi yapısını son dalına kadar belirleyen etmenler olarak ekonomik ve toplumsal iktidar/güç ilişkileri, doğru düzgün bir müşterek yaşamın önündeki engel konumundadır. Tarih süreci boyunca bunlar gittikçe daha çok gün ışığına çıkmışlardır. Kendinden en çok emin olan kültürler bile, söz konusu güç ve iktidar ilişkilerinin o berbat temeli üzerinde olgunlaşmak zorunda kaldıkları için çöküp gitmişlerdir. Ekonomik olguların dünyevi alanı, tarihsel süreç içinde kendini mantıksal zorlama olarak ele veren hakikatin adına, belirleyici güncelliği ele geçirmiştir. Çünkü maddi etkenlerin sahip olduğu kudret yüzünden, onlara bağlı olan kültürel ürünler harap olmuştur, dolayısıyla yeni bir düzen ancak bu etkenlerin değiştirilmesiyle sağlanabilir; bu da yine, bu etkenlerin onları gizleyip koruyan kabuklarından sıyrılarak açığa çıkartılmalarını şart koşar. Bu nedenle günümüzde hakikatin bulunduğu yer "müşterek" kamusal hayatın göbeğidir; ekonomik ve sosyal olan varlığını kendi başına, bağımsız sürdürdüğü için değil, daha ziyade bunlar belirleyici olduğu için. Elbette bu tayin edici etkenler ruhsal, entelektüel deneyim alanlarından tek başlarına so-

11. Alman reformist, teolog ve Luther taraftarı Georg Spalatin'e (1484-1545) yazılmış 30 Mart 1522 tarihli mektup. *Luther Deutsch* içinde, haz. Kurt Aland, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottingen, 1991, s. 120.

rumlu tutulamaz. Bir kere, bu deneyimlerin içerikleri, sosyal ilişkilerin sarsılıp hasara uğramış olması nedeniyle gerçek bir temelden yoksundur; diğer taraftan, bu deneyimlere saplanıp kalmak toplumsal varlığın düzenini değiştirme hedefinden uzaklaştırır insanları. Bugünkü edebiyatın naif bir halde salt manevi, entelektüel alanın içinde varlığını sürdüren ve artık gerçekte var olmayan özel bir bireyle ilişkili ürünlerinin çoğu, hâkim toplumsal durumu, bilerek ya da bilmeyerek dengeleme girişimlerinden başka bir şey değildir. Bunların bastırma fenomenleri olmaları, söz sahibi olma yetkilerini ellerinden almaktadır. Bu alanlarda hakikati doğrudan bulmak artık imkânsızdır.

Hakikatle birlikte *dil* de göçüp gitmiştir. Luther Kitabı Mukaddes'in dilini halkın diliyle kaynaştırma konusunda kendine güvenmiş olabilir; Klasisizm, Romantizm ve İdealizm, görüş ve kavrayışlarının dünyevi toplumun yüzeysel yapısına olan kısmi bağımlılıkları henüz örtük olduğundan, ruhsal/entelektüel olan tarafından meşru şekilde belirlenmiş ve aşkın öznelik ile kişilik arasında kararsız gidip gelen *ben* tarafından yine meşru şekilde üstlenilebilmiş bir dil kullanmış olabilirler: Gelgelelim maddi olanın tayin edici rolü gittikçe daha aşikâr hale geldikçe bu dil oluşumları talepkâr güçlerini kaybetmeye başladılar. Ne var ki tamamen kaybolup gitmediler de; tarihselci bir zihniyet onları korudu, kedere gömülmüş halde estetik alanın içinde duruyorlar şimdi; uzun cümleleri ve biçimleri, hâlâ, çoktan uçup gitmiş bir nesneler dünyasıyla kurulmuş apaçık bir ahenkten bahsedip duruyor; güzellik hâlâ içlerinde kararsız halde oyalanıp dursa da, bu dil biçimlerinin içinde gerçeklik yer almıyor. Gerçeklik, hakikatin gittiği yönü izleyerek, biçimi ve kategorik malzemesi bugün yaşanan asıl önemli olayların dünyevi zeminde gerçekleştiği bilincini ifade eden bir dile sığınmıştır. Ne kadar ketum ve negatif olursa olsun, bir tek bu dil zorunluluğu kendine destek olarak yanında bulur, çünkü bir tek o yokluğun, sıkıntının, sefaletin önlenebileceği noktada oluşup var eder kendini. Bugün artık kuşkulu hale gelmiş pozitif anlamlara lakayt bir şekilde el koyarak mevcut durumu dikkate almadıklarını gösteren dil yapıları ise, giderek üzerinde hak talep ettikleri ontolojik güçten yoksun kalmış, öznenin keyfine bağımlı hale gelmişlerdir. İçsel ve yüksek varoluşun bölgesinden alınmış kavramların vulgarizasyonu nasıl tesadüfi-

likten uzak ve geriye döndürülmesi imkânsız bir olaysa, günümüzde kutsal ve ezoterikmiş gibi görünmeye çalışan (Stephan George çevresinin edebiyatı gibi) bütün dilllerin hızlı töz kaybı da öyledir. Bu terk edilmiş dil alanlarına yönelmek, gerçeklikten vazgeçmek anlamına gelir.

Buber ile Rosenzweig'ın çevirisi Yazı'nın gerçekliğini olanca saflığıyla yenileme talebini ortaya koyuyor. Gerçekten de metne, hakikatten pay olarak ona düşen gücünü iade etme arzusu (bu arzuyu kabul edip dikkate almak gerekiyor) hissediliyor. Abraham'ın (İbrahim'in) ölümü için kullanılan "iyi bir ihtiyarlık yaşında" (*in gutem Greisentum*) ifadesindeki gibi yeni yapılar uyduruluyor; İbranicedeki ritim, yabancı idiyomatik içinde diriltilmeye çalışılıyor. Almanca söze duyulan güven ancak Luther'de karşılaşabileceğimiz kadar sınırsız. Bu güven çevirmenleri Kutsal Yazı'nın ötesine taşıyabiliyor mu acaba?

Gönüllü olarak üstlendikleri eserin basıncı altında, bugüne ait olmadığı kesin bir dil biçimine gelip dayanmışlar. Ama, yazarların sahneyi o döneme taşımak istemiş olmalarına rağmen, sesleri Kutsal Metin'in döneminden yansıyıp günümüze de gelmiyor. Günümüz ile antikçağ arasında bu dilin nerede inşa edilmiş olduğu, bazı örneklerle belirlenebiliyor. Kutsal Yazı'nın, Zunz* versiyonunda ince, ama temiz ve gerçek biçimine kavuşan "Ve Tanrının suyun yüzeyinin üzerinde süzülen ruhu" (*und der Geist Gottes schwebend über die Fläche der Wasser*), nihai Luther formülasyonunda "Ve Tanrının ruhu suyun üzerinde süzüldü" (*und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser*) halinde gördüğümüz ifade, bizim çevirmenlerimizde sesli bir boyut da kazanarak "Suların üstünde her yere uzanan Tanrının gürlemesi"ne (*Braus Gottes brütend allüber den Wassern*) dönüşüyor. Bu gürlemeyi hangi zamanın ruhunun (*Zeitgeist*) doğurduğu açıkça bellidir: Luther Nuh'a adak hayvanı yaktırarak kurban

* Leopold Zunz (1794-1886), Aydınlanma dönemi temsilcilerindendir. Yahudi edebiyatının ve kültürünün bir miras olarak Avrupa kültürü içine sokulması amacını gütmüştür. 1832'de *Gottesdienstliche Vorträge der Juden*'i (Yahudilerin Tanrı'nın Hizmetindeki Yazıları) yayımlamış, Yahudilerin Alman yurttaşlığına alınmalarının mücadelesini vermiş, 1839'da bir araya getirdiği uzmanlarla Kitabı Mukaddes'in ilk dört ve yirmi kitabının çevirisine girişmiştir. Çeviri *Die Rabbinerbibel* (Rabbin Kitabı Mukaddes'i) olarak bilinmektedir. –*ç.n.*

verdirir, bulutları yeryüzünün üzerinde gezdirir ve basitçe, hayvan kestirirken, çevirmenlerimiz, kutsal armağanı kutsarlar, bulutları bulutlandırırlar ve kesimlik hayvanı keserler; Luther'in "Ve EFENDİ, o sevilesi kokuyu duydu" (*Und der HERR roch den lieblichen Geruch*) ifadesi, yüksek Almancada, "Bunun üzerine O, hoşnutluğun ruhunun kokusunu aldı"ya (*Da roch ER den Ruch der Befriedigung*) dönüşür. Bu aliterasyonların kokusu (*Ruch*) Kutsal Kitap' tan yükselmiş değildir, daha çok Richard Wagner'in anladığı şekliyle, Germen eski yazısından gelmektedir. *Niebelungen'in Yüzüğü*'ndeki en yüksek Germenistik standartların şu ritmik dizelerle karşılandığı söylenebilir:

Kral olmayı çok isterdin değil mi, sen aramızdaki kral?
Ya da bir hükümdar olmayı, tepemizdeki hükümdar?

(*König wärst wohl gern, bei uns du König?*
Oder Walter du, über uns Walter?)

Luther'in "fahişe" (*Hure*) ve Zunz'un polisiye çağrışımları olan "metres" (*Beischläferin*) kavramlarını kullandığı yerde kullanılan "kutsal bakire" (*Weihbuhle*) ve "işaret yeri" (*Malstatt*) (Luther buna da basitçe "işaret" diyor) gibi restore edici ifadeler de yine müzikal dramalardaki tanrıların ve savaşçıların konuşma tarzlarına uymaktadır; tıpkı "Ele geçirsin tohumun ondan nefret edenlerin *bab-ı ali*'sini" (*Besetze dein Same das Hochtor seiner Hasser!*) (Luther metninde: "Ve senin tohumun düşmanlarının kale kapılarına sahip olsun") çağrısında olduğu gibi. Wagner'in o kahramanlıklarla dolu yüksek krallıklarından Felix Dahn'ın ve Gustav Freytag'ın hemen yakınlardaki ovalarına aşınmış bir yoldan ineriz: "ölçüsüz" ve "hakikaten" sözcüklerinin ya da heyecanı belirten noktalama işaretiyle, şu yuvarlak kurşun çerçeve içindeki renkli cam tarzı selamlama, "Müsaadenizle, efendim!" de bizi hızla oraya çeker.

Bu kadar yeter; dil, metnin geniş bir bölümünde *arkaikleştiricidir*. Sonuç ve etkilerini hesaba katmayan kaygılar yüzünden, tam da Luther'in bile bile uzak durduğu, meşruiyetini tümüyle yitirmiş "şato ve saraya özgü sözcükler"i kullanmaktadır. Bu sözcüklerin kaynağı apaçık ortadadır: manevi, kültürel, entelektüel düzlemde geri-

ye dönük keşifler yapmaya muhtaç olan eğitimli orta tabakanın taşıdığı ve o dönemde toplumsal duruma uygunlukları sayesinde belli bir gerçekliğe sahip olabilmiş bitmekte olan 19. yüzyılın antikleştirici Yeni Romantik akımının ürünleridir bunlar. Bugün dipdiri ayakta kalan Luther Almancası ile yapılacak bir karşılaştırma bu dilin, aradan geçen zamanda yolda çürüyerek harabeye ve mitolojik işgüzarlığa döndüğünü göstermektedir bize.

Sınırlarını bu yitik sözcüklerin belirlediği geri bölge (*Hinterland*) çevirmenlerce baştan başa ekilmiştir – her ikisi de dili saygıyla ele aldıklarını düşündükleri ve Wilhelm Michel, Buber'in "Almancanın çağdaş sözcülerinin en önde gelenleri arasında" yer aldığını ileri sürebildiği için daha da sıkıntı verici bir olaydır bu.[12] Yarattıkları Almancanın zaman üstü ontolojik bir güce sahip olduğuna yönelik inançları, "mihrap" (*Altar*) sözcüğünün evcilleştirilmiş mıntıkasından alıp vahşi "kesim yeri"ne (*Schlachtstatt*) çeker onları; Luther'in amiyane "bütün dünya"sının (*alle Welt*) ya da "bütün topraklar"ının (*alle Lande*) yerine sözde naif bir "yeryüzü halkı" (*Erdvolk*) ifadesi koydurur. Gelgelelim bu eski Germence ifadeler Kutsal Yazı'nın sabitleşmiş uzaklığını şimdiye getirmek yerine, Kutsal Yazı'yı sadece otuz-kırk yıl kadar geriye gidebilen bir eski Germencenin içine taşımışlardır. Dilin, onu artık gerçeklik olmaktan çıktığı yerde bir gerçeklikmiş gibi sunma küstahlığından aldığı intikamdır bu. Böyle olunca da, dilin özellikle de dünyevi olanın ötesine işaret eden alanlardaki bugünkü tutarsızlığı ve birçok özselliği adlandırmadaki yetersizliği (bu yetersizlik de nesne dünyasının işlevselleştirilmesine bağlanabilir) öylesine gözden kaçmaktadır ki, yüzyıllar boyunca kullanılagelmiş kavramlara yeni tonlar verilebilmektedir. (Bu arada ontolojik'ten kastedilen şeyin düz bir işlevselleştirme olduğunun hiç istemeden ortaya çıkması iyi olmuştur – Luther'in "soy" (*Geschlecht*) kavramı "üremeler"e (*Zeugungen*) böyle dönüşmüştür). Yayınevinin broşürde belirttiğine göre, Eski Ahit'in Kronikler'i "Vakalar" (*Begebenheiten*) ve Peygamberler de "*Müjdeciler*" olacakmış; bu sözcük Eski Ahit'ten değil de Stefan George'nin *Stern des*

12. Wilhelm Michel, *Martin Buber: Sein Gang in die Wirklichkeit*, Rütten und Loening, Frankfurt, 1926, s. 12.

13. Stefan George, *Der Stern des Bundes*, Georg Bondi, Berlin, 1914.

Bundes'inden[13] (Birlik Yıldızı) alınmış gibidir daha çok; burjuva da olsa, artık çoktan geçmişe ait olduğu için, genelin kullanımına sokulması hemen hemen imkânsız bir deyiş. Büyük ölçüde tarihselci yönelimli bir dönemde, kendi tarihsel konumlarını göz önüne almayan bu ve benzeri Almancalaştırmalarla, Wilhelm Michel'in Buber' le ilgili öne sürdüğü "gerçekliğe dönüşme eğilimi"nin gerçekleştirilmesi mümkün değildir. Ya da, ulaşılan gerçeklik, *halkçı romantizmin* (*Völkischer Romantik*) tasarladığı gerçeklik ile rahatsız edici bir yakınlık gösterir. Ultra-Lutherci, her şeyi Almancalaştırma eğilimine karşın, özel isimlerin İbranice kullanılması bu halkçı romantizm ile ille de ters düşmek durumunda değildir. *Eszav* (Esau), *Ribka* (Rebeka), müjdeci *Jirmejahu* (Jeremias). Ulusal çıkarlar, "yeryüzü halkı" olmaktan doğan (*erdvölkisches*) haklarını talep ediyor olabilir pekâlâ.

Eğer amaçlanan, bu isimlerin gerçekliği değilse, İbranice terminolojinin egzotik bitkilerinin bu tamamen Almanca ortamın içine ancak *estetik* kaygıyla dikilmiş oldukları tahmininde bulunabiliriz. Böyle bir estetik kaygı, rotasını gerçekliğe çevirmiş düşüncenin karşısında yer alacaktır kuşkusuz; yine de, temelde bu estetik kaygının yatıp yatmadığını söyleyemesek bile, metnin düzenlenişi ile dili son tahlilde bu kaygı tarafından belirlenmiş gibi görünüyor; çevirinin tartışmalı estetik etkisi, gerçekliğinin sadece estetik bir gerçeklik olduğunu dolaylı yoldan doğruluyor. Gelgelelim tam da en kararlı biçimde gerçeklik etkisi yaratmaya çalıştığı yerde, estetiğin iktidarsızlığına geri düşmekten kurtulamıyor. Yazı'nın hakikatini sadakatle sunma maksadına bağlanabilecek, araya giren yorumlardan imtina etme hali, sanatsal saflık adına tercih edilmiş izlenimi veriyor. Yazı'nın içeriklerini yeniden canlandırma maksadıyla yaratılmış dilsel ürünler, Yazı'ya yönelik empatiyle yeniden yaratılmış ritim (Borchardt bunu daha iyi becermişti) içinde hiç de öyle özsel gibi gelmiyorlar insana bu yüzden; büyük çaba sarfederek zorla dahil oluyorlar Yazı'ya ve solup gitmiş olmasına rağmen, güzelliklerini kasten vurgulayıp duruyorlar. Sanat kendine gerçekliği temel almıyor burada, sanatsal olanın içinde gerçeklik silikleşip kayboluyor.

Yazı'nın bu Almancalaştırılması şimdiyi canlandırıp harekete geçirmiyor. Hakkıyla yerine getirilmiş devrimci bir iş olarak kendi zamanına nüfuz eden Luther metninin tersine, güncellikten yoksun.

Dilin uzaklığı, içeriklerin uzaklığını ele veriyor; hakikat, daha çok yakın bir zamanda mazi olmuş, sosyolojik yapısını kavramanın hiç de zor olmadığı bir çağın aşınmış sözcükleri üzerinden iletmez kendini. Çevirmenlerin, bugün hangi alanların hakikat tarafından parçalanması gerektiğini bilmesi gerekirdi. Luther'in Kutsal Kitap'ı, saldırısını tam da bu tayin edici noktada gerçekleştirmişken, Buber ile Rosenzweig'in Almancalaştırmaları, toplumsal varlığımızın kamusallığından *özel/kişisel* olana sapar. Gündelik hayatı yarıp açması beklenen Kutsal Kitap'ın metnini gündelik hayattan uzaklaştırmış ve hayali bir kutsal-festival-sahne oyununa[14] dönüştürmüşler. Söz konusu Almanca belki de ancak bu haliyle sınırlı da olsa geçerli olabilmiştir, ama gerçek dertlerin bir ifadesi, bir bilgi aracı olamamıştır asla.

Çevirinin anakronistik niteliği, onu oluşturan tavra *gerici* bir anlam yükler. Dünyevi dilden kaçınarak dünyevi olanı bastırır; kanatlanıp amiyane kamusal alandan kaçarak hakikate göbekten bağlı birincil ihtiyaçlara yüz çevirir. Kuşkusuz bu alan dışsallığın alanıdır; ne var ki, içsel olanın yüceltilmesi de dışsal olanın değiştirilmesine bağlıdır. Yazı'nın Almancalaştırılmasında seçilen sözcükler, çevirinin bağlayıcı bir biçimde, sosyal ilişkileri üzerinde düşünülmemiş bireylere hitap etmek üzere yapıldığını gösteriyor. Bu çeviri, anlam vurgusunu hileyle dışsallıktan uzaklaştırıyor ve hakikatin korunup ayakta kalmasına karşı koyan bir enstrümana dönüşüyor bu yüzden de. Çevirinin hitap ettiği özel benlik, görünürdeki yüceltilmişliği yüzünden kamusal alana giden yolunu şaşırır. Bu sözde yüceltilmiş ben'in gerçekdışı olduğunu çevirinin romantik gestus'u açığa vurur. Yarattığı estetik etki, bu çevirinin kaçışın bir semptomu olduğunu, kişisel olanın da bir sığınak olduğunu gösterir. Kişisel olana çekilmenin (politik bakımdan da) ne gibi sonuçlar doğurabileceği, yeni Kutsal Kitap'ın bazı tezahürlerinin milliyetçi ses tonunda ortaya çıkmaktadır.

Bu çevirinin temelli bir eleştiriden geçmesi gerekiyor; çünkü sırtını katı bir *gerçeklik* kavrayışına dayıyor. Buber bu kavrayışı birkaç yıl evvel yayımlanan din felsefesi kitabı *Ich und Du*'da[15] (Ben

14. Wagner'in *Parsifal*'e koyduğu altbaşlık ve eserin janrı için kullandığı tanım.

ve Sen) geliştirdi. Bu kitapta Buber "Ben" ile "Sen'in" tam bireyler olarak nesneleştirilmemiş bir ilişki içinde bulunduğu "Sen-dünyası"nı, insanların karşısındakini nesneleştirip kendilerinden ayırdıkları nesnelerle soyut bir ilişkiye girdiği "O-dünyası"ndan ayırır. "Sen-dünyası"nda bütün varlıklar birbirlerine olan içsel bağlılıkları sayesinde gerçekliğe kavuşurken, "O-dünyası"nda, gerçek hayatı işaret eden her şey katılaşarak hiç de sahici olmayan türden beyanlara dönüşür. "O-dünyası"na batmak insanın kaderidir, oradan çıkıp geri dönmek de görev olarak önüne konmuştur. Demek ki Buber'e göre hakikat, ancak insan onu bütün varlığıyla kavradığında ortaya çıkacaktır; buna karşılık, nesnel bir şey olarak hakikati soyut biçimde elde ettiğini sanan teorik bakışa kendini kapayacaktır hakikat. Gerçek olanı gerçek olmayan, somutu somut olmayanla karşı karşıya getiren bu kavrayış, biçimsel düzlemde haklı olduğu ölçüde bazı entelektüel/manevi yol göstericiler tarafından memnuniyetle karşılanan bir *ideoloji* olup çıkmıştır. Toplumsal koşullar göz önüne alındığında, eğitimli, entelektüel kesimler tam da böyle kendi içinde zararsız görüşleri vicdanlarını kurtaran can simidi olarak kullanmaya muhtaçtırlar. Artık içeriği bulunmayan bir gerçeklik, soyutluğuna rağmen ya da daha doğrusu soyutluğu sayesinde güncel gerçekliğin mahalli konumundaki bir teori karşısında üstünlüğü ele geçirdiği iddiasını taşıyorsa, Buber'in gerçeklik kavramı o anda ideolojik bir karaktere bürünmüş demektir. Buber ve Rosenzweig'ın Kutsal Yazı çevirisi böyle bir pratiğin açık kanıtıdır; şiirselleştirici tarzı gerçekliğe sofistike birçok edebiyat eserinden daha yabancı olan dil, bu Almancalaştırmanın gerçekliğinin karakterini ele vermektedir. Buber –ve onunla birlikte birçok kişi– hakikatin kendisinin de bir noktadan ötekine, bir alandan başka bir alana dolaşıp durduğunu ve belli bir zamanda, ne kadar soyut olursa olsun, toplumsal eleştirinin hakikati üstünden atlayan bir gerçeklik düşüncesinden çok daha fazla yerleşik dünyevi alanlara saldırmak zorunda kalabileceğini unutmaktadır. Bugün bu dünyevi alanlar hakikatin delip kendine yol açtığı en önemli yerlerdir. Buber "Sen-dünyasına", yani kendi termi-

15. Martin Buber, *Ich und Du*, Schocken, Berlin, 1922. Kracauer'in kapsamlı bir değerlendirmesi için ayrıca bkz. "Martin Buber" (1923), yeniden basım *Schriften* 5 içinde, kısım 1, s. 236-42.

nolojisiyle söyleyecek olursak, ancak "O"na rastlamayı umabileceği bir konuma çekilerek bu yerleri gözden çıkarır.

Gelgelelim gerçekliğe ancak dünyevi olanın "gerçekdışı" düzleminin içinden geçerek ulaşılabiliyorsak, Yazı bugün artık *çevrilemez* demektir. Onu Almancalaştırma niyeti bile, Söz'ü o en baştaki güç ve kudretiyle parçalanmadan iletmeye kalkıştığında, hakikatten uzaklaşır. Bizim koşullarımız Luther'in koşullarıyla aynı değil; Alman dilinin, hatta herhangi bir dilin Kutsal Yazı'nın hakikatini meşruiyet içinde kalarak saklayabildiği dönemler geçmişte kaldı. Bizim için hakikat, Luther çevirisinin içinde muhafaza edilmek durumundadır; ya da artık yoktur. Çünkü Luther versiyonu sayesinde, sadece bu çeviri sayesinde Yazı, tarihimizin belli bir anında gerçekliğe dahil olmuştur; dünyevi olan kendini teolojik alanlardan yalıttıktan sonra Yazı'yı bu gerçekliğin içinde hâlâ koruyabilen gelenek de Luther çevirisine dayanır. Ancak Kautzsch'u* modern Yahudi Kutsal Yazı araştırmalarının bugününe taşıyacak ve âdet olduğu üzere söylemek gerekirse, bilimin bütün haklı taleplerini karşılayacak *eleştirel* bir versiyon, dünyevi olana uygun düşebilir. Filolojik tefsir ile Luther çevirisi arasında üçüncü bir girişime yer yoktur. Dönemimizin tarihselci anlayışından doğan ve sadece özgün metni açıklama ve koruma amacı taşıyan dipnotlu ve izahlı bir basımın, bilinçli olarak sessizliğe gömeceği Yazı'nın ruhunu Buber ve Rosenzweig'ın, metni zaman-tarih dışı konuşmaya zorlayan romantik-keyfi girişimlerinden çok daha sadakatle zamanların içinden geçirebileceği konusunda en ufak bir şüphe yoktur.

Çevirinin sorunsalı *dinsel yenilenme* hareketinin sorunsalıyla genel itibariyle aynıdır. Yenilenme sözcüğü ile büyülenen hareketler, çevreler ve sosyal gruplar heyecana kapıldılar ve mevcut inançlarla kimileyin gevşek, kimileyin yakın temaslar halinde, varlığın [olma-halinin] dönüşümünü ilan etmeye çalıştılar. Dinsel yenilenme hareketinin mevcut durumundan ayrı tutulamayacak olan bu Almancalaştırma bu tür hareketlerin karşı karşıya bulunduğu tehlikelere de işaret ediyor. Söz konusu gruplar, "gerçekliğin içine yürürken"[16] ayan beyan ortada olan dışsallığın içindeki gerçeği aslında

* Emil Friedrich Kautzsch (1841-1910), Alman evengelist ilahiyatçı, Mukaddes Kitaplar eleştirmeni, İbranice uzmanı. *–ç.n.*

gözden kaçırabilirler. Varoluşlarıyla gerçekliğe adım attıklarını sanarken, kendilerini kişisel olarak kurtarmak için aslında kamusal varlığı öylece kendi başına bırakıyor olabilirler. Hakikati tüm güncelliğiyle nasıl bulabilecekleri hakkında hiçbir fikirleri yokken, hakikatin hizmetinde olduklarını sanabilirler. Çünkü hakikate girişin yolu dünyevi olandan geçmektedir bugün.

16. Wilhelm Michel'in daha önce anılan *Martin Buber: Sein Gang in die Wirklichkeit* başlıklı çalışmasının altbaşlığına gönderme.

Katoliklik ve Görecilik

Max Scheler'in İnsanın İçindeki Ezeli ve Ebedi Olana Dair *Adlı Eseri Üzerine*

KÖLN'LÜ FİLOZOF Max Scheler'in son çalışması *Vom Ewigen im Menschen*'in[1] (İnsanın İçindeki Ezeli ve Ebedi Olana Dair) kısa süre önce yayımlanmış olan, altbaşlığının da ima ettiği gibi,[2] dinsel yenilenmeye hizmet etmesi amaçlanan birinci cildi, daha önce savaş döneminde çıkmış ya da konferans, seminer konuşmaları olarak sunulmuş bir dizi makaleden oluşuyor; bunlara yeni eklenen, "Dinin Sorunları" başlıklı geniş kapsamlı bir deneme bulunuyor sadece. Kitabın çeşitli yönlere dönük düşünce hatlarının yan yana bulunmasına imkân veren bu antolojiyi andırır düzenleniş biçimi, bir bölümü doğrudan felsefi olan, bir bölümüyse daha ziyade kültür politikası alanına giren incelemelerin ortak manevi, entelektüel temeline inmeyi zorlaştırıyor. Gelgelelim Scheler düzeyinde bir yazar söz konusu olduğunda, ancak ilkesel düzlemde bir hesaplaşma verimli olabilir, dolayısıyla da farklı kollara ayrılan makalelerin tek tek içeriklerine girmek yerine, kitabın temel bulgularının altında yatan düşünce çekirdeğini ayıklayıp ortaya koymak daha yararlı olacaktır.

1. Max Scheler, *Vom Ewigen im Menschen*, c. 1: *Religiose Erneuerung*, Der Neue Geist, Leipzig, 1921; yeniden basım *Gesammelte Werke*, c. 5, Francke, Bern, 1954-1968. Ayrıca bkz. Kracauer'in, Scheler'in *Krieg und Aufbau* (1916) adlı çalışması üzerine yazdığı 1917 tarihli değerlendirme, *Schriften* 5 içinde, kısım 1, s. 23-27; 1928 tarihli "Max Scheler", *Schriften* 5 içinde, kısım 2, s. 112-7; *Die Idee des Friedens und der Pazifismus* (1931) üzerine 1932 tarihli tartışma, *Schriften* 5 içinde, kısım 3, s. 19-22.

2. Bahsedilen altbaşlık: *Religiose Erneuerung* (Dinsel Yenilenme).

Scheler önsözde, kitabının din felsefesine ayrılmış ana bölümünde önüne koyduğu görevi tanımlar. Scheler, "*doğal bir teolojinin* sistematik inşasının ilk temellerini"[3] ortaya çıkarmayı ve bunları gösterirken de üzerinde çeşitli inançların taraftarlarının buluştuğu ve inançlarının pozitif karşıtlıklarına rağmen bunların ötesine geçerek bir uzlaşmaya varabildiği bir platform oluşturmayı amaçlar. Doğal tanrı bilgisi, diye sürdürür Scheler düşüncesini, bu görevi ancak "Augustinizmin çekirdeğini döneminin tarihsel kabuklarından kurtarıp *fenomenolojik* felsefenin düşünme araçlarıyla yeniden ve daha derinden temellendirerek"[4] yerine getirebilir. Yazarın kendine iki hedef belirlediği görülüyor: *felsefi* bir hedef ve *pedagojik* bir hedef. Her ne kadar –biraz vaktinden önce belirtecek olursak– yazarın "doğal" inanç edimlerini ve içeriklerini tarihsel bağlamın kabuklarını soyarak saf haliyle ortaya koyma çabası başarısız olmuşsa da, buna yönelik eleştirinin, ne kadar haklı olursa olsun, yine de bu girişimin büyüklüğünü hatırından çıkarmaması ve Scheler'in dinsel fenomenlerin derinlerine inerken başvurduğu sezginin gücünü kabul etmesi gerekmektedir. Scheler'in yanılgıları bir bütün olarak soruyu ortaya koyma tarzından kaynaklanmaktadır; bu tarzın bizzat kendisi de yine belli bir zorunlulukla günümüz ruhsal, kültürel durumundan ileri gelmektedir.

Aşağıdaki açıklamalar için zorunlu olan birkaç kavram belirlemesi yapalım önce. Scheler en başta, "pozitif" din ile "doğal" din arasında ayrım yapıyor ve doğal din kavramından, rasyonel düşünme yeteneğine sahip her insanın dinsel edim sayesinde her zaman elde edebileceği naif, katıksız Tanrı bilgisini anlıyor. Doğal dinin, kendiliğinden bilgi'nin aksine, doğal-dinsel edim içinde deneyimlenebilen öze ilişkin olguları kişinin kendi kendine iletmesi anlamına gelen, yani pozitif vahiyden farklı olarak belli başlı kişilerin varoluşuna ve *öğretilerine* bağlı olmayan *doğal vahiy* yoluyla inanç nesnelerine sahip olma imkânı bulunmaktadır.

Daha doğal din kavramının açıklanması ve tartışılması sırasında bile, bütün bir kitabı kat eden vahim belirsizlikler kendini belli eder.

3. *Vom Ewigen im Menschen*, s. 8. Scheler'in metninde buradaki italik vurgu yerine tırnak işaretleri bulunuyor.

4. *A.g.y.*, s. 8. Vurgu Kracauer'e ait.

Çünkü bir yandan Scheler'in bütün insanların paylaştığı doğal bir dinin varlığını kabul ettiği izlenimi doğuyor, bir yandan da, "bütün dinlerin içindeki doğal dinin" belli bir dünya görüşünün özgül doğal-tarihsel biçimine bağlı olduğu, yani farklı kültür çevreleri içinde farklı tarzlarda ortaya çıktığı açıklanıyor. Böyle bir açıklamadan sonra genelgeçer, ortak bir doğal dinin söz konusu olamayacağı apaçık ortadadır.

Bu yadırgatıcı kararsızlıkları şimdilik bir yana bırakacak olursak, doğal tanrı bilgisinin *metafizik* yoldan elde edilen içgörüler ile ilişkisinin ne olduğunu sormamız gerekiyor. Scheler, son derece kıymetli sistematik incelemelerle, felsefe ile din arasındaki ilişkinin tarihinde düşüncemizin ortaya koyduğu belirlenimleri eleştirir ve metafiziksel aklın ortaya koyduğu bilgileri doğal dinsel eylemler sayesinde elde edilen din bilgilerinden kesin sınırlarla ayırma noktasına gelir; gelgelelim burada tartışmaya açamayacağımız nedenlerle son derece kuşku götürür bir ayrımdır yaptığı. Scheler'e bakacak olursak felsefe ve din, hiçbir şekilde birbirinden türetmeye hakkımız bulunmayan tamamen bağımsız ve eşit ölçüde geçerli eylem alanlarını temsil ederler. Bu birbirinden ayrı alanlardan dışarıya akan bilgileri daha üst düzeyde bir birlik halinde bir araya getirme görevi, bu noktada nihayet harekete geçirilen "doğal teoloji" ye havale edilir.

Scheler, "fenomenolojik felsefenin" yardımıyla, diğer görevlerin yanı sıra, hem doğal-dinsel edimi hem de ona tekabül eden konu alanını nesnel olarak ele alıp işlemeyi, aynı zamanda da din açısından doğru ve yanlış olanı geliştirmeyi amaçlar. *Fenomenolojinin*, Scheler'in ondan beklediği her şeyi karşılayabilmesi için, gerçekten de mucizevi güçler taşıyor olması gerekir; eh böyle bir durumda da fenomenolojiyi bu kadar özel kılan şeyin ne olduğunu insan merak etmekte haklıdır. Burada bize düşen kısa ifade etme mecburiyetine uyacak olursak, fenomenolojinin manevi "özleri" hedef aldığını, dolayısıyla da mevcut gerçekliğin gösterilmesi ve açıklanması gibi bir derdi bulunmadığını söyleyebiliriz; fenomenoloji, daha ziyade, başka şeylerle karşılaştırılmaması gereken "nelik" halini, yani muhtemel bütün verili-olma hallerinin *özünü* ortaya çıkarmak durumundadır. Scheler'e göre böyle özleri kavrayabilmek için felsefenin mutlak değere ve var olma-haline sahip çıkması, kendi doğal ben'ine

boyun eğdirmesi ve kendine hâkim olmaya çalışması gerekir. Scheler bu (iddiasının aksine) psikolojik olan önkoşulları yerine getirmenin şeylerin özüne ulaşmayı garanti etmeye yetip yetmeyeceğini belirtmez elbette. Fakat Scheler'in talep ettiği "ahlaki yükseliş" bu yoldan elde edilecek bilgilerin hakikati konusunda yeterli bir kriter oluşturmamaktadır her halükârda.

Doğal bir dinin (dolayısıyla doğal bir teolojinin) işlenip ortaya çıkartılması girişimlerinin başarılı olarak tanımlanabilmesi için, Scheler'in metafizik ve doğal din alanlarına uyguladığı "öze bakış" tan elde edilen sonuçların kesinlikle su götürmez olması gerekir. Halihazırda bu birkaç sınamanın da gösterdiği gibi, ortaya konan sonuçlar kısmen birbiri ile çelişmekte ve bütünde de oldukça tartışmalı bir nitelik sergilemektedir. Örneğin Scheler çalışmasının bir yerinde, çeşitli öznelerin (halkların, ırkların, vb.) öze ilişkin görüşlerinin oluşturduğu öbeklerin farklı olduğunu belirtip tanrının ruhuna, aklına, manevi varlığına ilişkin bu farklı içgörülerin hepsinin doğru olabileceği yönündeki göreci kavrayışı ortaya koyarken, biraz sonra, dünyanın tanrının iradesiyle yaratıldığı biçimindeki (özler bağlamından çıkan) öğretinin ve tanrı ve dünyaya ilişkin başka ünlü metafizik doktrinlerin kesinlikle çürütüldüğünü ileri sürer. Başka bir yerde de yine Calvin'in "dehşet verici yanılgılarından" söz eder. Bu değer ölçütleri ve hakikat kriterleri böyle birdenbire nereden çıkmıştır peki?

Beyhude bir soru, ya da daha doğrusu, cevabını şimdiden kestirmek mümkün. Fakat bu cevabı vermeden önce, genel olarak hem doğal dini hem de insanların dinle ilişkilerini hedef alan öze-bakışları biraz daha yakından sınamak yararlı olacaktır. Bu bakışların içeriğinden hareketle, istenen düzeyde bir netlikle bunların hakiki kökenlerini bulup çıkarmak ve mahut apaçıklıklarına ve nesnelliklerine ilişkin bir hüküm oluşturmak mümkün olacaktır. Örneğin, Scheler'e göre doğru bir değerler metafiziğinin, dünyadaki bütün kötülüklerin yoğunlaşmış bir güçte temellendiği öğretisine sımsıkı sarılması gerekir, yani "kötü" ancak bir kişinin karakteristik özniteliği, kötü bir *kişi*'nin hâkimiyetindeki bir şey olabileceği için, ona göre, teizmin ilk günah inancını zorunlu olarak beraberinde getirdiğini bilmemiz, dolayısıyla da heretiklerin ortaya çıkması ile dinsel tekçiliğin abes(!) olduğunu bu kişisel kötülük anlayışına dayanarak

görmemiz gerekmektedir vb. Scheler fenomenoloji aracılığıyla yeni bir dinin (yani aslında Katoliklikten başka bir dinin) imkânsızlığını çağımızın insanı açısından zahmetsizce kanıtlamış olmaktadır. Çünkü buradan, başka şeylerin yanı sıra, bütün büyük *homines religiosi*'lerin (din adamlarının) o en kökendeki dinin yeniden oluşturulmasını hedefledikleri (bu arada duruma göre yeni bir din gibi bir şeylerin de ortaya çıkabileceği), insanın tür olarak yaşlandığı, dolayısıyla da yaşlı insanların, bir zamanlar genç insanlığın aşkın gerçeklik olarak yaşamış olduğu şeye inançla sarılması gerektiği vb. anlamlar çıkmaktadır. Kiliseye gelin – bu argümanların söylediği şey aşağı yukarı budur; çünkü başka her türlü davranış "özsel olarak imkânsız", dolayısıyla da "abes"tir.

Bu kadar örnek yeter – Scheler fenomenolojisinin sırrı apaçık ortaya çıkmış bulunuyor. Kısaca şöyle özetleyebiliriz bu sırrı: Scheler bir bakarsınız *kendi değerlendirmesini bir yana bırakarak* adeta boş uzay içindeki bir şeyin özünü kavramaya çalışmakta, bir bakarsınız hemen ardından şeyleri bu sefer, kabulü gözlemciye doğal olarak onları değerlendirme imkânı veren tamamen belli bir *bakış açısından* betimlemektedir. İhtiyaca göre bir bakarsınız *göreci* olmuş, bir bakarsınız *Katolik*. Bari Katolikliğini açıkça itiraf etse! Ama tam da buna hiç yanaşmıyor. Çoğu zaman göreciliğinin su yüzüne çıktığı alanlarda dolaşır, mesela, her şeyi bağışlayacak kadar iyi ve hakiki bir tanrının yarattığı ve idare ettiği bir dünyadaki selamet meselelerinde şaşmaz bir "kilise otoritesinin" eksikliğinin saçma olacağını ileri sürdüğü yerde olduğu gibi, hazır bulduğu, gerçek olgularca sınanmamış Katolik duruş noktasını savunmayı sürdürür, özsel zorunluluklar perspektifinden elde ettiği içgörüleri ortaya atar ve dönerek bu özsel zorunluluklar üzerine gene Katolikliği inşa eder.

Çamurda kendini kendi paçalarından çekerek kurtaran Baron von Münchhausen* gibi! *Malgré lui* (kendine rağmen) bir göreci olarak her halkın kendine özgü bir tanrı anlayışı olduğunu kabul eder, çoğulculuğu övüp göklere çıkarır, vb.; ama bir Katolik olarak Katolik inancınınkinden başka bir tanrı anlayışını kabul etmez; ama o da hiçbir zaman doğru adıyla anılmasına adeta izin verilmeyen katıksız bir özsel zorunluluktur. Fenomenolojinin bütün kanallarında tehlike-

* Almanların Nasreddin Hoca'sı. –*ç.n.*

li kayalıkların etrafından ustaca dolanabilen bu bilgili, becerikli kaptandan esirgememiz gereken takdir ve hayranlık, bu eleştirel zekânın, üslubuna bile damgasını vuran zikzaklı rotasının yol açtığı huzursuzluğu silmeye yetmemektedir.

Çok sayıdaki sözümona "içe bakışın" keyfiliği üzerine daha öte bir şeyler söylemek bile gereksiz. Öznel nitelikli düşünceler el altından, verili şeylerin varlığında temellenmiş nesnel hakikatlere dönüşmektedir; Scheler'in bu noktada başkalarından daha derine mi baktığı yoksa yüzeysel mi kaldığı önemsizdir; çünkü her halükârda, kendi işini şeylerin özüne gördürür. Dahası, bu keyfilik çoğu zaman yozlaşıp boş bir skolastiğe dönüşür; çünkü Scheler "özsel aksiyomlar" diyerek ne geçerli ne de doğrulanabilir olan genel açıklamalar yapar (sözgelimi bilginin her zaman sevgiye dayandığını veya bir sonu olan her ruhun ya tanrıya ya da puta inandığını söyler) ve bu açıklamaları da insanın mizacına bağlı olarak inanıp inanmamakta serbest olduğu başka açıklamalar yapmak için kullanır.

Peki doğal dinin fenomenolojisi söz konusu olduğunda durum nedir? Konuşan göreci Scheler ise, pek çok doğal din var demektir. Ama Katolik Scheler konuşuyorsa, doğal din mahcup bir Katoliklikten, daha doğrusu her an rahatlıkla Katoliklik şeklinde baş gösterebilecek bir teizmden başka bir şey değildir. Scheler bir doğal din hermafroditi yaratmaya çalışırken iki tarafa da yaranamaz. Bir taraftan Katolikleri gücendirir, zira Katoliklerin görüşlerini görelileştirir; kilisenin somut kurtuluş hakikatlerine fenomenolojik bir temel sunarken bu hakikatlerin dogmatik önemini *de facto* ortadan kaldırmış olur. Tamam, doğal din, kilise doktrinidir; ama tam da kilise doktrini olduğu için, içeriği, boş uzaydaki önkabullerden bağımsız olarak kavranamaz hale gelir. Diğer taraftan, Scheler Katolik olmayanları da gücendirir; çünkü onlar öze bakışın arkasında gizlenen katoliğin kokusunu hemen alırlar ve kaynağı kasten gizli tutulan içgörülere şüpheyle yaklaşırlar. Scheler kendi görüşünü açıkça ortaya koysaydı veya tarafsız projesini gerçekleştirseydi çok daha iyi olurdu. Scheler gibi herkesi memnun etmeye çalışanlar, nihayetinde kimseyi memnun edemezler.

Felsefi mesele çözülmedikçe, *pedagojik* amaca da ulaşılamaz. Yukarıda söylenenler göz önünde bulundurulacak olursa, farklı inançlara sahip kişilerin Scheler'in inşa ettiği doğal din köprüsünde uzlaş-

ması şöyle dursun, buluşması bile beklenemez. Ayrıca (bizzat Katoliklerin herkesten önce dikkat çekeceği gibi) insanın Katolikliğe fenomenoloji kapısından ulaşıp ulaşamayacağı –yani öze bakışın misyonerliğe benzer bir etkisinin olup olmadığı– da şüphelidir. Fenomenoloji –en başta Scheler örneğinde görüldüğü üzre– her işe yarar; Budistler kadar Protestanlar ve Katolikler tarafından da kullanılabilir adeta. Fenomenolojiyi Katolik dünya görüşüne giriş olarak kullanarak ve açıkça yanlış kullanarak, Scheler tam bir *eklektik* olduğunu kanıtlar; çünkü metafizik içgörüler ve kurtuluşun dinsel hakikatlerini fenomenolojik gözlemden yardım alarak bu şekilde zorla bir araya getirmeye ancak dini bakımdan eklektik biri kalkışır.

Bu pratiğin sonucu, hem naif dindarlığı hem de felsefi özbilinçsizliği kaybetmektir; olsa olsa dine sonradan giren eğitimli kişileri tatmin edecek yapay bir ürün bırakır. Hangimiz böyle bir insana rast gelmedik ki – inançsızlığın boşluğuna artık dayanamadığından, romantik bir irade edimiyle herhangi bir yere sığınmaya çalışan bir günümüz entelektüeline rastlamadık ki? Scheler Katolikliğe giden yolu böyle insanlar için pürüzlerinden arındırmış olabilir. Ama zayıflığın bu tür arka sokaklarından faydalanan böyle insanlar (bu gayet anlaşılabilir bir zayıflık olsa bile) elbette en iyi insanlar değillerdir; çünkü cesurca boşlukta direnmek ve beklemek yerine, kısa menzilli isteklerini daha vakti gelmeden gerçekleştirmeyi arzularlar. Diğerlerine gelince, Scheler'in son kitabında Katolikliğin özüne ait olan, tefekküre dayalı manevi/düşünsel tutumu yaymaya ve güçlendirmeye çalıştığını da unutmamak, bunu büsbütün olumlu bir şey olarak değerlendirmek gerekir. Çünkü bu tutum, manasız bir işgüzarlığı ve bizatihi hareketi başlı başına bir amaç olarak gören aktivizmi dengeleyen mecburi bir karşı-kefe işlevi görür.

Scheler'in temel felsefi konumunun savunulacak bir tarafının olmaması, araştırdığı diğer düşünce alanlarındaki felsefi başarılarının önemi hiçbir biçimde azaltmaz. Kendisine keskin bir kavrayış gücü ihsan edilmiş olan bu zekâ, günümüz düşünürleri arasında neredeyse eşi benzeri olmayan bir *psikolojik* içgörü sergiler. Örneğin (yeni kitabındaki) "Tövbe ve Yeniden Doğuş" denemesi, pek çok bölümü tartışmaya açık olmakla beraber, manevi/düşünsel özselliklerin büyük ölçüde psikolojik analizini sunan bir başyapıttır – Hıristiyan ethos'undan filizlenen gelmiş geçmiş en muazzam analizlerden biri-

dir. Birtakım manevi/düşünsel inşaların özgüllüklerini Hıristiyanlık perspektifinden gözler önüne sererek, Scheler pek çok meseleyi açıklığa kavuşturur; bu arada da Katolik hayata, kendi kurguları aracılığıyla doğal din alanına akıttığından daha fazla enerji akıtır. Dahası, manevi/düşünsel çeşitliliği kuşatma ve çözümleme konusundaki becerisi, Scheler'e gizli sosyolojik bağlantıları keşfetme konusunda muazzam bir beceri kazandırır. Bu nedenle, kitabın en değerli bulgularının, bir dizi tarihsel felsefe sistemi olarak değerlendirilen mezhepler ile toplumsal koşullar arasındaki, toplumsal açıdan zorunlu karşılıklı ilişkilerle ilgili açıklamalar olması hiç şaşırtıcı değildir. Genel olarak, Scheler'in biçimsel idealizm sistemine ve Schleiermacher'in din felsefesi sistemine yönelttiği (Scheler'in şeylerin maddi varlığını kavrama çabasından doğan) ağır eleştiriler –en temel kavrayışlarındaki kusurlar nedeniyle tutarlı bir biçimde temellendirilmemiş ve yeterince basitleştirilmemiş olsalar bile– kabul edilebilir niteliktedirler.

Bütün zaafları ve erdemleriyle bu eserde parıltılar saçan Scheler *figürü* pek çok bakımdan zamanımıza ait bir figürdür. Günümüzde, tanrıya yabancılaşmanın ümitsizliği, daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir dini yoksullaşma ile birleşiyor. Bugün insanlar dini inanca girmenin bir yolunu bulmak için uğraşıp duruyor, ama bunu genelde ancak bizatihi inançtan ziyade bir *inanç istemi* şeklinde tezahür eden bir zihniyet aracılığıyla başarabiliyorlar. Hâlâ bir kökü, temeli olmayan bizler, görecilikten pek kaçamıyoruz; bu nedenle de dur durak bilmeden bir tezahürden diğerine, bir kültürden öbürüne geçip duruyoruz; kendimizi –kendi varlığımızın yetersizliği yüzünden– önümüze çıkan her fenomenin varlığına iyice gömüyoruz. Bu bakımlardan Scheler de bize benziyor. Bütün varlıkların özüne bu kadar meyletmesi ona hayat veriyor; bu özün kendinde varlığını kavrayamıyorsa, bu sadece onun kusuru olamaz; aynı zamanda da mutlak anlamdan yoksun bir çağın kusurudur. Mevcut inançların ötesine geçip meseleye saf bilgi konumundan yaklaşan biri için nihayetinde ancak maddi âlemde gerçekleştirilemeyecek bir fikir olarak var olabilecek bir doğal din arayışına girmesinin nedenlerinden biri de budur. Sonuç olarak, Scheler'in fenomenolojisi göreci maneviyatın tezahürü olarak; Katoliklik ilkesinden hiç fark ettirmeden sürekli ayrılmasına ve sıvışıp çok uzaklara gitmesine, ama eninde

sonunda o korkutucu enginliklerden yine fark ettirmeden Katolikliğin güvenli limanına dönmesine olanak sağlayan bir yöntem olarak kalır. Yanlış anlaşılmaya mahal vermemek için şu noktayı netleştirmekte fayda var: Scheler'in ilkeden yoksun olması, nihayetinde yoksun olduğu her şeyi daha yeni yeni fark etmeye başlayan ve artık –başlangıçtan ziyade bitiş diyebileceğimiz bir şeyin içinde– geçiş döneminin kırılımıyla binlerce renkli ışıltılar saçan bir çağın manevi durumundan kaynaklanır.

Bilimin Krizi

Max Weber ve Ernst Troeltsch'in
Temel Yazıları Üzerine

1

BUGÜN ARTIK her yerde tartışılır hale gelmiş bulunan bilimin krizi, kendini en görünür haliyle sözgelimi tarih ve sosyoloji gibi –manevi/entelektüel, kültürel bağlamların araştırılmasına, anlamlı insan davranışlarının açıklanmasına adanmış– ampirik bilimlerde ele verir. Geçtiğimiz yüzyılda bu bilimlerin kapsamı giderek genişlerken, birer bilim olarak elde ettikleri sonuçlar için ileri sürmek zorunda oldukları genel geçerlilik iddiasının gerçekleşmesinin, üstesinden gelinemez görünen zorluklar doğurduğu görülmüştür. Zira bu bilimler, nesnelliklerini korumak için kendilerini, mesela değerden arınmış bilgi'nin edinilmesiyle sınırlamaya çalıştıkça ya içerikten yoksun bir kavramsal formalizme ya da bitmek tükenmek bilmez olgu toplama işinin engin sonsuzluğuna düşer ve eninde sonunda ister istemez değer yargılarıyla sarmaş dolaş olurlar; nesnelerine baştan itibaren değer atfederek yaklaştıklarında ise günümüz biliminin bakış açısına göre öznel olarak tanımlanan bir inceleme tarzının daha en baştan esiri olurlar, çünkü değerlerin bizzat kendilerinin bilimsel ve "nesnel" olarak gerekçelendirilip açıklanması mümkün değildir. Söz konusu ikilemin neredeyse elle tutulur hale gelmiş sonuçları, anlamsız bir *malzeme yığılması* ve kaçınılmaz *görecilik*, en fazla günümüz akademilerindeki gençlerin "bilim nefreti"ni açıklamak için yeterli olabilir. Kavramların gerçek hayata uygun olmasını; manevi/entelektüel oluşumların kapsamlı bir panoramasını ve her şeyden evvel de, "ne için" sorusunun hiçbir şüpheye yer bırakmayacak bir cevabını talep eden bu genç kesim, tam da manevi/entelek-

tüel varlık ve olaylarla ilgili olan bilimlerin bu taleplerini karşılayamamasından ötürü hayal kırıklığı yaşamaktadır. Bunun sonucunda onlara dayatılan uzmanlaşmaya ve göreci düşüncenin baskısına karşı duydukları öfke giderek artmakta ve pek çok kez de bahsettiğimiz bu bilimlere karşı ateşli bir protestoya dönüşmektedir. Bu bağlamda gençliğin çoğunlukla unuttuğu şey, belki de taleplerinin bilim tarafından gerçekleştirilmesinin tamamen imkânsız olabileceği ve bunun yanı sıra, bizatihi bu bilimlerin de bugün içinde bulunduğumuz genel manevi/entelektüel durumun yalnızca kısmi bir ifadesi olduğudur.

Max Weber de Ernst Troeltsch de genç kuşağın bu vicdani sıkıntısını paylaşmış, bu tehdit edici krizle uğraşmaya koyulmuş ve kendini itham edilen pozisyonunda bulan bilimlerinin, görevleri ve varlık nedeni sorusunu yeniden ortaya atmışlardır. Troeltsch'ten başlayacak olursak, o, yeni çalışmasının bu aralar çıkan ilk cildi *Der Historismus und seine Probleme*'de[5] (Tarihselcilik ve Problemleri) tarihsel düşüncenin ve tarih felsefesinin onurunu kurtarmak diyebileceğimiz bir girişimi gerçekleştirmiştir; yani Troeltsch'in amacı bütün kurumların ve değerlerin tarihsel bir gelişmenin (bu gelişme nasıl tasavvur edilirse edilsin) içinden türetildiğini kabul eden tarihselciliğin dünya görüşünü tartışmalı durumundan kurtarmak ve tarihsellik karşıtı olmuş bir gençlik tarafından zan altında bırakılmaktan korumaktır. Troeltsch bu niyetle tarih felsefesinin anlamı ve özüne ilişkin, bundan böyle artık saldırı imkânlarının yolunu keseceğini düşündüğü özgün bir teori geliştirir ve bu bakımdan kendi pozisyonunu netleştireceğini düşünüp Hegel ve Ranke'den Croce ve Bergson'a kadar tarih felsefesi sistemlerinin kapsamlı bir betimlemesini yapar. Tarihselciliğin tarihine yönelik bu ilk eleştirel üstbakışa güçlü bir yön hissi damgasını vurmuştur; bu his de Troeltsch'in muazzam miktarda malzeme ve konuyu organize etmede birçok kez tecrübe ettiğimiz ustalığını bir kez daha kanıtlar ve her yerde –burada sadece Marksist Diyalektik üzerine denemesini hatırlatalım– özsel

5. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme, Gesammelte Schriften* içinde, c. 3, Mohr, Tübingen, 1922; yeniden basım Scientia Verlag, Aalen, 1961.

olanı bulup ortaya çıkarma becerisini doğrular. Geniş alanlara yayılmış kitabın bütünü Troeltsch'in birkaç yıl içinde bitirmeyi umduğu maddeci bir tarih felsefesinin ilk basamağı ve temeli olarak düşünülmüştür.

Bütün yapıtlarının, özellikle de değerleri ne kadar vurgulansa az kalacak olan tarihsel çözümlemelerinin layığıyla takdir edilmesi çok önemli olsa da, buradaki bağlamda sadece Troeltsch'in tarihselci düşüncenin çekirdek sorununu, bu sorunla birlikte de bilimin krizi karşısındaki ilkesel tavrını tartışmaktan öteye gidemeyeceğiz. Troeltsch, bütün tarihsel gözlemlerinin kurucu kategorileri olan tarihsel nesne ve tarihsel gelişme kavramlarını etraflıca inceledikten sonra, tarihsel hayatın, doğa bilimi kategorileriyle özümsenmeye meydan okuduğunu (gayet kusursuz bir muhakeme yürüterek) ortaya koyar ve tarihselciliğin görecilik ile zorunlu olarak sarmaş dolaş olduğu yolundaki iddiaların argümanlarını zayıflatmaya yönelir. Troeltsch'in sorunu gerçekten de tayin edici noktaya kadar sürüp götürdüğünü kabul etmek gerekir. Troeltsch, tek tek tarihsel olayları yorumlayabilmek için anlaşılması şart olan evrensel-tarihsel sürecin mutlaklığının salt tefekkür yoluyla kavranamayacağını, onu anlamak istiyorsak her türlü anlam bağlamında olduğu gibi burada da ilkece değer yargılarına dayandığını, bu yargıların da yine gözlemcinin o anki, mevcut bakış açısına bağlı olduğunu bilmemiz gerektiğini isabetli bir şekilde gösterir. Evrensel-tarihsel süreç şimdiki zamana ve onun da ötesine geçerek geleceğe uzandığı için, bu süreci inşa etmenin önkoşulu, şimdinin içinde yaşayan ve de geleceğe yönelmiş insanın değer-yargılarıdır daima. Troeltsch'in ifadesini kullanacak olursak, bu süreç, zorunlu olarak "günümüzdeki *kültür sentezine*"[6] düğümlenmiştir. İyi de, bu kültür "sentezini" kuran değer ölçütleri nereden elde edilecektir? Bu ölçütlerin zaman üstü mutlaklıklar olduğunu hiçbir şekilde düşünemeyecek olan Troeltsch, tarihten kaçıp yeniden "mutlak dogmalara" ve "din otoritelerine" sığınmaya can atan bir genç neslin "fantastik mistitizmine" cepheden karşı çıkar ve şu döngüsel çıkarımda bulunmak zorunda kalır: "kültür sentezi" tam da açıklamaya yardımcı olacağı umulan tarihsel süreçten kaynaklanıyor olmalıdır. Gerçekten de sırf "bilim-

6. *A.g.y.*, s. 164.

sel-tarihsel-refleksiyon"la fazla bir şey elde edilmiş olmaz; aranan ölçütlerin gerçekten de bulunabilmesi için böyle refleksiyonlara dayanan, karar vermeye hazır kişiliğin en derinden kopup gelen ve onun ancak bundan böyle şimdiki zamanın içinde kendine hedefler koymasını mümkün kılan "sezgilerin" de bu refleksiyona eşlik etmeleri şarttır. Demek ki "kültür sentezi"ni gerçekleştirebilmek için sezginin "gözüpekliklerine" ihtiyaç vardır. Troeltsch'in tekrar tekrar Kierkegaard'a dayanarak haklılığını göstermeye çalıştığı bir gözüpekliğe. Kierkegaard'ın "sıçrama" öğretisi, Troeltsch'e göre, eninde sonunda her şeyin o tayin edici sıçramayı, "kendi kararımızla ve sorumluluğunu üstlenerek geçmişten geleceğe ulaşmamızı" sağlayacak sıçramayı yapmasına baktığından öteye bir şey söylemez.[7] Gelgelelim, sezginin sonuçta ancak, kişi emniyetli tarihsel bilgi platformundan bu sıçramayı yaptığı zaman, beraberinde "iç nesnel zorunluluğu" da peşi sıra getireceğini bu görüşe eklemeyi ihmal etmez. Troeltsch'e göre, bu ne zaman gerçekleşse, bu yoldan kazanılan değer ölçütleri –tarihsel, zamansal şartlanmışlıklarına rağmen– onları göreci düşüncenin kıskacından kurtaran metafizik bir anlam da kazanırlar. "Bu türden değer ölçütlerinin oluşturulması, salt bir öznelcilik eseri olmaktan, içinden çıkıp olgunlaştıkları tarihsel bütünün içine derin ve canlı bir empatiyle uzanmaları ve de bu bütünün içinde gelişmelerinin bünyevi bir özelliğini, evrenin ya da tanrısallığın bir içsel yaşama hareketini ele geçirdiklerinden emin oluşları sayesinde kurtulur."[8] Troeltsch, Leibniz ve Malabranche'ı işin içine katarak bu teoriyi açıklamak için sonlu *Geist*'ın, monad olarak, sonsuz *Geist*'ta pay sahibi olduğunu, böylelikle her an evrensel tarihin, her defasında, mevcut durumlarda dünya logos'unun ifadesi olarak anlaşılması ve kavranması şart olan bir anlamı bulma yeteneğine kavuşturulmuş olduğunu varsayar. Yani Troeltsch'in sorunumuzu çözme girişimi kısaca "günümüzün kültür sentezi"nin genel geçerliliğini kabul etmemesinden ancak yine de metafizik yorumların yardımıyla ona salt görece olanın ötesinde yüksek bir konum hakkı tanıdığını sanmasından ibarettir. Ayrıca Troeltsch'in incelemelerini sürdürdükçe tarihsel malzemeyi kendi ilkesel kanaatleriyle tutarlı bir biçimde sınırlamayı becerdiğini de söylemek gerekiyor. Troeltsch'e

7. *A.g.y.*, s. 178. 8. *A.g.y.*, s. 168.

göre tarihin, ancak, şimdi için önem taşıyan bütünlüklü, tutarlı anlam içerikleri sunabildiği ölçüde dikkate alınması söz konusu olabileceğinden, evrensel tarih tema'sını, kendiliğinden *Akdeniz-Avrupa* kültürünün gelişmesi ile sınırlama mecburiyeti ortaya çıkar. Troeltsch daha da fazla safra atma bâbından, şimdinin içinde etkisini sürdüren manevi/entelektüel temel güçlerin tarihinin yazılması gerektiğini savunur, çünkü ona göre şimdinin politik, ekonomik-hukuksal şartlarını anlamak gerekiyor olsa da bunları geçmişten türetmek şart değildir.

Bu az sayıdaki gözlem bize, Troeltsch'in, formel tarih mantığının ve de tarih felsefesinin sıkça kurbanı oldukları bir dizi yanılgıyı görüp kavramış olduğunu yeterince belli etmekle kalmayıp tarihselcilik düşüncesinin çatışkıları konusunda da yeterince güvenilir malumata sahip olduğunu göstermektedir. Buradaki sorun, Troeltsch'in göreciliği aşma iddiasının sınavdan başarıyla çıkıp çıkamadığıdır. Göreciliğin aşıldığı doğruysa, bilimin krizi çözülmüş, gençliğin "bilim nefreti" dayanağını yitirmiş demektir. Troeltsch'in öğrettiğine bakacak olursak, sıçrayanı "tanrısal iradenin yaratıcı canlılığına"[9] ulaştıran sezgi sıçramasıyla tarihsel sürecin inşasına hizmet eden ölçüt ele geçirildiğinde görecilikten kurtuluruz. Şimdi, bu anlayış Troeltsch'in değer yargılarına az çok metafizik bir cila çeker çekmesine, ama buna karşılık, burada yapılması gerektiği gibi, salt bilimsel-nesnel açıdan bakıldığında, aynı zamanda, yine tarihsel deneyim düzleminde sezgi yoluyla elde edilmiş, dolayısıyla da, hepsi de kendine görecilik üstü bir önem atfetme hakkına eşit ölçüde sahip başka değer ölçütlerinin de mevcut olduklarını unutturamaz. Şunu açıkça görüyoruz: Tarihe zorunlu olarak eşlik eden görecilik, Troeltsch'in onu yorum yoluyla oradan uzaklaştırma çabasına rağmen, en ufak bir değişikliğe uğramamıştır; aslında her şey nasılsa öyle kalmıştır.

İyi de neden? Çünkü Troeltsch –işte bu canalıcı noktadır– hakikatin içine sıçramayı hiçbir şekilde gerçekleştirmemektedir. Baştanığı Kierkegaard, gerçekten sıçrar. Troeltsch'in aksine "bilimsel-tarihsel-refleksiyon" sayesinde sezgisine "iç nesnel zorunluluk" güvencesi kazandırmaya çalışmayıp, ezeli-ebedi olanın bir noktada

9. *A.g.y.*, s. 184.

zamanın içine adımını atmış olması nedeniyle oluşan paradoksu, tam da o absürd olduğu için kabul etmeye yönelir Kierkegaard ve böylelikle mutlağın tam ortasına sıçrar. Ama böyle yapmakla, tarihsel sürecin dışındaki Arşimed noktasını bulmuş oluyordu ve hiçbir şey onu Troeltsch'in yaptığı gibi, ele geçirdiği o mutlağı tekrar tarihin içine iade etmeye, böylelikle zamansallaştırıp tekrar göreceleştirmeye yöneltemezdi. Troeltsch Kierkegaard'ı tepeden tırnağa nasıl da yanlış anlıyor! Tepeden bir esefle, "Kierkegaard bu sıçramayla" diyor, "kendini çileci bir hıristiyanlığın içine attıysa, kuşkusuz burada başka şeylerin yanı sıra mutlak otoritelere duyduğu içgüdüsel ihtiyaç da etkili olmuştur."[10] İçgüdüsel bir ihtiyaç! Sanki Kierkegaard çaresizlik ve ümitsizlik içinde değil de içgüdüsel ihtiyaç sonucunda bu sıçrayışı göze almış gibi, sanki, asıl derdi biraz sıçrayıp atlamasının ardından bu şansı yaver gitmiş atlamanın yardımıyla elde ettiği değer ölçütleriyle o aynı tarih felsefesi spekülasyonunu, üstelik zaten elinden kurtulmak için sıçrayıp kaçmaya çalıştığı yerden tekrar sürdürmekmiş gibi. Troeltsch ise her ikisini de yapmak ister: hem göreciliğin dışına sıçramak hem de aynı zamanda bilim insanı olarak tarihe, zamana kayıtlı olanın içinde dolanıp durmak ve tarih yapmak. Mutlakla ilişki içine girildiği anda tarihselciliğin imkânsızlaştığını ve tersinden de, tarihselciliğin, hâkim olduğu yerde mutlağa giden yolu önlenemez şekilde kapattığını gözden kaçırır. Gençliğin bilime karşı yönelttiği ithamlardan fazlaca üzüntüye kapılmış halde, hiç tereddüt etmeksizin, tarihsel düşüncenin hiçbir zaman, kendiliğinden, o mutlak olanı kendi egemenlik alanına zorla hapsedemeyeceğini itiraf etse de yine de bağdaşmaz olanı birbiriyle bağdaştırmayı dener, ve bunu yaparken kendini o yanılsama döngüsü içine öylesine kapatır ki bu döngünün sahte çözümleri onu, anlaşılır şekilde, nahoş bir taviz ve uzlaşmaya sürükler. Çünkü tarihin içinden çekilip alınmış ve tarihin içine yerleştirilecek değer ölçütlerine ve kültür sentezlerine, sırf daha ağırbaşlı görünsünler diye sonradan bir de mutlak bir anlam makyajı yapmak, bir tavizdir. Troeltsch'in metafizik yorumları sadece bir tek şeyi kanıtlar; tarihin inceleyicisinin bir tarih inceleyicisi olarak göreli olandan sıyrılıp kaçamayacağını ve sezgiye sıçramanın mutlağa sıçramak ile karıştırıl-

10. *A.g.y.*, s. 178-9.

maması gerektiğini. Troeltsch'in kültür sentezinin göreciliğinin doğal sonucu konu ve malzemesini seçme tarzının da göreci olmasıdır.

2

Troeltsch'in çok isabetli bir şekilde karakterize ettiği gibi, "Almanlar arasındaki en kudretli ve de çağın, ilgi alanı en kapsamlı, aynı zamanda da yöntemsel bakımdan en titiz, en katı entelektüellerinden biri"[11] olan Max Weber, Troeltsch'in taviz ve uzlaşmalarına kesinlikle hiç itibar etmemiştir. Meşhur "Bilim Tartışması"nı başlatan *Wissenschaft als Beruf* (Meslek Olarak Bilim) başlıklı Münih konferansını da içeren bilim teorisine ilişkin yazıları nihayet toplu şekilde *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*[12] (Bilim Öğretisine İlişkin Toplu Yazılar) adıyla yayımlandı. Bu yazılar Weber'in negatif-dinsel tavrını olanca daimonik karakteriyle gözler önüne serer. Weber, gençliğin, bilimin yol açtığı "dünyanın büyüden arındırılması"ndan duyduğu acıyı herkes kadar paylaşmıştır; ama o, gençliğin mutlağa duyduğu özlemin bilimin kendisince giderilemeyeceğini de bilmektedir. Weber'in, Troeltsch'inkinden daha radikal olduğu için daha derin yargısına göre, mutlağa sıçrama uçurumun üzerinden geçerek inancın alanına sıçramadır, dolayısıyla da kişiyi kesinlikle bilim alanının dışına yönlendiren bir sıçramadır. Bütünüyle tersine çevrilmiş öncüllerden yola çıkan bir Kierkegaard olarak Weber "bilimin değer alanı ile dinsel selametin değer alanı arasındaki gerilimin giderilemez"[13] olduğunu sözü dolandırmadan belirtir. Ancak bilimin durduğu yerden bakıldığında, bütün değer yargıları, eylemlerimizin bütün hedefleri zorunlu olarak göreli iseler, Weber'e göre bilim de nesnellik idealinin hakkını vermek istiyorsa, *her türlü değerlendirmeyi bir yana bırakıp* olgular ve durumlar arasındaki bağları göstermekle, kültürel zenginliklerin yapısal iç ilişkilerini, vb. gözler önüne sermekle sınırlandırmalıdır kendini. Bu bir "ente-

11. *A.g.y.*, s. 565.

12. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, haz. Johannes Winckelmann, Mohr, Tübingen, 1922-1985.

13. *A.g.y.*, s. 611.

lektüel dürüstlük" meselesidir Weber'e göre ve bilim şıklığına bürünmüş, sadece "bir peygamberin ya da bir mesihin" haber verebileceği şeyleri dersliklerde dile getirmeye kalkışmaktan çekinmeyen "podyum kehanetçiliğini" reddetmeyi gerektirir.

Weber'in, anlamlı olayların nesnel ve değerden arınmış bir kavrayışına ulaşabilmek için izlediği yöntem burada ancak kaba konturlarıyla çizilebilir ve problematiğine de yine ancak kıyısından kenarından değinilebilir. Weber daha yolun başından itibaren manevi/entelektüel dünyanın içindeki sonsuz olaylar dizisinin her yere yayılmış nedensel bağlılığının –Troeltsch'in makul nedenlerle apaçıklığından şüphe ettiği bağlılığın– hiçbir zaman eksiksiz aydınlatılamayacağını varsayar ve bu nedenle de sonu gelmez deneyim bağlamı içinden seçilmiş belli parçaları anlamaya yönelik bir kavrayışla yetinmek gerektiğini düşünür. Weber bu niyetle, herhangi bir bakış açısını tek taraflı olarak öne çıkararak, kendi içinde çelişkisiz, gerçekdışı herhangi bir kavramsal imgeyi, yani şu *ideal tip* denen şeyi (örneğin kapitalizmin "ideal tipini") elde edinceye kadar önündeki ("Hıristiyanlık" ya da "kapitalizm" gibi) karmakarışık ilişkiler bağlamını sadeleştirip şematize eder. Bundan sonra bu ideal tip, açık seçikliği ve kavranabilirliği sayesinde gerçekliği anlama yolunda bir çıkış noktası işlevi görebilecektir. Tıpkı incelenecek gerçekliğin dayandırılabileceği değerler gibi sınırsız sayıda olan bu ideal tip kurguları, çoğu zaman "amaçsal bakımdan rasyonel" bir biçime bürünürler; yani, bir eylemin, duygulanımlardan etkilenmeden, tamamen rasyonel bir rota izleyerek belli bir amacın (örneğin ekonomik yararın) peşinden gitmesi *durumunda* nasıl bir yol izleyeceğini ifade ederler; ama durumun böyle olmadığı yerlerde de her seferinde bir "şayet"e dayanmak zorundadırlar, çünkü belli bir ideal tipteki olgunun temsilinde deneyimin o çok çeşitliliğini daha önce ister istemez zorunlu şartlara tabi kılmak mecburiyetindedirler. Peki bu ideal kurgular sayesinde gerçekliğin açıklanması nasıl mümkün olmaktadır? Weber'e göre mevcut deneyim ilişkilerinin oluşturduğu bağlamı ondan soyutlanıp elde edilmiş ideal tip kurgusu ile karşılaştırıp nereye kadar onunla örtüştüğünü ya da ondan uzaklaştığını tespit ederek nesnel bir kavrayışa ulaşabiliriz; ve böylelikle açık seçik ideal tip kavramlarını sürekli uygulayarak, söz konusu bağlamı gittikçe daha çok sadeleştiririz; bu elbette ancak yaklaşık olarak ger-

çekleştirilebilecek bir şeydir. Weber'in temsil ettiği temel pozisyondan doğrudan çıkartılabilecek sonuç, malzemeyi ele alıp değerlendiriş tarzının, en başta, sosyolojik bir karakter taşıdığıdır; böyle bir yaklaşım, Troeltsch'in işaret ettiği gibi, "herhangi bir tarih felsefesi modelinden ve bu sürecin anlamına dair herhangi bir yorumdan yoksundur."[14] Weber'in etik bir temele dayanan ve değer yüklenmişliğe ilişkin görüşlerinden kaynaklanan büyük tarihsel sentezlerden uzak durma tutumu, elbette Weber'in belli başlı tarihsel gelişmeleri ideal tipler halinde inşa etmesine engel olmaz (bkz. *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*[15]); ama bu ideal tipin gerçeklik ile karıştırılmaması uyarısını yapmaktan da hiç geri durmaz. Neticede bilimin anlamının söz konusu olduğu yerde, Weber bilime tamamen bir işe yarama rolü atfeder. Bilim, hayata teknik düzeyde hâkim olmayı mümkün kılmak, herhangi bir amacın izlenmesinin en iyi hangi yoldan olabileceği hakkında netlik sağlamak ve her şeyden önce her bir kişisel değer yargısını, içinden çıktığı dünya görüşü pozisyonuna kadar gerisin geriye izlemek, böylelikle, bu değerlendirmeyi yapan kişinin, kendi yapıp ettiklerinin hesabını vermesini sağlamak durumundadır. Bilimin bu şekilde hayatın bütünü karşısında almak durumunda olduğu pozisyon, malzemenin sonsuzluğuna da belli bir sınırlama getirmektedir.

Troeltsch'e olduğu gibi Weber'e de göreciliğin üstesinden gelmeyi başarıp başaramadığını, bilimin nesnellik talebini yerine getirip getirmediğini sormak gerekiyor. Elbette Weber'in kendi niyetine uygun olarak kişisel değer iddialarından yola çıkmaktan uzak durduğunu ve deneyim malzemesinin ve ideal tipin seçiminde sadece değerler ile ilişkileri göz önünde tuttuğunu kabul etmemiz gerekir. Gelgelelim büyük ölçüde ampirik karakterlerinden ötürü zaten çok tartışmalı şeyler olan ideal tipleri, yukarıda anlattığımız tarzda deneyim ilişkilerinin oluşturduğu bağlamlılıkların araştırılmasında yine de kullanmaktadır; dolayısıyla, eninde sonunda o ulaşmaya ça-

14. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, s. 567.

15. *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, *Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 20, no. 1 (1904), s. 1-54; ve 21, no. 1 (1905), s 1-110. Türkçesi: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Gülistan Solmaz, Alter, İstanbul, 2009.

lıştığı nesnelliği *de facto* gerçekleştiremediği belli olmaktadır. Verili bir gerçekliği oluşturan bağların hepsinin özü kesinlikle tükenmez olduğundan, Weber bu bağların özünün nesnel düzlemde kavranabilmesi için, gerçekliğin anlaşılmasını sağlayacak ideal tipik duruma ardı ardına kurucu belirlenimler ekler. Bu belirleme sürecinin eksiksiz gerçekleştirilmesinin ilkece imkânsız, herhangi bir noktada kesintiye uğramasının kaçınılmaz olduğu açıkça ortadadır. Ne var ki bu sürecin durduğu, yani ideal tipik kurguların o hayaletimsi "şayet"inin bir gerçeklik ifadesinin "dir"ine/"dır"ına çaptığı yer, incelenen deneyim ilişkileri bağlamlarının nasıl kavrandığına ve hakkında nasıl yargılar verildiğine bağlıdır. Diğer bir ifadeyle, tekrar tekrar ertelenen değerlendirmeler, alınan bütün önlemlere rağmen sonunda tekrar sessizce geri dönerler; dolayısıyla da öznel olarak belirlenmiş bakış açılarının önünden belli etmeden kayıp geçmek, onlardan kurtulmak imkânsızdır. Dolayısıyla Weber'in yöntemi, ele geçirmeye ve hâkim olmaya çalıştığı nesnellik, onun önünden sonsuza doğru kaçarken, deneyin gölgeler âleminde, kendisinin hem av hem avcı olduğu bitimsiz bir sürek avını andırır; nesnellik, kaçmak zorundadır, çünkü Weber, nesnelliğin içinde, mutlak olanın kendisini aynadaki görüntü halinde de olsa, yakaladığında, mutlağın kendisinin yerine boş bir biçimini ele geçirmiş olacaktır. Bu benzersiz bir çılgınlık zemininde girişilen araştırma gezileri, iki kere trajik birer dramdırlar: sadece beyhude bir kaçış ve arama sonucu insanı kıyısı olmayan belirsizliklere sürüklediklerı için değil, olup bitene anlam kazandırmayı reddede reddede bizzat kendi anlamları da sorunlu hale geldiği için de. Gerçi Weber bilimleri, apaçık bir şekilde, eylemlerinin kökenlerinin ve sonuçlarının bilgisini onların yardımıyla edinmesi gereken karar verenin hizmetine sunar, ama zaten soru, sonuçta malzemenin sınırlanmasını da keyfileştiren bu sınırsız anlama arzusunun karar verme imkânını da engelleyip engellemediğidir. Sonuçta asla ele geçirilemeyecek bir nesnellik hayaleti uğruna yiğitçe gözden çıkartılan değerlendirmelerin gizli intikamı da bu olurdu.

Troeltsch Weber'e karşın anlam bağlamlarının kurulmasını değerlendirmeler ile ilişkilendirmekte haklıdır. Gelgelelim bu değerlendirmeler, Troeltsch'in sandığının aksine, bilimsel incelemenin çer-

çevesi içinde göreli olandan mutlak olana aktarılamayabilir. Weber, Troeltsch'e karşı haklı olarak bilimin bakış açısından bütün değer yargılarının göreli olduğu konusunda ısrar eder; tek yanıldığı nokta bu tür yargılardan vazgeçilebileceğini sanmasıdır. Ortaya çıkan sonuç ise bilimlerin manevi/entelektüel deneyimler dünyasını anlamaya yöneldiklerinde, zorunlu olarak göreciliğe teslim olmalarıdır. Ayrıca (bu noktaya da şöyle bir değinmek gerekirse) bilimsel projenin karşılaştığı aşılmaz güçlükler belirli bilimsel kategorilerin manevi/entelektüel varlık ve faaliyetler konusuna uygun olmamasıyla açıklanabilir. Bu konularla uğraşan bilimlerin, kendilerini katıksız bilimler olarak inşa ettikleri sürece, nasılsalar öyle olmaktan başka çareleri bulunmamaktadır ve onları içten sınırlamaya çalışmak boşa gidecek bir çabadır. Gençliğin uyanan vicdanının tahrik ettiği "bilimin krizi" ne biliminin kendisi tarafından ne de felsefi spekülasyonların yardımıyla çözülebilir; bu krizin aşılması, bunlardan çok,. içinde burada konu edilen bilimlerin bile böylesine büyük ölçeklerde mümkün olduğu bütün o manevi/entelektüel durumun dışına gerçekten çıkmayı gerekli kılmaktadır. Göreci düşünceden kurtulmak, bakışın sınırsız sonsuzluklara yönelmesine imkân verilmemesi; bunların hepsi *bütün özümüzün gerçek bir dönüşümüne bağlıdır*; hatta belki sadece buna da değil. Bu türden bir dönüşümün sonunda mutlağın içine girildiğinde manevi/entelektüel faaliyetlerin kendilerini nasıl temsil edip sergileyecekleri ve bunların bilgisini edinmeye adanmış "bilimlerin" ne türden sınırlamalarla karşılaşacakları gibi sorulara cevap vermek bu incelemenin niyet ve imkânlarını aşmaktadır.

Georg Simmel

SIMMEL BİRÇOK KEZ kültür filozofu olarak tanımlandı. Halbuki ruhun, bireyciliğin, toplumun filozofu da denebilirdi onun için pekâlâ. Gelgelelim bu formüllerin hepsi tam isabetli olmaktan uzak ve tek yanlıdır ve Simmel'in konu alanının sınırlarını şöyle yaklaşık olarak bile olsa belirlemekten uzaktır. Peki tam olarak nedir Simmel'in düşüncesinin gerçek konusu?

Bir dizi görev ve temel problem daha baştan Simmel'in inceleme alanının dışında kalmış, filozof bu problemlerin üstesinden gelmeye hiç çalışmamıştır. Geç dönemdeki çabalarını bir yana bırakacak olursak, dünyayı, Spinoza, Alman idealistleri ya da Schopenhauer tarzında, yüce bir metafizik fikirden hareketle anlamaya çok uzaktı Simmel. Varoluşun bütün hal ve biçimlerini kendine tabi kılan mikrokozmosu tanımlama, sihirli bir sözcük keşfetme yoluna gitmemiştir; ve geniş, her şeyi içine alan bir dünya kavramı borçludur bize hâlâ. Aynı şekilde büyük üsluplu bir tarih kavrayışından yoksundur: Tarihsel olayları yorumlamak, tanımadığı bir şeydir onun, insanların verili herhangi bir zamanda içinde bulundukları tarihsel durum ile de öyle enikonu hesaplaşmaz. Doğa bilimleriyle hemen hiçbir ilişkisi yoktur. Düşünceleri ne, örneğin Bergson gibi, biyolojik sorunlarla uğraşacak olgunluğa ulaşmıştır ne de deneysel psikolojinin araştırma yöntemlerini kullanır. Salt manevi/düşünsel fenomenler alanını bütünüyle kuşattığı söylenemez. Dikkatini böylelikle bilincin genel yapısal özelliklerinden de esirger, sözgelimi düşünce süreçlerinden, duygulardan, hayal etmekten, sevmek ve nefret etmekten, vb. Her ne kadar yazılarında bu unsurlara sıkça değinilse ve bunlara dair bir dizi açıklama, tartışma ile karşılaşsak da

bunlar hiçbir zaman ayrı bir teorik incelemenin konusunu oluşturmazlar. Ne var ki dar anlamda fenomenolojiyi böyle reddetmesi, Simmel'i hiçbir şekilde La Rochefoucauld, Chamfort, vb. büyük Fransız denemecileri örnek alarak tipik karakterleri tasvir etmeye bayılan, ruhun bireysel niteliklerini çözmeye ve çeşitli ahlaki özellikleri tahlil etmeye çalışan ampirist psikologlar sınıfına dahil etmez. Simmel'de rastladığımız bu tür betimlemeler ve analizler, düşünce silsilesinin bütünü için kaçınılmaz olsalar da, başlı başına bir değer taşımazlar. Filozofun yolu onlarla sona ermez, üzerlerinden geçerek başka hedeflere yönlendirir bizi.

Önce Simmel'in kendine yurt edindiği dünyanın kaba bir eskizini çıkarmayı deneyeceğim. Simmel'in düşüncesinin hammaddesini, gerek topluluk hayatı gerekse de mahrem kişisel hayat açısından önem taşıyan manevi/entelektüel durumların, ruhsal olay ve varlık türlerinin o tükenmez çokluğu oluşturur. Filozofun düşüncelerini yönelttiği olgular, sayısız durum ve vakada, güçlü bir biçimde ayırt edilmiş bireyin deneyim ve yaşantılarından türer. Simmel'in bakış alanının merkezinde daima kültürün taşıyıcısı ve olgunluğa erişmiş manevi/entelektüel bir varlık olan, ruhsal güçlerini tamamen elinde tutarak çalışan ve değerlendiren insan, öteki insanlarla birlikte eylemek ve birlikte hissetmek üzere birleşmiş insan durur. Bu dünyanın biri yukarıda biri aşağıda olmak üzere iki bitiş yeri bulunur. Yukarı yönde kozmik âlemin sınırına dayanır; bu âlemden kesilip ayrılmıştır, bu yüzden de bu âlemce kuşatılır. Başka türlü ifade edecek olursak: Bu dünya, bir yeryüzü felsefesinin muadilidir, astronomi felsefesinin değil. Aşağı yönde temel, manevi/entelektüel olmayan bir olaylar âlemiyle, insan dürtülerinin dünyasıyla sınırlanmıştır; saf doğal olan, gelişmiş bir ruhun ışıması olmayan her şey bu âlemden sürülmüştür.

Biraz keskin bir bakış Simmel'in çeşitliliği içinde hareket ettiği konuları çok gecikmeden öğretir bize. En azından ilk bakışta, toplumsal durumların ve formasyonların ve de bunların içinde yer alan insan davranışlarının Simmel'in dikkatini en güçlü çeken alanlar olduğu izlenimi doğmaktadır. Sosyolojik araştırmaları hemen hemen bütün bir ömrüne yayılmıştır, ancak yaşlandığında gittikçe daha çok yeni konulara yaklaşır. Filozof, ilk çalışması olan *Über Soziale Differenzierung*'da[1] (Toplumsal Farklılaşma Üzerine) topluluk hayatı-

nın belli başlı belirlenimlerini ele alır. İki başyapıtı denebilecek *Philosophie des Geldes*'de[2] (Paranın Felsefesi) ve özellikle de *Soziologie*'de[3] (Sosyoloji), toplumsal ilişkilerin dokusunu tamamen görünür kılabilme çabasının yönlendirmesiyle, bu incelemeleri sürdürür. Mümkün bütün insan ilişkilerinin yapısı bir temele oturtulup açıklanır, irili ufaklı toplumsal oluşumların özgül tertipleri tasvir edilir; bir toplumsal grubun diğerini nasıl etkilediği, çok farklı toplumsal süreçler arasındaki zorunlu bağlantılar gözler önüne serilir. Simmel'in incelemelerinin bir bölümü tek tek toplumsal fenomenleri anlamaya adanmıştır. Simmel bu bağlamda sözgelimi modanın, flörtün, sosyalliğin özünü ortaya çıkarır. Özellikle ayrıntılı, derin bir incelemeyle günümüz için çok önemli olan işbölümü temasıyla uğraşır. İşbölümü sürecinin toplum için taşıdığı anlamın izini toplumsal varoluşun bütün katmanlarında sürer ve kapitalizm çağında bireylerin birbiriyle dışsal ilişkisini denetleyen ve düzenleyen bu sürecin, aynı zamanda onların iç yaşantısını etkileyip bu yaşantıya karakteristik damgasını nasıl bastığını da gösterir.

Simmel'in içinde yolculuğunu sürdürdüğü ikinci konu alanı, "kendi için olan" bireyle bağlantılı her şeyi kapsar. Hangi biçim ve yapı içinde olursa olsun, ruhsal olan (*das Seelische*), düşünürü adeta büyüler; yazıları psikologlar için tam bir altın madenidir. Olağanüstü hassas bir gözlemleme yeteneğiyle donanmış halde ve eşi örneği bulunmayan bir duyarlılıkla insan varoluşunun derinliklerine dalar ve içimizde, çoğunlukla da bilinç yüzeyinin alt tarafında olup biten olaylara ışık tutar. Hassas parmaklarla dikkatle yoklaya yoklaya ruhun içine el atar, üstü örtük olanı kurtarıp serbest bırakır, en gizli heyecanları, saikleri ortaya çıkarır ve duygularımızın, özlemlerimizin, arzu ve isteklerimizin birbirine dolanmış karmaşık örgüsü-

1. *Über soziale Differenzierung: Soziologische und psychologische Untersuchungen*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1890, yeniden basım *Gesamtausgabe* içinde, c. 2, haz. Heinz-Jurgen Dahme, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1989, s. 109-295.

2. *Philosophie des Geldes*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1900. Bu yazının ikinci ve genişletilmiş versiyonu *Gesamtausgabe*'nin (haz. David P. Frisby ve K. C. Kohnke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1989) 6. cildi olarak yeniden basıldı.

3. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1908; yeniden basım *Gesamtausgabe*, c. 11, haz. Otthein Rammstedt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1992.

nü çözüp açar. Simmel'in bu bağlamdan yaptığı çıkarımlar hem genelde insanları hem de bireyi hedef alır. Bir bakarsınız filozof, en azından tezahürleri için elverişli şartlar söz konusu olduğunda her insanın ruhunda gerçekleşebilecek olan tipik genellikteki psikolojik olguları açıklar; örneğin kadınlık halini çözümler; cimri, maceracı gibi belli başlı tiplerin iç yapılarını tasvir eder; bir bakarsınız kimi büyük kişiliklerin dünyasına girer, bu kişilerin varlıklarını ve yaratıcı çalışmalarını aydınlatmak (ileride tartışacağımız nedenlerle) bizzat kendi gelişimi bakımından önemlidir. Her defasında amacı, gerek insanlığın genelinin gerekse de bireyin ruhsal dönüşümlerinin yasalara tabi seyrini araştırıp ortaya çıkarmaktır, bakışı hep iç güçlerimizin zorunlu olarak oluşturduğu zincirlenmelere odaklanmıştır; Simmel ampiristlerin aksine hiçbir zaman tek tek karakteristik yönlerin tesadüfen oluşturdukları birliktelikleri araştırmaya yönelmez.

Simmel düşüncesinin, yukarıda değindiğimizden öyle tamamen ayırıp ele alamayacağımız üçüncü konu alanı, nesnel değer alanlarını ve insanın bu alanlardaki performanslarını kapsar. Filozofun hemen bütün eserleri bilgi teorisine ilişkin incelemelerle yoğrulmuştur; *Kant*'ın[4] ve *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*'nin[5] (Tarih Felsefesinin Problemleri) odağında öncelikle bu konular bulunur. *Toplumsal Farklılaşma Üzerine* ve *Sosyoloji*'ye, kendi sosyolojik araştırma yöntemini bilgi teorisi zemininde gerekçelendirip açıklayarak giriş yapar; bu onun, bakışını, kendi düşüncesinin içeriklerinden düşünme sürecinin kendisine kaydıran genel eğiliminin bir sonucudur; zira şu ya da bu türden içeriklerin en başta nasıl edinildiğini açıklamak ancak bu düşünme sürecini kavradıktan sonra mümkün olur. Bilgi edinen özne ile bilgisi edinilen nesne arasındaki ilişkiler filozofun ilgilendiği temel sorunlar arasında yer alır ve onun bu bağlamdaki görüşlerinin kendi gelişim seyri boyunca nasıl zenginleştiklerini ve kısmen birbirlerini karşılıklı düzelttiklerini

4. *Kant: Sechzehn Vorlesungen, gehalten an der Berliner* Universitaet, Duncker & Humblot, Leipzig, 1904.

5. *Die Probleme der Geschichtsphilosophie: Eine erkenntnistheoretische Studie*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1892; yeniden basım *Gesamtausgabe* 2 içinde, s. 297-421; Türkçesi: *Tarih Felsefesinin Problemleri*, çev. G. Aytaç, Ankara: Doğu-Batı, 2008.

gözlemlemek alabildiğine öğreticidir. Simmel, kendi göreciliğini temellendirebileceği bir hakikat kavramı arayıp durmuştur sürekli. Bu sorunlarla uğraşma tarzı çoğu zaman araya serpiştirilmiş açıklamalar halinde çıkar karşımıza; onun için çok karakteristik diyebileceğimiz bir tarza uygun olarak, varlığın ön cephelerindeki ikametini birden kesintiye uğratır; üstünde durmakta olduğu tikel fenomenleri bir yana bırakıp bilgi edinmenin koşullarının teorik incelemesine dalar.

Etik alanına, bir daha terk etmemek üzere erkenden adım atmıştır düşünür. *Einleitung in die Moralwissenschaft*[6] (Ahlak Bilimine Giriş) adlı gençlik dönemi eserinde, etik yasalarının temel kavramlarını sınıflandırır; son incelemelerinden biri olan *Das individuelle Gesetz*'te[7] (Bireysel Yasa) ise bireyin boyun eğmek durumunda olduğu etik taleplerin içeriğinin, kişinin bireysel yaşama sürecinin birer meyvesi olduğunu ispat etmeye çalışır. Her iki yazı da düşünürün yaratıcı çalışmalarını çerçeveler ve onun arkasında bıraktığı yolun baş ve sonuna işaret ederler. Az önce laf arasında değindiğimiz gibi, Simmel kendi "ethos"unu hiçbir zaman doğrudan ifşa etmemiştir. Gelgelelim çeşitli büyük simaların, örneğin Kant'ın, Schopenhauer'in, Nietzsche'nin ve Goethe'nin etik kanaat ve görüşlerini gün ışığına çıkarmış,[8] ayrıca betimlediği çok sayıdaki kültürel eğilim ve ruhsal durumun etik anlamını işleme fırsatını nadiren kaçırmıştır. Kendine ait etik kavrayışı, bir aynadan yansır gibi çoğu zaman yeterince ve gözden kaçmayacak kadar ışır üzerimize.

Simmel'in estetik sorunlarla hesaplaşması ancak çalışmalarının ikinci döneminde ciddi boyutlara ulaşmaya başlar, ama hiçbir zaman bir araya gelip bir sanat teorisi oluşturmaz. Bilgi teorisi araştır-

6. *Einleitung in die Moralwissenschaft: Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe*, 2 cilt, Hertz, Berlin, 1892-1893; yeniden basım *Gesamtausgabe*, c. 3-4, haz. K. C. Kohnke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1989-1991.

7. "Das individuelle Gesetz: Ein Versuch über das Prinzip der Ethik" (1913), *Lebensanschauung: Vier metaphysische Kapitel* içinde, Duncker & Humblot, Münih, 1918, s. 154-245; yeniden basım *Das individuelle Gesetz*, haz. Michael Landmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1987, s. 174-230.

8. *Kant: Sechzehn Vorlesungen*; *Schopenhauer und Nietzsche: Ein Vortragszyklus*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1907; *Goethe*, Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1913.

malarında güttüğü yöntemin aksine düşünür estetik duyumsamayı ve yaratmayı mümkün kılan şartları incelemekten çok, tipik ve bireysel sanat performanslarının yeşermesine yol açan deneyimleri yeniden kurgulamaya yöneltir ilgisini. Michelangelo'nun, Rodin'in ve Rembrandt'ın yarattığı eserlerin kök saldığı ruhsal temelleri açığa çıkarır[9] ve böylelikle, aynı zamanda bu ustaların her birinin sanatının özünün ve anlamının üzerindeki örtüyü de kaldırır. Amacı, ele aldığı bir sanatçının ya da Rönesans gibi bütün bir çağın yaratıcılığının altında yatan çekirdek bakışın üzerindeki peçeyi çekip almaktır her zaman. Ara ara estetik gözle değerlendirdiğimiz şeylere, mesela bir kaba, araca, harabeye sembolik anlamlar yükler,[10] böylelikle bu nesnelerin bizi etkileme tarzını bir çırpıda açıklar. Olabilecek en üst yaratıcılık yeteneğiyle sanatsal fenomenlerin ruhunun içine girip yaşar onları, sonra da söz konusu fenomenlerin asıl içeriğini iletebilecek formüller bulmak için mücadele eder durur.

Din sorunlarının ve yaşantısının geniş arazisini sabanıyla çok az sürmüştür Simmel. Bunun nedeni varlığının, temel dinsel içgüdülerle ve ihtiyaçlarla uzaktan yakından ilgisi olmayan genel yapısında yatıyor olabilir. Gene de düşünür, konusuna başka yerde olduğundan daha dıştan baktığı yerlerde bile, karşılaştırılamaz bir empati gücü sergiler. Sözgelimi, toplumlaşmanın hangi biçimlerinin kişiyi bütün hayatını din üzerinden yaşamaya yönelten yoğun itkide temellendiğini göstererek, dinsel duygunun sosyolojik bakımdan oynadığı role döner sürekli.[11] Parlak spot ışıklarını (*Rembrandt*'ta olduğu gibi), herhangi bir dogmaya, herhangi bir pozitif dine yaslanma ihtiyacı bırakmayacak ölçüde ruhun derinliklerinden doğan saf inancın üzerine de düşürür. Simmel, varlığımızın bir karakteristiği olan, hiçbir özel giysiye ihtiyacı bulunmayan bu sofuluğu, Rembrandt'ın kimi figürlerinde bulup yorumlamıştır.

Filozofun yaratıcılığını gösterdiği çok çeşitli dünyaları gördükten sonra, konusunu nasıl ele alıp yapılandırdığını anlamaya geli-

9. "Michelangelo", *Philosophische Kultur* içinde, s. 152-78; "Rodin", *Philosophische Kultur* içinde, s. 179-97; *Rembrandt: Ein kunstphilosophischer Versuch*, Kurt Wolff, Leipzig, 1916; yeniden basım Matthes & Seitz, Münih, 1985.

10. "Der Henkel", *Philosophische Kultur* içinde, s. 126-34; "Die Ruine", *Philosophische Kultur* içinde, s. 135-43.

11. *Die Religion*, Rutten & Loening, Frankfurt, 1906.

yor sıra. Simmel verili hammaddeyi nasıl işliyor; içine nüfuz edebileceği bir fenomenden bir diğerine geçerken hangi yolu izliyor; fenomenlerin çeşitliliği yoğunlaşıp hangi türden birlikler, birimler oluşturarak geliyor onun karşısına? Bir insanın çalışmalarının hakkını iki farklı yoldan verebiliriz. Ya bu çalışmaların hangi noktalarda birbirlerinden farklılaştıklarına özellikle dikkat eder, değişimlere, dönüşümlere, bakış açısı kaymalarına işaret ederek, bunların yaratıcısının söz konusu fenomenlerin içinde kendini ifşa eden zihinsel, kültürel, psikolojik gelişimine ulaşmaya çalışırız ya da bunların ortak yanını vurgular, hepsine rezonans yaparcasına yayılan "laytmotifi" keşfetmeye çalışırız. Sözünü ettiğimiz bu son yolun uygulanması, özellikle de başlıca amacın bir düşünürün manevi/entelektüel dünyasına girmek ve bu dünyanın kendine özgü tertibi hakkında genel geçer bir görüş edinmek olduğu her yerde tavsiye edilebilir. Gelişimi bir dizi şiddetli altüst oluştan ibaret olsa dahi, her ruhun belli, değişmez belirlenimler gösteren canlı bir birlik oluşturduğu varsayımından hareket edersek, bir ruhun dışavurumları da aralarındaki çok çeşitli çelişkilere rağmen hepsini birbirine bağlayan ve ruhun birliğine nesnel bir ifade kazandıran bir bağla bir arada tutulmak zorundadır. İnsanın özü, yarattığı işlerin içinde kırmızı bir kılavuz ipi gibi baştan sona uzanan bir fikirde nesnelleşir sözgelimi ya da kişinin çalışmalarından sürekli yeniden çıkıp kristalize olan bir özellikte yansıtır kendini. Bazı kişilerin eylemlerini ve düşüncelerini tek bir kişiliğin ışımaları olarak karakterize eden özelliği keşfetmek zor olabilir. Nitekim sonraki eserleri öncekilere göre bambaşka bir ruhsal durumdan kaynaklandığı izlenimi verecek kadar değişken sanatçılar vardır. Yine de kendinden kaçmaya eğilimli bu tipler bile, kendinden kaçıp kurtulamaz; bu kişilerin değişmeye düşkünlükleri, hatta kendilerine yönelik ihanetleri bile benliklerinin bir ifşasından başka bir şey değildir sonuçta ve her halükârda, bu kişilerin ortaya koyduğu ürünlerin içeriğine yine birleşik bir özsel karakteristik damgasını vurur. Nihai olana ulaşmaya çalışan ve bunu başarabilmek için de sağlam bir şekilde varlığının merkezinde kök salmak zorunda olan, hakikatten ancak kendi varlığından emin olduğu sürece emin olabilen filozof ise böyle bir sanatçı tipinin taban tabana karşıtıdır ve ruhsal dönüşüme en az eğilimli olan insandır kuşkusuz. Ne türden bir hakikate ulaşmayı amaçlarsa amaçla-

sın, bu daima bir ve aynı hakikat olmalıdır, fakat bu hakikat aynı zamanda filozofun içinde bilinçli ilkeler, ahlaki ölçütler vb. biçiminde diğer insan tiplerinde olduğundan daha fazla zuhur eden manevi varlığın da muadilidir. Mutlak olanın özlemiyle yaşayan kişi, içindeki daimi, bütün değişimlerin ortasında aynı kalan içerikleri ifşa eder tam da.

Simmel'in düşünce dünyasını şöyle kıyısından kenarından tanıyan herkes, çok geçmeden kendine özgü, manevi/entelektüel bir atmosferin neredeyse fiziksel olarak kavranabilir büyüsüne kapılacaktır. Düşünürün bütün eserlerinin özsel birliği kişiye kendini hissettirir ve bu sayede insan, Simmel'in çok çeşitli sorunların üstesinden aynı tarzda geldiğinin farkına varır. Yabancı diyarlara ziyarete giden ve bu vesileyle tanımadığı bir insan tipiyle temas eden bir gezginin deneyimine benzer bu. Gezgin, başlangıçta gittiği yerin sakinlerinin bireysel farklılıklarını görebilecek halde değildir, ancak genel görünüşleri itibariyle ona yabancı gelen ortak yanlar dikkatini çeker. Yeni bir manevi/entelektüel toprağı, ancak onu önce bir bütün olarak kucaklayarak fethedebilirsiniz. İşte ancak bu bütünün bir siluetini çıkardığınızda, onu meydana getiren parçaları net bir şekilde algılamaya ve bu parçalar arasında sürüp giden ilişkileri tek tek kavramaya başlayabilirsiniz. Bilhassa Simmel'in eserlerinin çok derin bir birlik sergilemesi, felsefesinin bütününün temelinde yatan nedenlerle açıklanabilir; bunu ileride açmaya çalışacağız. Gelgelelim bu birliğin kaynağının kavramlarla kesin olarak tanımlanacak bir ilke olması hiç de zorunlu değildir. Bir ruh, bir zihin sistematiklikten ne kadar uzaksa, –ki Simmel kesinlikle sistematik olmayan düşünürler kampına girer– çalışmaları da kavramsal açık seçikliğin tam aydınlığına tahammül edebilen kanaatlerin içinde kök salmaktan o kadar uzaktır; böyle birinin yarattığı eserlerin canlı birliği, empatiyle sonradan yeniden deneyimlenebilir olsa da, hiçbir zaman hayata yabancılaşmış ve donup katılaşmış temel bir ilkeden türetilemez. Gelgelelim, Simmel bir filozof olarak ele alındığında, kavramsal alanda yer etmiş ve yarattığı eserlerin çoğunun sımsıkı bağlı olduğu bir çekirdek fikre kadar gelip dayanmak ve kuşkusuz felsefesinin düşünce bağlamlarının kimi parçalarını dışta bırakacak bir *enine kesit* çıkarmak mümkündür yine de. Uygun bir analoji kullanarak diyebiliriz ki, mimari bir yapı bağlamında sözünü ettiğimiz

türden bir kesit, ancak çok ender durumlarda binanın bütün yapısının, iç odaların hepsinin konumunu gözler önüne serebilir. Fakat binanın kimi tamamlayıcı parçaları genelde görünmezliğini korur, bunları algılayabilmek için de boyuna keside veya başka enine kesitlere ihtiyaç duyarız. Ancak yine de bu kesitler arasından bir tanesi ötekilerden fazla öne çıkacaktır; çünkü bu kesit, yapının ana kütlelerinin planını görünür kılar. Simmel'in düşüncesinin, aşağıda geliştirmeye çalışacağım çekirdek ilkesi, böyle ayrıcalıklı bir enine kesit olarak görülebilir; Simmel felsefesini eksiksiz temellendirmemekle birlikte, bizi bu felsefenin özüne götürür. Söz konusu ilkeyi şöyle formüle edebiliriz sanırım: *Manevi/entelektüel dünyanın bütün tezahürleri, birbiriyle sayısız ilişki içindedir; hiçbiri, diğerleri ile iç içe geçmiş bulunduğu bu ilişkiler ağından çözülüp kopartılamaz.* Bu görüş Simmel'in temel bir deneyimini yansıtır; onun dünya kavrayışı bu görüşe dayanır. Filozofun çok çeşitli kollara ayrılan düşünce labirentinin içinde bu görüşün kılavuzluğunda yolunuzu bulabilirsiniz, ama elbette (özne ile nesne arasındaki ilişkiyle ilgili epistemolojik incelemeler gibi) yan koridorlar, paralel yörüngeler dokunulmadan kalacaktır.[12]

Simmel'in ikide bir ele alıp işlediği iki tür ilişki bulunur şeyler arasında. Öncelikle, apayrı fenomenlerin *özsel bağlantılık* (*Wesenszusammengehörigkeit*) ilişkileri söz konusudur. Hiçbir tekil varlık veya olay, kendinden hareketle açıklanabilecek ve kendi başına incelenebilecek şekilde manevi/entelektüel hayatın bütününden çekip çıkarılamaz. Buna rağmen parçaları sürekli olarak, dolanmış oldukları çeşitli bağlamlardan yalıtarak, sınırları kesin belirlenmiş varlıklar olarak kavramaya kalkışıyorsak eğer, bunu kimi yerde kolayca anlaşılabilecek pratik nedenlerle yaparız, kimi yerde de bu parçaların ya da parçaların oluşturduğu grupların nispeten kendi içine kapalı niteliği (bir tarihsel çağ ya da bir grup ruhsal özellik gibi) bize bu hakkı verir. Fakat hayatın bütünlüğünden kesilip alınmış parçalar arasındaki iç etkileşim unutulur genelde. Bu parçalar çoğu zaman bağımsız ele alınır ve anlamları bütünlüğün kendisinin göz önüne alınmasıyla ortaya çıkmayan, akşine içinde yer aldıkları an-

12. "Vom Subjekt und Objekt", *Hauptprobleme der Philosophie* içinde, Goschen, Leipzig, 1910, s. 86-112.

lamsal bütünlükten şu ya da bu ölçüde keyfi bir şekilde seçilip ayrılmış karakteristik özelliklere iliştirilmiş olan katı kendilikler halinde yoğunlaşır eninde sonunda. Örneğin duygular ve karakter özellikleri, kalın konturlu yapılara, birbirinden tamamen yalıtılmış şeylere dönüştürülür: bunlar öyle kesilip biçilir ki, bu şeylere ait kavramlar bunlarla birlikte verili olan varoluşsal çeşitliliğe hiçbir şekilde işaret etmez olur artık. Simmel'in temel amaçlarından biri, her bir manevi/entelektüel fenomeni, aldatıcı kendi-için-var olma halinden kurtarıp bu fenomenlerin hayatın büyük bağlamlarının içine nasıl gömülü olduğunu göstermektir. Simmel böylelikle hem birleştirici hem de çözüp ayırıcı bir düşünme faaliyeti yürütür. Hem görünürde ayrı şeyler arasındaki ilişkileri her yerde ortaya çıkarır, hem de sözde basit birçok konu ve problemin karmaşıklığını fark etmemizi sağlar. Fenomenleri böyle birbirine bağlamanın örneklerine filozofun yazılarında adım başı rastlamak işten bile değildir. Bu örnekler daha çok, zaten başlıca hedefi sayısız toplumsal fenomen arasındaki zorunlu bağları ortaya çıkarmak olan sosyolojik incelemelerinde karşımıza çıkar. Simmel, sözgelimi, gelişmiş bir para ekonomisinin bireylerin ekonomik alan dışındaki davranışlarını ve hatta bir çağın bütün olarak yaşama tarzını nasıl belirlediğini kanıtlarıyla gösterir ve böylelikle tekil herhangi bir toplumsal olayın sahneye çıkmasının bütün bir toplumsal çeşitlilikler dünyasında ne tür bir duruma yol açabileceğini açıklar. Ya da sosyallik, flört etme, vb. konuları ele aldığı yazılarında olduğu gibi, bir dizi fenomeni hepsinde bulunan ortak anlamı veya her birinin kendine özgü varlığını da açıklama imkânı sunan kökensel temeli gözler önüne sererek yalıtılmışlıklarından kurtarır. Koparılıp ayırılmış olanları birbirine bağlar böylelikle, dağılmış olanı birleştirir ve büyük demetler haline getirir; yüksek dağlardaki sis bulutu misali, şeyler arasındaki bağları yalnızca yalıtılmış, kendi başına var olan şeylerin tepe noktalarının görülmesine izin verecek kadar bulanıklaştıran örtüyü kaldırıp atar. Salt ruhsal iç ilişkileri de daima göz önünde tutar Simmel. Sözgelimi erdem ile mutluluğun birbirini herhangi bir şekilde belirleyip belirlemediği sorusunu sorması –olumsuz cevaplandırdığı bir sorudur bu– insanın duyguları, iradesi, değerlendirmeleri, vb. arasındaki bağlar konusunda kesinlik aradığı pek çok durumdan biridir. Bazen de belli başlı karakteristik özelliklerin iç içe geçmesiyle oluşmuş, kendine

özgü bir tertibe sahip bir ruh bütününü tasvir eder; cimri, dünyadan bezmiş gibi genel insan tiplerinin portresini çizer.

Özsel bağlantılık ilişkilerinin karşısında *analoji* ilişkileri yer alır. Sığ, gündelik kavrayış, fenomenler arasındaki akışkan geçişlerin hepsini unutturduğu, fenomenlerin örgüsünü parçaladığı ve birbirinden yalıtılmış parçaların her birini kendi başına tek bir kavramın içine hapsettiği gibi, dünyanın çeşitliliğine dair bilincimizi de giderek başka bir boyuta sıkıştırır. Çeşitli kavramlara havale ettiği gerçeklik kesitlerinin yalnızca en zorunlu olanlarını görünür kılar, adeta sadece genelin pratik ihtiyaçları açısından dikkate değer olduğu varsayılan özelliklerin kaydedildiği tanımlayıcı bir etiket yapıştırır kavramın üzerine. Donup katılaşmış kavram kapsülleri içinde, şeylerin anlamı teke iner, her zaman için yalnızca tek cepheleri bize dönüktür, bizim için nasıl faydalı oluyorlarsa öyle kavrarız onları. O yüzden de kavramların uzlaşmaz şekilde yan yana durmalarında şaşılacak bir yan yoktur. Karşılaştırılabilirlikleri zayıflamış, sahip oldukları birçok anlamdan sadece kullanım değerini veren kalmıştır geriye, kavramlar daralıp cılızlaşmıştır. Gerçeklik insana kendini ne kadar açarsa, fosilleşmiş çarpık kavramlarıyla ortalama dünya ona o kadar yabancılaşır. Her fenomenin içinde sonsuz bir özellikler zenginliğinin bulunduğunu, bunların her birinin farklı yasalara tabi olduğunu öğrenir insan. Ancak şeylerin çok yönlülüğünü fark ettikçe, onları birbiriyle ilişkilendirme imkânı artar. Üzerindeki örtüyü kaldırdığı bir fenomenin çeşitli belirlenimlerinden biri bir başka fenomene de uyar; kişi nereye bakarsa baksın, fenomenler arasındaki akrabalıklar çıkar karşısına. Simmel analojileri bulup çıkarmaktan usanmaz hiç. Bir nesnenin özüne ait herhangi bir biçimsel ya da yapısal karakteristiğin, sadece bu karakteristiğin kendini ele verdiği nesnece değil, bir dizi başka nesnece de gerçekleştirildiğini gösterme fırsatını asla kaçırmaz. Örneğin sanat eserindeki yapısal ilişkilerin kimi toplumsal organizasyonlardakilerle benzerliğini öne çıkarır ya da toplumsal ve ruhsal hayatın kimi süreçlerinin aynı ve tek bir şemaya göre seyrettiklerini gösterir. Ekonomik düzen hukuk düzeni ile karşılaştırılır, sanat ile oyun, macera ile aşk arasındaki analojiler görünür kılınır. Simmel, incelediği nesnenin diğer nesnelerle paylaştığı yönleri ortaya çıkarmak için önce nesnenin bilinen, basmakalıp imajını bütünüyle didik didik etmek zorunda kalır çoğu

kez. Bunu yaparken düşünürün biricik derdi nesneyi yalıtılmışlığından kurtarmaktır. Başka birçok yerde daha cisimleşen bir yasallığın onun içinde de gerçekleştiğini fark edip öğrenebileceğimiz yere kadar evirip çevirir nesneyi; geniş bağlamların örgüsü içine yerleştirir. Fakat fenomenlerin biçimsel benzerliğine dair bu çok ince duyarlılık, özü gereği farklılıklar konusunda aynı ölçüde şaşmaz bir duyarlılığa bağlıdır sıkı sıkıya. Nitekim Simmel, şeyler arasında her yerde bulunan yüzeysel benzerlikleri de kıran bir usta olarak çıkar karşımıza ve bu türden benzerlikleri sessiz sedasız kabullenmeye dayalı öğretilerin yanılgılarını gösterir.

Burada birkaç kelimeyle *analoji* ile *metafor* arasındaki farka değinmek yerinde olacaktır. Analoji herhangi bir yoldan aynı davranışı gösteren fenomenleri bir araya getirir; metafor herhangi bir fenomenin bizim için taşıdığı anlamı bir imge ile duyularla algılanabilecek biçimde ifade eder. Örneğin geç antik dönemin yaşama biçimini batı Avrupa uygarlığıyla karşılaştırmak ya da ışığın yansımalarıyla sesin yansımaları arasında paralellik kurmak bir analojidir. Her iki durumda da fenomenler, örtüşen seyirleri nedeniyle birbiriyle ilişkilendirilir. Diğer taraftan, metafor, Goethe'nin "Şiirler fırçayla resmedilmiş pencere camıdırlar... "[13] dizesinde olduğu gibi şiirin özünü görselleştirir sözgelimi, ama bunu doğrudan, cılız sözcüklerle yapmak yerine, şiire atfettiğimiz anlamı az çok örtük bir şekilde görünürleştiren fenomenler üzerinden dolanarak yapar. İki nesne, a ve b, analog davranıyorlarsa, bu, hem a'nın hem de b'nin aynı genel kurala, aynı yasaya tabi olduğu anlamına gelir. Analoji hiçbir zaman bir nesnenin sadece deneyimle ulaşılabilen karakteristik varlığıyla, yani değeriyle, tertibiyle sınırlamaz kendini; bir nesne yalnızca bir işlevi yerine getirdiği, bir tipi cisimleştirdiği, bir biçime tabi olduğu; kısacası, analojinin kurulması için bilinmesi önkoşul olan bir genelin özel bir durumu olduğu ölçüde dikkate alınır. Analoji, gerçekten de bir ve aynı şemaya göre seyreden süreçleri birbiriyle karşılaştırdığı için, *değeri* onun nesnel geçerliliğinden kaynaklanır sadece. Sahici bir analojide, olaylar arasında bulundu-

13. Goethe'nin geç dönem eserlerinden isimsiz bir şiirin ilk mısrası, "Gedichte sind gemalte Fensterscheiben", *Gedankausgabe der Werke, Briefe und Gespraeche* içinde, haz. Ernst Beutler, c.1, Artemis, Zürih, 1949, s. 569.

ğu iddia edilen paralelliklerin gerçekte de mevcut olması şarttır; bu olayların eşanlamlılığı her türlü öznel keyfilikten uzaktır; onu keşfedip ortaya çıkaran bizizdir, ancak onu biz tesis etmeyiz. Bu söylediklerimizle tamamen uyumlu bir şekilde, analojiler sayesinde bir fenomenin davranışları hakkında ancak sınırlı bir çerçevede sonuçlar çıkartabileceğimizi söyleyebiliriz, çünkü bu davranışlar, fenomenin gelişimini düzenleyen genel yasallıkla ilişki içinde sınırlanmış bir şekilde çıkar karşımıza. Analoji belli süreçlerin aynı biçimde geliştiği tespitiyle yetinirken, metafor, bir fenomenin açıklamasını sunar bize; daha doğrusu, fenomene ilişkin izlenimimizi, kavrayışımızı toparlar, anlamını, içeriğini imgelerle yansıtır. Analojik süreçler eşit statüye sahiptir; buna karşılık metaforun unsurları tümüyle farklı değerler taşır, öyle ki metaforda bir unsur diğerinin özüne duyumsal bir ifade kazandırır. Metaforda biçim kazanan, tam da bir nesnenin karşılaştırılamaz özelliği, onun iç tertibidir. Şeylere ilişkin deneyimimiz ne kadar derinse, soyut kavramlarla olanca kapsamıyla kavranılmaya elverişli olmaktan da o kadar uzaktır; ancak bir imgeye büründüğünde parıltıyla ışık saçar bize, ona çıplak sahip olabilmek için sarıp sarmalarız onu. En gizli olan, tamamen açığa çıkabilmek için bir metaforun örtüsüne ihtiyaç duyar. Analoji, ya doğrudur ya da yanlış; metafor ise ya güzeldir ya da çirkin. Başka bir ifadeyle, analoji ne kadar dahiyane ve şaşırtıcı olursa olsun olgusal düzlemde doğrulanması şarttır; onu tanırız, fenomenin kendi davranışlarından biridir çünkü analoji. Metafor ise fantazinin, zihnin imgelem gücünün bir ürünüdür; onu estetik düzlemde değerlendiririz ve çarpıcı, aydınlatıcı olmasını bekleriz; yani bir konu hakkında ne düşündüğümüzü ya da ne hissettiğimizi, eksiksiz ve çarpıtmadan görünür kılmasını talep ederiz. Analoji gibi bir bilgi tipi değildir metafor, şeyler hakkındaki düşüncelerimiz için bir kaptır; iç dünyamızın bir ifadesidir, ben'in fenomenler dünyasındaki bir yansımasıdır. Analoji nesneler arasındaki bir ilişkidir; metafor ise özne ile nesne arasındaki ilişkilerin temsili. Metaforda, temel fenomen ile onun anlamını açıklayan fenomen birbirini harika bir şekilde dengeler. Anlamı açıklayan fenomen de kuşkusuz birçok anlamla dolup taşar; fakat temel fenomen ile bir araya getirildiğinde, tam da temel fenomenin karanlık yanını aydınlatabilecek bir ışık saçar. Metaforda, birbirine ilmeklenerek bir anlam birliği oluşturan feno-

menlerin biri diğerine ışığını sunar ve sadece ona sunar. Fenomenlerin ikisi de metaforun içinde eriyip kaynaşmanın arzusuyla yanıp tutuşur; biri karanlığının giderilmesini umar, diğeri ışığı taşıyan olmak için can atar. Her şey bir meşale olabilir, her birinin kendi meşalesi vardır. Dil, özsellikleri araştırıp açıklamaya çalışan kişinin oldum olası sadık, güvenilir bir kılavuzu olduğu gibi, analoji ile metaforu birbirinden ayırt edebilmek için gerekli doğru yola da yönlendirir onu. Metaforda eksikliğini hissetmemenin mümkün olduğu "gibi" sözcüğü, analojik süreçlerin bağlantısını kurmak için vazgeçilmezdir. Şiirlerin fırçayla resmedilmiş pencere camı *olduğu*, söylenebilir pekâlâ, çünkü imge burada, her yerde olduğu gibi yüklemin yerini tutar. Anolojideki "gibi" sözcüğü ise benzer biçimler sergileyen davranışlara işaret etme işlevi görür, bu yüzden analojiden çıkarıp atılması mümkün değildir. Her metafor, (en azından biçimsel) bir analojiye dönüştürülebilir. Bu iki ilişki tarzının birbiriyle sıkça karıştırılması bu nedenledir. Niyeti değiştirmek yeterlidir, az önce metafor olan aynı malzeme kolayca analojiye dönüşebilir. "Hayat bir nehir gibidir," cümlesi, eğer "nehir" sözcüğü bir imge anlamı taşıyorsa, bir metafor anlamına gelir, "hayat" ile "nehir" paralel fenomenler olarak, aynı genel kurala göre gelişen süreçler olarak kavranıldığında ise bir analoji oluştururlar.

İnsanın varlığının merkezine en küçük yan kapıdan bile ulaşılabilir. Deminden beri anlattığımız düşüncelerden, ya ağırlıklı olarak analojilerde ya da esas olarak metaforlarda yaşayan düşünürlerin özüne dair uzun erimli bir çıkarsama yapılabilir. Filozofun analojileri kavrayabilmek için keşif bakışına, metaforları tasavvur edebilmesi için de gerekli hayal gücüne ve yaratıcı yeteneklere sahip olduğunu kabul edersek, sadece şeyler arasındaki ilişkileri bulup çıkarmanın önem taşıdığı yerde analojiye yönelecek, şeylerin ona aşikâr gelen çekirdek içeriğini göstermek istediği yerde de metaforu tercih edecektir. Analoji insanı hiçbir zaman dünyanın bir izahını sunmaz, yerleşik bir fikrin baskısından yoksundur; bizzat olayların çeşitliliğine bakarak aynı biçime sahip olanları çift çift bir araya getirip uydukları yasaları öğrenmek yeter ona; benliğini hep geride tutar o. Metafor insanı, pek az nesnel düşünür; dünyanın onu etkilemesine müsaade eder; dünya, onun aktarmak istediği bir anlam taşır onun için; ruhu mutlak olanla doludur; benliği, taşıp mutlak olana

akmak için yanıp tutuşur. Simmel'de metaforların sınırlı sayısına nazaran analojilerin çok oluşu bile –ileride daha ayrıntılı ele alacağım bu olguya burada şimdiden değinmek istiyorum– düşünürün dünyayı yorumlamaktan uzak durduğunu, benliğinin, ona fenomenlerin karşısına değer yargılarıyla çıkma imkânı verecek yegâne şey olan metafizik derinlikten yoksun olduğunu gösterir. Örneğin Schopenhauer ne kadar farklıdır bu bağlamda! Schopenhauer iliğine kadar metafor insanıdır; fenomenler dünyasının anlamını çözüp imgelerle bize iletmesini sağlayan hazır bir parolaya sahiptir.

Fenomenlerin arasında sarmaş dolaş kıvrılan ipliklerin açığa çıkartılması, Simmel'in temel kanaatinden doğan (sonsuz) görevlerden sadece bir tanesidir. Simmel'in diğer görevi de, çok çeşitli olanı bir bütünlük olarak kavramak ve bu bütünlüğe bir şekilde hâkim olmak, onun özünü bulup ifade etmek olsa gerek. Dünyanın birliği, her şeyin her şeyle ilişkili olduğu ilkesinin sonucudur doğrudan. Her bir tekil ilişki buna işaret edip durur; büyük dünya bütününün bir parçasıdır o yalnızca, önce bu bütünü kavrayıp kuşatmadan ancak bölük pörçük, tamamlanmamış kompleksler gün ışığına çıkarabilir, o kadar. Fenomenlerin oluşturduğu bütün üzerinde enikonu tefekkür etmeyi zorunlu kılan, tam da fenomenlerin böylesine bütünüyle birbirine düğümlenmiş oldukları iddiasıdır; çünkü bütün dikkate alınmazsa, her yönden kendilerinin ötesine işaret eden kısmi birimlerin bilgisine ulaşılabilir olsa olsa; gelgelelim bu da bütünlük üzerinde hâkimiyet kurmaya yönelik temel felsefi ihtiyacı karşılamaya yetmez. Simmel'in, dünyayı bütünlüğü içinde kavrayıp kucaklayabilmek için kendini sürekli nasıl tekil nesneden kurtarmaya çalıştığını göstermem gerekecek.

Simmel hedefine ulaşabilmek için iki yol izler: epistemolojik yol ve metafizik yol. Birincisi, Simmel'i mutlak olanı sahici bir göreci anlayışla inkâra, bütünlüğe ilişkin kendine ait bir kavrayıştan uzak durmaya ve çok çeşitli tipik dünya imgeleri sunmaya yönlendirir; metafizik yol ise hayatın bir metafiziğine, fenomenleşmiş olanı mutlak bir ilkeden gelerek anlamak gibi çok iddialı bir girişime götürür. Düşünürün ancak çalışmalarının son döneminde dile getirdiği hayat felsefesine (*Lebensphilosophie*) şimdiden kısaca bir göz atmak dünyanın onun bilincine ne ölçüde bir birlik olarak girmiş olduğunu görmemizi sağlayabilir. Bütün nesnel oluşumlar, bütün fi-

kirler ve manevi/entelektüel güçler, varoluşun belli bir biçime kavuşmuş bütün yapıları, ezelden beri dur durak bilmeden akıp giden hayat nehrinden su yüzüne çıkmışlardır köken itibariyle. Bireylerin içinden de akıp giden bu "hayat", dünyanın temelidir; ama tabii unutmamamız gerekir ki, Simmel'in dünyasının, yani manevi/entelektüel varlıklar olarak insanlarla doğrudan ilişkili durumların ve süreçlerin bütününün temelidir bu. Düşünüre göre bütünlük, bir yanda nesnel yasal düzenlilikler, bize hükmeden katı biçimler ile öte yanda tam da bu katılaşmış biçimlerin mütemadiyen delinmesi, kültürel ve manevi durumumuzun sürekli dönüşüp durması arasında iki karşıt kutba ayrılır. Hayatın hareketinin totalitenin bu iki kutbu arasında aracılık yaptığını, hayat sürecinin bizzat kendisinin çok çeşitli olanı bölüp ayrıştıran karşıtlığı ürettiğini ve bu karşıtlığın dünyanın nihai derinliğine kadar uzanmadığını ispat edebilirse, dünya Simmel için kavranmış sayılacaktır. Peki sadece geçici olanın değil kalıcı olanın da hayattan fışkırıp çıkmış olması nasıl mümkün olabiliyor? Simmel'e göre hayattan taşıp çıkan her şey, kendini sağlamlaştırma, kendi kendine yeterli bir yapıya kavuşma ve başlangıçta meyvesi olduğu hayatı kendine tabi kılma, onu zorla kendi biçimine sokma eğilimine sahiptir. Hayat nihayetinde her zaman hayattan daha fazla bir şeydir, kendini kendinden çekip ayırır ve kendi karşısına konturları keskin çizilmiş bir biçim olarak dikilir; hem nehir hem de karadır hayat, kendi bağrından doğup ortaya çıkan ürünlere boyun eğer ve onların tahakkümünden kendini tekrar kurtarır. Düşünür, hayat kavramını, hayatın seyrini düzenleyen hakikatlerin ve fikirlerin de dahil olacağı kadar geniş bir şekilde anlar; hayat kavramının hâkimiyet alanından dışlanan hiçbir şey bulunmamaktadır, bütün her şey bu kavram sayesinde dönüp tek bir başlangıç ilkesine bağlanır. Simmel'in sonunda gelip dayandığı dünya formülü, çok çeşitliliğin bağlamlılığını kuşatma çabasını gösterse de burada en azından işaret etmek gerek ki, birlik arzusu bu formül içinde bizi tatmin edecek şekilde gerçekleşmez. Ancak bir mutlak değerler ve kesinlikler insanının çeşitliliği kapsayıcı bir çerçeve içine alıp bütünü zaptedebileceğini kimse onun kadar derinden hissetmemiştir kuşkusuz; fakat kendisinin mutlağın âlemine girme girişimi nihai başarıya ulaşamamıştır ve varlığının genel tertibi nedeniyle böyle olması da kaçınılmazdır.

Dünyayı bütünüyle kuşatma imkânı olmadığı için, onu tek tek fenomenlerden her yöne açılarak fethetmeye çalışır Simmel. Bütüne hâkim olmasını en başta çekirdek ilkesinin kendisi talep etmektedir ondan. Bunun üstesinden gelebilmenin sadece iki yolu bulunur: Ya bir kavramı bütünlüğüyle alıp tikel her şeyi onun içine dahil edersiniz ya da tikelden başlayıp çeşitliliğin gittikçe daha uzaklarda kalan alanlarına doğru sokulursunuz, böylece bütünlüğü adım adım görüş alanı içine girmeye zorlarsınız. Peki Simmel'in kendilerinden hareketle dünyaya ışık tuttuğu birlikler hangileridir; dairelerini hangi merkezler etrafında oluşturur? Fenomenler dünyasında boydan boya bir yolculuk yapacak olursanız, her biri kendine özgü bir varlığa sahip ve diğer fenomenlerle sımsıkı bağları olan sonsuz sayıda fenomen ile karşılaşırsınız. Düşünürün konu alanı, daha önce gösterdiğim gibi, sosyolojik fenomenlerin o geniş alanını, insanların değer deneyimlerini, ruhun sayısız tekil özelliklerini, vb. kapsar. Bu fenomenlerin ortasında, organik olarak gelişmiş birlikler, belli biçimlere sahip bütünlükler oluşturma özellikleriyle diğer varlıklardan belirgin şekilde kendilerini farklılaştırmış bireyler yükselir. Çok çeşitli olana nereden baktığımıza bağlı olarak bu bireyler de ya dünyaya, onun üyeleri olarak aittirler ya da kendi başlarına dünyalar olarak dünyanın karşısında yer alırlar. Simmel ne zaman bireysel yapıları incelemeye kalksa onları makrokozmostan ayırır ve fenomenlerle birbirine dolaşmış bağlarını çözüp açar; bireyler başına buyruk birliklerdir Simmel için; bireysel mikrokozmosu büyük bütünlüğün içine almayı kabul etmezler. Simmel'in dünyaya yayılmasını tasvir etmek istiyorsak onun, büyük entelektüel figürlere yönelik değerlendirmelerini başlangıçta göz önüne almamak gerekir; çünkü birey onun gözünde dünyanın parçası olmayıp, ancak kendisinden yola çıkılarak kavranabilen çok yönlü, bağımsız bir oluşumdur. Bundan böyle "dünya" ya da "bütünlük" diye tanımlanacak olan şey, öznenin kavradığı haliyle çok çeşitliliktir, ama bireysellikler hariç.

Düşünür, dünyaya yaptığı keşif gezilerine temel oluşturması için, fenomenlerin yasalara uygun bağlamlılığını gözler önüne sermesini mümkün kılan belli başlı genel kavramlar seçer. Bu bağlamlılığı göstermek için, somut tekil olay tek seferlik benzersizliği içinde görülmemeli, farklı dünyaların geniş bölgelerini yurt edinmiş ge-

nel bir özselliğin (tam da genelliğinden ötürü yasaların münhasıran bağlı olduğu bir özselliğin) gerçekleşmesi olarak kavranmalıdır. Simmel kendi belirlediği bilgi hedefinin ona yüklediği görevin üstesinden gelebilmek için öncelikle, gerçekliğin içinde karşımıza çıkan bir fenomeni tanımlasa bile onun salt bireysel içeriğini ifade etmeyen kavramlara doğru yükselir. Simmel'in sosyolojik araştırmalarının bu bağlama giren konu başlıklarından bazıları *der Arme* (Yoksul), *der Fremde* (Yabancı), *das Geheimnis und die geheime Gesellschaft*'tır (Gizlilik ve Gizli Toplum) örneğin.[14] Bu türden genel kavramların soyut bir uğrağını incelemelerinin çıkış noktası yapmak, düşünürün daha da sık başvurduğu bir yoldur. Bir nesnede varlığının bağımsız olmayan belirleyici parçası olarak fark ettiğimiz şey, soyutlamada ondan kopartılıp ayrılır ve çok sayıda nesneyi öbekleyip bir araya getiren bir kategori mertebesine yükseltilir. Örneğin sanat eserlerinin soyut uğrakları arasında parçalarının birbirine bağımlılığı, birliği, kendi kendine yeten mükemmelliği sayılabilir; dahası, sanat eseri ruhun ifadesidir, zamana ayna tutar, vb. Simmel'de böyle soyutluklar şu gibi incelemelerin kristalleşme çekirdeğini oluştururlar: *Über Kollektivverantwortlichkeit* (Kolektif Sorumluluk Üzerine), *Die Erweiterung der Gruppe und die Ausbildung der Individualität* (Grubun Genişlemesi ve Bireyselliğin Gelişimi), *Das soziale Niveau* (Toplumsal Düzey), *Die Kreuzung sozialer Kreise* (Toplumsal Çevrelerin Kesişmesi), *Quantitative Bestimmtheit der Gruppe* (Grubun Niceliksel Belirlenimi), *Über- und Unterordnung* (Tahakküm).[15] Her fenomen bir kavramlar çokluğunun cisimleşmesidir;

14. "Der Arme", *Soziologie* içinde, s. 512-55; Türkçesi: "Yoksul", *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009, s. 155-78; "Exkurs über den Fremden", *Soziologie* içinde, s. 764-71; Türkçesi: "Yabancı", *a.g.y.*, s. 149-54; "Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft", *Soziologie* içinde, s. 383-455.

15. "Über Kollektivverantwortlichkeit" (1890), *Über soziale Differenzierung* içinde, s. 139-68; "Die Erweiterung der Gruppe und die Ausbildung der Individualist", *Soziologie* içinde, s. 791-863; Türkçesi: "Grubun Genişlemesi ve Bireyselliğin Gelişimi", *a.g.y.*, s. 232-66; "Das soziale Niveau" (1890), *Über soziale Differenzierung* içinde, s. 199-236; "Über die Kreuzung sozialer Kreise" (1890), *Über soziale Differenzierung* içinde, s. 237-57; "Die quantitative Bestimmtheit der Gruppe", *Soziologie* içinde, s. 63-159; "Über- und Unterordnung", *Soziologie* içinde, s. 160-283; Türkçesi: "Tahakküm", *a.g.y.*, s. 109-28.

her biri, ilkece sonu gelmeyecek bir dizi soyut uğrakla daha yakından tanımlanır. Kişinin hangi genelliklere yöneleceği, araştırmacının varlığının tertibinin yanı sıra düşüncesinin hedeflerine de bağlıdır. Simmel en üst düzey soyutlamalar ile salt bireysel kavramlar arasında aşağı yukarı ortada yer alan bir katmana yönelir; yani şeyleri, yalnızca aralarındaki yasaya uygun bağları ortaya çıkartabilmek için gerektiği kadar yoksun bırakır tam içeriklerinden. Fenomenlerin bireyselliğini de mümkün olduğunca hesaba katmak onun temel çabaları arasında yer aldığından, fenomenleri nesnelerin kendilerine özgü bireysel varlıklarının artık bir hükmünün kalmadığı kadar kapsamlı biçimlerin altında toplamak elbette yetmez ona. Bu noktada Simmel dünyanın maddi çeşitliliğini geniş ilmikli az sayıda üst kavramın yardımıyla yakalamaya çalışan, bunun sonucunda da tam da fenomenlerin varoluşsal bolluğunu oluşturdukları ağların arasından kaçırarak kaybeden aşkın idealizmin düşünürlerinden ayrılır.

Simmel bu düşünürlerle karşılaştırılamayacak kadar yakınına sokulur nesnelerinin ve hayata bu kadar yakın durmanın bedelini, kapsayıcı ilkelerden vazgeçerek öder. Çeşitliliğin içine dalar ve bunu yaparak, her şeyi çatısı altında toplayan bir birliği feda eder. Simmel, ona odak noktası olarak hizmet eden genel kavramlardan yola çıkarak, dünyanın sunduğu malzemeyi kendi amaçlarına tabi kılar. İzlediği yol aşağı yukarı şöyledir: İncelemekte olduğu çekirdek kavramın belirleyici bir rol oynadığı, akla gelebilecek her hali, davranışı, vs. sunar bize; böylece, bu kavramın kapsadığı fenomenlerin belirli yasalar doğrultusunda meydana gelen gelişimini keşfetme olanağı bulur. Bilmediği bir maddeyi diğer bütün maddelerle karıştıran, diğer kimyasal maddelere verdiği tepkiye bakarak söz konusu maddenin özü ve özelliklerine dair bir fikir edinmeye çalışan bir kimyacı gibi, bu kavramla deneyler yapar Simmel, birbirinden çok farklı durumların içine yerleştirir kavramı ve onunla ilgili sorular sorar ardı ardına. Kavramın bir şekilde bir anlam ifade ettiği her yerde –bütünlüğün her yerinde ve düzeyinde– onun davranışını bambaşka perspektiflerden inceler ve gözlemler. Bu bağlamda örnek verebileceğimiz "Das soziale und das individuelle Niveau"[16] (Toplumsal ve Bireysel Düzey) başlıklı kısa incelemesinde, Simmel

16. *Grundfragen der Soziologie* içinde, s. 32-48.

önce bir kitlenin amaçlarının ne kadar ilkel olduğuna dikkat çeker. Daha sonra, böyle bir kitlenin iradesinin salt en genel temel dürtüler tarafından belirlenmesinin sonuçlarını ele alır. Bu noktada bir adım daha atıp birey kitlenin bir parçası olduğunda, bireyin tıka basa içerikle yüklü varlığının hangi veçhelerinin iş başında olduğunu inceler. En temel içgüdüler birbirine karışıp kolektif ruhu, zihni (*Gesamtgeist*) oluşturur; toplumsal düzeye indiğinde, bireyin daha incelikli manevi niteliklerini bir yana bırakmak gerekir. Kolektifin ilkelliği ve kişisel benliğe özgü olan karakteristik farklılaşmışlık nasıl değerlendirilebilir peki? Her ikisine de olabildiğince önem vererek. İlkellik yaşından, bu kadar geniş bir zaman dilimini kapladığından, apaçık ortada olmasından dolayı hürmet görür; kişisel benliğin farklılaşmışlığı ise daha yüce bir maneviyatın göstergesi olduğundan, nadirliğinden, bizi eyleme kışkırtmasından, vs. dolayı dikkate alınır. Ardından Simmel, kitlenin üyesi olan bireyin varlığının maruz kaldığı değişimleri ayrıntılı olarak betimler. Zihin kayda değer bir biçimde kısıtlanır; duygu, duyarlılık ve tutku yetisi ise genellikle artar. Kitle asla yalan söylemez, ama sorumluluk duygusundan yoksundur: eleştirmeden, dolaysız izlenimlerin kucağına bırakır kendini; ahlaki kısıtlamaları askıya alınmıştır. Bireysel düzeye göre toplumsal düzeyin statüsü şöyle formülleştirilir: "Herkeste ortak olan, en az şeye sahip olanların sahip oldukları olabilir ancak."[17] Teorik ortalama düzeyin her zaman çok aşağısındadır, ama topluluğun en aşağıdaki üyesinin düzeyine kadar da inmez asla. Son olarak, Simmel bu formülün sık sık karşımıza çıkan bir istisnasına dikkat çeker. Kolektif ruhu reddeden, düzeyin düşürülmesine iştirak etmeyi istemeyen insanlar vardır; bu insanlar sürekli en değerli güçlerini gerçekleştirmeye çalışırlar, varlıklarının yukarıdaki kısmını aşağıdaki uğruna feda etmeyecek kadar gelişmiş kişiliklerdir.

Demek ki Simmel toplumsal düzey kavramını çeşitliliğin bir dizi asli belirlenimini keşfetmek için kullanır; kavram bütünlüğün içinde nerede gerçekleşiyorsa, Simmel de orada nasıl gerçekleştiğini bulup çıkarır ve böylece bir noktadan yola çıkarak koca bir dünyaya yayılır. Nesnesini –bu örnekte "toplumsal düzey"i– sürekli değişen koşullara tabi tutarak yeni ayırt edici özellikler keşfeder; bir

17. *A.g.y.*, s. 44.

kez bu özellikleri genel bir biçimde tesis etti mi, deneyime bakarak doğrulamaya çalışır. Bu sayede, yüzeysel bakıldığında genellikle birbiriyle hiçbir ortak yanı yokmuş gibi görünen eylem yasalarını ve biçimlerini keşfetmesi mümkün hale gelir. Toplumsal düzeyin tertibini açıklama çabası onu sayısız özsel bağlılık ilişkisini gözler önüne sermeye yöneltir. Örneğin bir kitleye dahil olan bireylerin en yüce ruhsal, zihinsel niteliklerinden mahrum kaldığı olgusunu görünür kılar ya da başlangıçta kapalı bir bütün olan grupların farklılaşma ihtiyacı dolayısıyla farklı farklı gruplara bölündüğünü gösterir, vb. Toplumsal düzeyin bu tür her bir veçhesi, aynı yasaya, biçime ve yapıya tabi olduğu için birbiriyle analoji ilişkisi içinde bulunan, birbirinden son derece farklı bir dizi fenomende cisimleşir.

Gelgelelim, Simmel sadece genel bir kavramın fenomenler dünyasında farklı farklı biçimlerde nasıl gerçekleştiğinin izini sürmekle yetinmez çoğu zaman, şeylerin birbiriyle neden bu şekillerde ilişkili olduğunu da anlamaya çalışır. Fenomenler arasındaki bağları sadece tespit etmeyi değil, bu bağları açıklamayı; fenomenler arasında hüküm süren etkileşimlerin izini sürerek, üzerindeki esrar perdesi kalkmış olan yasallıkların tamamını açıklayan genel bir formüle ulaşmayı da ister. Simmel bu amaca ulaşmak için, olayların, durumların, vb.nin çeşitliliğini, totaliteye yayılışının çekirdeği kıldığı birimsel bir anlam ile temellendirir. Düşünür her yere sinen böyle bir anlamı bir kez geride bıraktı mı, dünyaya herhangi bir genel kavram veya soyut uğraktan yola çıkarak yayılabilecektir. Tek yapması gereken, merkezdeki ilgili kavramın herhangi bir şekilde işaret ettiği bütün olguları açığa çıkarmaktır. Daha fazlasını yapmak onun görevi değildir; dahası, (açığa çıkarılan bütün olguların dahil edildiği) kavram birliğinin aynı zamanda da anlam birliği olmadığı her noktada, fazlasını yapmak yasaktır ona. Bir dizi sosyolojik araştırmada, Simmel kendisini fenomenlerin dış yüzünde dolaşmakla sınırlar; ona bu araştırmalarda kılavuzluk eden kavram, daha derin bir yoruma muktedir değidir, çünkü bu kavramın ortaya çıkarabildiği fenomenler, ortak bir anlamsal arka plandan yoksundur. Kavram yapay bir inşa, gelişigüzel bir soyutlama değilse; kendinde ve kendisi için ayırt edici özsellikler olan gerçekliklere işaret ediyorsa, bu durum hemen değişir. "Über die Kreuzung sozialer Kreise" (Toplumsal Çevrelerin Kesişmesi) ile "Abenteuer" (Maceracı) yazılarını

karşılaştıralım örneğin.[18] "Toplumsal Çevrelerin Kesişmesi"nde doğrudan düşünürün epistemolojik ilgi alanlarından doğan ve dikkatini doğal bir birlik oluşturmayan bir çeşitlilik üzerine yönelten temel bir kavramdan yola çıkar Simmel. Buna karşılık aynı temel kavram, Simmel'in "Maceracı" yazısında, birliği deneyimlenebilen bir gerçekliğe işaret eder; öyle bir gerçekliktir ki bu ona ancak bir anlam yüklenebilir, ancak bu tür bir gerçeklik anlam-yükleyici nitelikte bir yorumla sürdürülebilir. Örneğin "toplum" incelemesinde, Simmel toplumu *toplumlaşmanın oyun biçimi* olarak yorumlar[19] ve böylelikle sosyalliğin bütün tezahürlerinin özünün bir açıklamasına ulaşır. Ya da sözgelimi kulpun anlamının, sanat eserinin dünyası ile pratik hayatın dünyasının karşılaşmasını sembolize etmesinde yattığını düşünür Simmel.[20] Bu saydığımız örneklerin hepsinde, Simmel için, bir grup fenomende deneyimlediği anlam birliğinin, kavramsal olarak ifade edilmesi, deneyimini salt kavramsal bir alanda kusursuz biçimde yansıtan bir formülün içine kapatılması söz konusudur. Simmel sözgelimi sosyallik sözcüğü tarafından kapsanan insanlar arası ilişkiler çokluğu, manevi/zihinsel süreçler, vb.nin tıpkı birey gibi kendi içinde kapalı bir anlam bütünlüğü oluşturduğunu düşünür.[21] Her ne kadar dünyanın bütün çeşitliliğini tek bir anlamın ortak paydasında buluşturamasa da, dünyanın her yerinde, içine girebileceği çeşitlilik kompleksleri görür. Bu komplekslerin özünün yattığı çekirdeğin kabuğunu soyup açığa çıkarır ve ortaya çıkan kavramı, söz konusu komplekslerle ilişkili fenomenleri açıklayan bir ilkeye dönüştürür. Fakat genel bütünlük içinde birbirinden kesin çizgilerle ayrılan gruplar bulunmadığından, her fenomen diğer bütün fenomenlerle ilişki içinde olduğundan, Simmel başlangıçta yalnızca sınırlı bir çevredeki bir grup fenomenin anlam merkezi olan her-

18. "Über die Kreuzung sozialer Kreise", *Über soziale Differenzierung* içinde, s. 237-57; "Das Abenteuer", *Philosophische Kultur* içinde, s. 13-30.

19. "Exkurs über das Problem: Wie ist Gesellschaft moglich?", *Soziologie* içinde, s. 42-61; Türkçesi: "Toplum Nasıl Mümkün Olur?", *a.g.y.*, s. 33-46. Fakat Kracauer'in burada gönderme yaptığı pasaj esasen "Soziologie der Geselligkeit" ta, *Grundfragen der Soziologie* içinde, s. 53'te bulunuyor (Türkçede "Sosyallik", *a.g.y.*, s. 196) ve italik olan ifade toplumu değil, sosyalliği niteliyor.

20. "Der Henkel", *Philosophische Kultur* içinde, s. 126-34

21. "Soziologie der Geselligkeit", *Grundfragen der Soziologie* içinde, s. 48-68.

hangi bir ilkeden yola çıkarak, yavaş yavaş bütün dünyaya yayılır.

Simmel'in dünyayı bir uçtan bir uca nasıl dolaştığını dikkatle seçtiğim bir örnek üzerinden anlaşılır kılmaya çalışacağım. Simmel'e göre *modanın* özü taklide ve farklılaşmaya duyulan yoğun ihtiyacı karşılamasında yatar. Her iki toplumsal temel dürtünün birleşmiş tezahür biçimidir moda, her ikisi de onun sayesinde tek bir edim içinde birleşir. Özü böyle belirlendiğinde moda ile toplumsal statü arasında hemen bir analoji kendini ele verir; çünkü her iki fenomen de sınıf temelli ayrışmanın ürünü olmak, dolayısıyla da "toplumsal bir çevre oluşturmaya ve bu çevreyi diğerlerine kapatmaya" hizmet etmek gibi bariz bir ortaklığa sahiptir.[22] Özü belirten formül gereğince buradan, moda denen oluşumların nedeninin hiçbir zaman nesneye bağlı herhangi bir zorunlulukta temellenmediği, toplumsal, formel-psikolojik ihtiyaçların ürünleri olduğu sonucu çıkar doğrudan. Bu tespit, Simmel'e, moda ile yükümlülük arasında bir paralellik kurma imkânı tanır: Her iki fenomen de "gerçekliğe yabancılıklarıyla", yani "Ne" karşısındaki, onun sayesinde kendilerini gerçekleştirdikleri madde karşısındaki kayıtsızlıklarıyla birbiriyle tıpatıp örtüşürler. Simmel'in izlediği yol burada kendini olanca belirginliğiyle ele verir. Nesnesinin açığa çıkardığı her yeni karakteristiğin ve davranış tarzının başka nesnelerce de cisimleştirildiğini göstererek dünyanın üzerine analojilerden oluşan bir ağ gerer. Din ve bilim gibi salt gayrişahsi kararların söz konusu olduğu alanların neden modanın egemenliğinden azade olduğu ya da en azından böyle alanlarda neden modanın var olma hakkının bulunmadığı kolayca açıklanabilir. Moda sadece, kendini ayrı bir yere koyma ihtiyacının en güçlü biçimiyle ortaya çıktığı üst tabakalara uygun düşen bir şeydir. Modayı aslında yukarıda bahsedilen iki temel dürtünün sonucu olarak kavramamız gerektiği iddiası, anlamı kederli ruh halini görselleştirmekten ibaret olan ve bu nedenle de Simmel'in "modanın olumsuzlayıcı bir tezahürü"[23] diye tanımladığı yas giysisinin değişmezliği ile doğrulanır. Bir moda bir kez kendini kabul et-

22. "Die Mode", *Philosophische Kultur* içinde, s. 34; Türkçesi: "Modanın Felsefesi", çev. Nazire Kalaycı, *Modern Kültürde Çatışma* içinde, İstanbul: İletişim, 2003.

23. *A.g.y.*, s. 40.

tirdi mi, çok geçmeden her yerde taklit edilir, cümle âlem onu ele geçirmeye çalışır. Gelgelelim kitleye mal olduğu andan itibaren, artık moda değildir; üst tabakaların kendini ayırma ihtiyacını karşılayan ve aradaki farkı ilan etmeyi mümkün kılan bir biçim olmaktan çıktığı anlamına gelir bu da. Dolayısıyla moda, "gitgide daha ölçüsüz bir biçimde yaygınlaşma ve daha kusursuz bir biçimde gerçekleşme peşinde olan, ama bu mutlak hedefe ulaştığında kendisiyle çelişkiye ve kendini imha etme durumuna düşmekten kurtulamayan fenomenler arasında yer alır."[24] Sözgelimi ahlaki çabalar ya da ekonomik çalışma da buna benzer bir davranış sergiler. Modanın özüne ilişkin bu içgörü modanın neden uygarlaşma çağında, yani Simmel için de şimdi anlamına gelen bir dönemde yaygınlaşıp öne çıktığını anlamamıza yardımcı olur. Bütün bir hayatımızı metafizik bir zemine demirleyen, derinlere kök salmış kanaatlerden yoksun olduğumuzu belirtir Simmel. İçten gelen bir kararlılığımız olmadığı için, moda varoluşumuzun çoğu bölgesinde hâkimiyeti ele geçirip sayısız faaliyet ve dışavurumu dilediği gibi yönlendirebilmektedir. Ayrıca: Çok daha hassas bir hale geldik; değişikliği seviyoruz; bunun sebebi de ruhsal boşluktan kaçıp kurtulmak istememiz muhtemelen; gelgelelim iktidarını elinde tutabilmek için en azından bizim kolay değişme yeteneğimize, yeni olandan aldığımız hazza muhtaç olan modanın oluşumunun önünü açan da bu tür özellik ve eğilimlerdir. Toplum içinde modanın başlıca taşıyıcısı hangi grup olacaktır? Orta sınıf. Alt katmanlar üzerlerinde ağır bir ekonomik yük olduğu için, en üst katmanlar ise muhafazakâr zihniyetleri nedeniyle çok yavaş devinirler. Kendini ayrı yere koyma itkisi, insanlar yoğun bir biçimde birlikte yaşadığı ölçüde artar; bu nedenle de moda bir büyük kent fenomenidir. Simmel sonra da bireyin moda karşısındaki farklı tipik tutumlarını incelemeye girişir. Modaya göre hareket eden kişi, ötekilerden farklılığıyla öne çıkar, ama birey olarak değil, belli bir sosyal grubun üyesi olarak. Bu kişinin aldığı tepki de buradan gelerek açıklanmaktadır: "Modaya uyan kişi birey olarak kıskanılır ama sosyal bir grubun üyesi olarak kabul görür."[25] Simmel moda kahramanının ruhsal niteliklerini gün ışığına çıkardıktan sonra, bilerek moda dışı kalan kişinin de tıpkı modanın içeriklerini açık

24. *A.g.y.*, s. 41. 25. *A.g.y.*, s. 43.

açık kabul eden kişi gibi modayı desteklediği gerçeğine dikkat çeker. Buradaki ilk tipin davranışı da farklılaşma ve uyuşma ihtiyaçlarından kaynaklanır; bu kişi ters işaretli bir moda kahramanıdır. Benzer şekilde ateizmin de dinsel bir itkiden kaynaklanması ender rastlanan durumlardan değildir; temel ruhsal dürtüler, taban tabana zıt biçimler yoluyla ifade bulur sık sık. Kadınların modaya erkeklerden daha fazla boyun eğmesi, dişi cinsiyetin doğuştan beraberinde getirdiği nesnellikten uzak olma özelliği ve sosyal çevreye bağlılığından hareketle açıklanabilir. Özgürleşmiş, erkeğin çabalarına katılmak isteyen kadın, tamamen mantıksal olarak, modanın egemenlik talebine başkaldırmak zorundadır. Moda her zaman kişiliğin sadece yüzeyini ele geçirdiği için, birçok durumda daha derin yapılı insanlara maske olarak da hizmet eder. Böyle bir kişi kendini gizlemek için kullanır modayı; modaya boyun eğmek ona göre "ruhun varoluşun verili durumları üzerindeki zaferidir."[26] Bir moda neredeyse utanmazca olabilir, ama Simmel'in esasen yetersiz tanımına göre, özü itibariyle *bireyin* kendini ayrı yere koymasından kaynaklanan utanma duygusunu asla zedelemez. Dekolte balo giysileri, o amaçla yapılmadıkları, kutlama gibi olaylar dışındaki etkinliklerde giyildiklerinde hemen berbat bir etki yaparlar bu nedenle. Moda da aynen hukuk gibi topluluk hayatının insanın dışarıya karşı davranışını düzenleyen biçimlerindendir. Bu biçimleri kişi ne kadar gönüllü bir biçimde kabul ederse, o ölçüde büyük bir iç özgürlük kazanır. Tek tek bireyler, ruhsal kıpırdanmaların birleştirilip uyumlu hale getirilmesi ve tam da kendileri için önemli olduğunu düşündükleri, bu nedenle de dışavurmak istedikleri herhangi bir karakter özelliğinin vurgulanması ihtiyacıyla kendilerine "kişisel bir moda" da yaratırlar. Kişi belli bir üslup edinir; zaman zaman belli başlı konuşma tarzlarını, jargonları tercih eder, özelliklerinden kâh birini kâh diğerini bilhassa öne çıkarır. Her moda, ona ebedi bir hayat ihsan edilmiş gibi davranır, oysa geçicilik onun kaçınılmaz kaderidir. Simmel'e göre bunun nedeni, modanın, insanın temel dürtülerini cisimleştiren bir biçime sahip olması sayesinde, bir genel kavram olarak gerçekten de ölümsüzlüğe ulaşmasıdır. Modalar değişir ama moda kalıcıdır, ve belli ki modanın uçucu içerikleri de sonsuza kadar sü-

26. *A.g.y.*, s. 52.

rüp gitme taleplerini zamana karşı bu üstünlükten türetmektedir...

Simmel bütüne nüfuz edebilmek için yukarıda ele aldığımız moda gibi birim türlerini, yani kavram ve anlam birimlerini çıkış noktası olarak kullanmaz her zaman. *De facto* birbirine bağlı bulunmayan çeşitlilikleri de içine alan *sahici olmayan birimleri* de parçalarına ayırır. Gündelik hayatın kavramlarının çoğu mevcut olanın doğrudan gözlenmesi sonucu doğmuş değildir kuşkusuz; kavramların maddi temeli alabildiğine belirsiz ve açık seçiklikten uzak bir halde bilinç düzeyine yükseltilir genellikle; gündelik kavramlar birer yaşantı değildir, genel geçerliğe sahiptirler. Örneğin *Einleitung in die Moralwissenschaft* (Ahlak Bilimine Giriş) adlı erken dönem eserinde Simmel, kimi belli başlı ahlak kavramlarının (sözgelimi bencillik ve özgeciliğin) etrafını sarmış bulanık düşüncelerin sisini dağıtmak için bu kavramların temelini oluşturan töresel-ahlaksal olguların üzerindeki örtüyü kaldırmaya yönelmiştir. Simmel, söz konusu kavramları düşünmeden benimsemek ve onları şu ya da bu etik öğretinin çekirdeğine yerleştirmek yerine, bu kavramların temeline iner, gerçekliğin kendisine bizzat ışık tutarak, bilgi edinen özne ile gerçeklik arasına girmiş puslu kavramlar âleminden türeyegelen bir dizi teoriyi yıkar. Bunu yaparken izlediği yol yukarıda betimlediğimiz yolun aynısıdır; tek fark, aldatıcı kavramlardan kurulu bir dünyayı çözüp dağıtmaktır burada mesele daha çok, bu dünyanın içinde mevcut bulunan anlam ilişkilerini aydınlatmak değil.

Sözünü ettiğimiz bütünü fethetme yönteminin en çarpıcı örneğini *Paranın Felsefesi* sunar. Bu eserin önsözünde şöyle denmektedir: "Dolayısıyla para sadece en yüzeysel, en gerçekçi, en rastlantısal fenomenler ile varlığın en ideal güçleri, bireysel hayatın ve tarihin en derin akıntıları arasındaki ilişkileri temsil etmenin bir aracı, malzemesi ya da örneğidir."[27] Gerçekten de düşünür bir şekilde ulaşabildiği maddi alanların tamamını baştan sona dolaşarak bu alanlar içinde birbirine düğümlü sayısız fenomen arasında gelişen yine sayısız ilişkiyi gözler önüne serer. Simmel son derece gelişmiş bir para ekonomisi çağında insanların toplumsal ve bireysel hayatlarından ardı ardına enine kesitler çıkarır. Ne var ki bu kesitleri ne ulusalekonomik ne de tarihsel bir bakış noktasından hareketle inceler;

27. *Philosophie des Geldes*, s. 12.

tüm incelemesi katıksız bir felsefi niyetten, dünyanın çeşitliliğinin bütün parçalarının sarmaş dolaşlığını bilince mal etme maksadından doğar. Düşünür başka hiçbir eserinde fenomenlerin iç içe geçmişliğini ve dolaşıklığını yansıtan böylesine kapsamlı bir resim sunmamıştır. Simmel bu eserde fenomenlerin özünü belirgin şekilde işleyip ortaya çıkartarak hemen ardından da bir ilişkiler çokluğu içinde çözündürür; fenomenlerin birbirini nasıl karşılıklı belirlediğini ve içerdikleri çok sayıdaki ortak anlamı gösterir. Bu fenomenler arasında örneğin mübadele, mülkiyet, cimrilik, savurganlık, sinizm, bireysel özgürlük, hayat tarzı, kültür, kişilik değeri vb. yer alır. Bir bakarsınız Simmel para kavramının kendisinden çeşitliliğe doğru mümkün her yönde yayılır; yani paranın bünyevi özelliklerini, nesnelerle arasındaki ilişkileri, işlevsel karakterini, amaç dizileri içindeki konumunu incelemeye yönelir. Bir bakarsınız, temel önemde gördüğü belli başlı fenomenleri, yeni merkez noktaları olarak kullanıp buradan bakışımızı tekrar paraya geri çevirir; örneğin kapitalist ekonomi biçiminin bireyin eğitimi, bizim iç ve dış hayatımızın şekillendirilmesi bakımından önemini ortaya koymaya çalıştığı yerde olduğu gibi. İncelemeye yayılan sayısız çokluktaki analoji, her yerde bütün eserin çekirdeğinde yatan, kısaca şu şekilde ifade edebileceğimiz düşünce birliğine işaret edip durur: Bütünün herhangi bir noktasından hareket ederek, başka herhangi bir noktaya ulaşabiliriz; her fenomeni destekleyen ve taşıyan bir başka fenomen vardır, diğer fenomenlerle ilişkili olmayan, kendi başına geçerliliğe sahip mutlak hiçbir şey yoktur. *Paranın Felsefesi*'nde sadece pratikte işe koşulmuş olmakla kalmayıp teorik düzlemde de temellendirilmiş bu göreciliği daha ayrıntılı bir biçimde göstermemiz gerekiyor.

Simmel'in genel olarak dünyaya nüfuz etme tarzı hakkında her şeyden önce şunu söyleyebileceğimizi biliyoruz artık: birbirine düğümlenmiş oldukları gösterilecek fenomenler birbirinden görünürde ne kadar uzaksalar, bütünün kendini açıp geliştirmesi de o kadar kapsayıcı bir biçime bürünür. Dünyanın içinden boydan boya geçerken birbirinden en uzak şeyleri sürekli bir araya getirmeye çalışması, düşünürü epey tanımlayıcı niteliktedir. Çeşitliliğin bir birlik oluşturan bağlılığına dair kafamızda bir fikir oluşturmaya; çeşitliliğin, ona göre hiçbir zaman eksiksiz açıklanamayacak bütünlüğünü hiç değilse yaklaşık olarak ortaya koymaya çalıştığını hissederiz

hep. Bunun için de yüzeyde birbirine tamamen yabancı olan ve bütünüyle farklı konu alanlarından gelen nesneler arasındaki ilişkileri bulup çıkarmayı tercih eder. Özellikle de herhangi bir varlık katmanından mahrem kişiselliğin deneyim alanına sıçramaya bayılır. Bu uçuş sırasında toplumsal hayatın dışavurumu ile ince, tamamen bireysel bir hareketi birleştirerek ve buradan da yine bir dünya görüşünün düşünsel motifine köprüler kurarak bir kutuptan ötekine uçurumlar üzerinden kayar. Ruhu ve zihni, tüy gibi hafif ve kendinden emin bir şekilde bu sayısız alan üzerinde hareket eder ve her yandan akrabalık ve benzerlik kıvılcımları çakar.

Bu düşünme tarzının hedefleri göz önüne alınınca –bunu bu düşünme tarzının özünden de neredeyse *a priori* olarak da türetebiliriz– filozof için üzerinde çalışmak üzere hangi sorunları seçtiğinin nispeten önemsiz olduğu sonucu çıkmaktadır zorunlu olarak; bu sorunların filozof için nüfuz edilebilir olan konu alanlarına ait olması şartıyla elbette. Herhangi bir tekil fenomen felsefi incelemesinin üzerine saldıracağı nokta olabilir, çünkü bütün fenomenler onları sarıp sarmalayan hayatın bütünlüğünün bağlamlar ağına açılan bir kapı olabilir. O an önüne koyduğu ve sık sık salt bir örnek düzeyine indirgediği tefekkür nesnesi ne olursa olsun, az çok kapalı, her yönde dünya bütününün onları kuşatan ilişkiler çokluğuna işaret eden bir ilişkiler öbeği oluşturması incelenmesi için yeterlidir. Simmel'in incelediği nesneleri sık sık salt örnek statüsüne indirgemesinin nedeni budur. Simmel'in ele aldığı malzemenin bu kadar çeşitli olmasına rağmen (hemen hiçbir düşünür düşüncesinin yöneldiği nesnelerin oluşturduğu çemberin çapını bu kadar geniş tutamamıştır) istisnasız bütün çalışmalarının neden bu kadar bariz bir bütünlülük karakteri barındırdığı bu noktada açığa çıkıyor. Bunun nedeni, fenomenlerin büyük bir bölümünün bağ kompleksleri sıfatıyla ortaya çıkmasında yatar. Birçok durumda, fenomenler, sonradan tekrar örgüsünün içine alınmak üzere kendisinden çözülüp alınmış oldukları bütün çeşitliliğin yapısını araştırmasına hizmet eden düğüm ve geçiş noktaları olmaktan öteye geçmez.

Simmel'in bütünlüğün içinde her yöne yayılmak için işe koştuğu yöntem, alışılmışın dışında bir kavranmazlık gösteren sonuçlar verir. İlişkiden ilişkiye giden bu yolculuk, hem uzağa hem yakına giden bu yayılma, bu çarprazlama gidip gelmeler, bir bütünü çepeçev-

re kuşatmaya çalışan ruha, akla duraklama imkânı tanımaz; sonsuz olanın içinde kaybolup gider ruh ve akıl. Fenomenler arasına gerilmiş iplerin yegâne anlamı gizli bağları görünür kılmak olduğu için, oldukça kuralsız ve keyfi bir yol izlerler; sistemsizlik, sistemleri olmuştur; bu iplikleri birbirinden ayrı yerlere uzatarak ve birbirine düğümleyerek nereye ulaşıldığı tamamen önemsizdir, yeter ki bir yerlere ulaşılsın. Bu ağ, iç öğeleri birbirine sımsıkı bağlanmış bir düşünce sisteminden farklı olarak bir plana göre oluşturulmamıştır: aslında orada olmaktan ve varoluşuyla her şeyin birbirine bağlı olduğunu kanıtlamaktan başka bir amacı yoktur. Gevşek ve hafif bir halde, enlemesine ve derinlemesine uzanır ve tuhaf bir parıltı yayan, içinde nesnelerin sert konturlarının yumuşayıp dağıldığı, tekil nesneleri gizleyen titrek bir ışığın artık yalnızca tek bir titreşiminin kaldığı bir dünya izlenimi uyandırır. Bu parıldama öncelikle Simmel'in farklı alanlarda, tam da belli bir anda öne çıkarttığı davranışa karşılık gelen analojileri göstermek için düşünme seyrini sıkça kesintiye uğratması sonucunda oluşur. Bu keşif yolculuklarının meyvesi, içimizde çeşitliliğin unsurlarının birbirine dolanmışlığına karşı artan hassasiyettir. Şunu hissederiz: Her bir fenomen diğer hepsini yansıtır, başka birçok yerde daha yankılanıp duran temel bir melodinin çeşitlemelerini sunar.

Simmel, yukarıda gösterdiğim gibi her ne kadar fenomenleri çeşitli tarzlarda birbirleri ile bağlasa da, çeşitliliğin sayısız noktası arasına çektiği yolların hemen hepsi belli bir yönelimi paylaşır. *Rembrandt*'a yazdığı önsözde, düşünür felsefenin en önemli görevlerinden birinin "şakülü, doğrudan tekil olandan, basitçe verili olandan nihai manevi/entelektüel anlamlar katmanına salmak" olduğunu söyler.[28] Simmel'in, bütünlüğün içinde gezinirken ya tüm zamanını tekil şeylerin alanında, bunların karşılıklı ilişkilerini tespit ederek geçirdiğini ya da fikirlerin alanında, bu fikirlerin işaret ettiği nesnelerden hiçbirini dikkate almadan durduğunu düşünebiliriz haklı olarak. İlk durum, olgular arasındaki ilişkileri açığa çıkarmakla yetinen, onlara bir anlam atfetmeye tenezzül etmeyen ampiristin durumudur. İkincisi dünyaya mutlak bir anlam atfeden, fakat bu anlamdan çıkarak gerçekliğin çeşitliliğine geri dönen yolu bulamayan,

28. *Rembrandt*, s. VII.

belki de kendini birbirinden çok farklı tekil fenomenlerin deneyiminden mahrum bıraktığı için yalnızca bütün dünyayı sarıp sarmalayan düşüncelerle haşır neşir olabilen katıksız metafizikçinin durumudur. Simmel ise fenomenler ile fikirler arasındaki doğuştan aracıdır. Analoji ve özsel bağlantılılık ilişkilerinden oluşan bir ağ yardımıyla şeylerin yüzeyinden manevi/entelektüel temellerine iner ve söz konusu yüzeyin bir sembol karakteri taşıdığını, bu manevi/entelektüel kuvvetlerin ve özselliklerin görünürleşmesi, bunların sonuçları olduğunu gösterir. En küçük bir olay bile ruhun kuytularına giden yolları işaret eder; belli bir perspektiften bakıldığında her bir olup bitenden, önemli bir anlama ulaşılabilir. Nitekim Simmel'in eserlerinde, derinlerden gelen bir ışık fenomenleri Rembrandt'ın kimi resimlerindeki kumaşlar ve mücevherler gibi parıldatır. Dünyanın dış yüzeyindeki bütün matlık ve pejmürdelik kaybolup gider; sanki cam gibi saydamlaşmışlardır birden; insana, içlerine bakınca arkalarındaki, hem açığa vurdukları hem de üstünü kapattıkları, başka türlü gizli kalacak varlık katmanlarını görebiliyormuş gibi gelir.

Simmel, dünyadan esirgediği anlam birliğini, bireylere verir. Çeşitliliğin bağlamları içinden koparıp alır bireyleri ve bu çeşitliliğin karşısına kendi içinde kapalı, kendi yasalarına göre doğup ölen bütünlükler olarak yerleştirir. Birey olarak insanın mikrokozmosunu araştırırken makrokozmosu fethetmek için kullandığı yöntemin tam tersini kullanır. Makrokozmosta dışa doğru yayılır, mikrokozmosu ise bir öz formülünün içine alır. Bunun dışında, düşünürün manevi/entelektüel bireyselliği açıklama tarzıyla, herhangi bir anlam birliği oluşturan çeşitlilik öbeklerinin iç ilişkilerini açığa vurma tarzı bire bir örtüşür. Örneğin moda kavramının içine giren çok sayıda fenomenin ve davranış tarzının açıklanmasını sağlayacak ortak temeli bulmaya çalışır; Simmel'e göre manevi/entelektüel birer bütünlük olarak sosyolojik fenomen de insan da bütün dışavurumlarında aynı ölçüde açığa çıkan ortak anlamın kavranabilmesi için özlerinin bilinmesi gereken birer bireyselliktir. Simmel, insan bireyi dünya bütününden tamamen koparıp ayırmasının dışında, diğer bireysel komplekslerin hepsini tam da bu bütünle sarmaş dolaşlığı bakımından dikkate alır. Fakat Simmel tek tek insanlar söz konusu olduğunda da her şeyin her şeyle ilişkili olduğu yönündeki temel ilkesini uygular. Bir insanın eylemleri, duyguları ve düşünceleri ayrıştı-

rılamaz şekilde birbiriyle iç içe geçmiştir ve bunların dolaşıklığının nedenini görebilmek için, ifadesi oldukları özün bulup çıkarılmasının gerektiği açıktır. Az evvel de değindiğimiz gibi Simmel'in çalışmalarının bir kısmı büyük simaları ele alır; *Kant*, *Schopenhauer ve Nietzsche*, *Goethe* ve *Rembrandt* bu eserler arasında yer alır. Simmel, anlaşılır bir şekilde, ne bu kişilerin birer biyografisini sunar ne de çalışmalarının nesnel ya da eleştirel bir değerlendirmesini yapar. Onu bu incelemelere yönelten başlıca itki, söz konusu kişilerin manevi/entelektüel anlamlarını yakalamaya yönelik sezgisel yaşantıyı formüle etmek, ardından da bu gözlemlenen anlamın bu kişiliklerin çeşitli dışavurumlarında nasıl cisimleştiğini ve cisimleşmek zorunda olduğunu gözler önüne sermektir. Simmel bireyselliğin en iç olma-halinin örtüsünü kaldırmayı, bireyin kendisinin, (burada tartışmadan geçmek zorunda olduğumuz nedenlerle) algılayamayacağı özsel çekirdeğini gün ışığına çıkarmayı amaçlar.

Bir insanın fenomen olarak ortaya çıkmasının hangi ölçüde bir imge halinde yoğunlaştığı ve bir birlik olarak deneyimlendiği, insanın tertibine ve onun karşısında alınan konuma bağlıdır. Ağırlıklı olarak bireyin eserlerine yöneltilebilir dikkat ya da bu eserlerin içinden yalnızca bireyin dünya görüşünün karakteristik içeriği çekilip alınabilir veya dolu dolu yaşadığı hayatının anlamı çözülmeye çalışılabilir vb. Bir insandaki hangi özelliklerin bize onun bireyselliği olarak görüneceği en başta bu insanın kendisine bağlıdır. Manevi/entelektüel özünün açığa çıkarılmasına farklı tepkiler veren iki tip yaratıcı kişilik bulunur. Bu tiplerden birinde söz konusu öz bütünüyle eserinin içinde gizlidir. Bunların gerçek hayatları konusunda bir şey bilmemize gerek yoktur; ortaya koydukları, üreticisinin şimdi-burada-var olma gerçekliğinden ayrı, bağımsız bir oluşum olarak hayatını sürdüren eserlerden hareketle bu kişiliklerin varoluşlarının anlamını açığa çıkarabiliriz. Böyle bir insanda manevi/entelektüel açıdan önem taşıyan şey, eksiksiz olarak eserde nesnelleşir, tıpkı bir kristalin içindeymiş gibi korunmaya alındığı esere geçmek için kişiden kopup ayrılır. Diğer insan tipinin yaratıcı ruhu ve zekâsı ise sadece eserin içinden duyurmaz sesini, kişiliğinin gelişim sürecinin bütünü içinde açığa vurur kendini, somut varoluşunun bütünlüğü içinde cisimleşir. Ortaya koydukları ürün, bu kişilerin anlamını tüketmekten çok uzaktır; bu anlamın izinin bulunup kavranabilmesi

için söz konusu kişiliklerin hayat tezahürlerinin bütününün göz önüne alınması gerekir. Bir insanın hangi karakteristik özelliklerinin ve etkilerinin birleşerek onun bireysel birliğini oluşturacağı elbette bu insanı tanımaya çalışan kişinin manevi/entelektüel tavrına bağlıdır bir o kadar da. Araştırmacı, temel deneyimlerine bağlı olarak dikkatini, incelemeye aldığı bireysel çeşitliliğin kâh bu kısmına kâh öbür kısmına verecektir; nesnesinin kimi yanları ön plana çıkacak, kimi yanları ise yalnızca küçültülmüş olarak görünecek, üst üste binecek, hatta kaybolup gidecektir. Anlama yabancılaşmış bir çağda, ister bir şey olsun ister bir birey, her fenomen sonsuz çok anlamlılık gösterir ne de olsa ve bir fenomenden çıkarılacak fikir, fenomenin kendi özü ile gözlemcisinin özünün bileşkesidir.

Simmel, düşüncesinin gelişim seyri boyunca üzerine eğildiği hemen bütün figürleri *eser bireysellikleri* olarak ele almıştır. Gerek Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Rembrandt gerekse de *Hauptprobleme der Philosophie* (Felsefenin Ana Problemleri) kitabında tartıştığı düşünür tiplerinden biri olsun, bu ruhların, zekâların hayatlarının ayrıntılarını hiçbir şekilde soruşturmadan, sadece bu kişilerin ürünlerini göz önüne almıştır. Simmel'in amacı bu tip bir kişiliğin tek tek eserleri arasındaki özsel türdeşlik ilişkilerini ortaya çıkarmak olduğu için, öncelikle söz konusu eserlerdeki birleştirici fikir merkezini bulmak ya da ona bu eserlerin çekirdeği gibi görünen şeyin kabuğunu soyup açığa çıkarmak zorundadır. Çünkü bunu yaptıktan sonra da, eserlerin tümünün en son dalına budağına kadar nasıl bu çekirdeğin tertibine bağlı olduğunu, zorunlu olarak nasıl başka bir fikir değil de bu fikir temelinde kök salmış olduğunu gösterme imkânına kavuşacaktır. Simmel, yukarıda andığımız çabanın yönlendiriciliğinde, eserin iç içe geçmiş bağlamlılıklarını tamamen çözer ve fikir merkezinden görünebilir yüzeye giden çok sayıda yapısal çizgi çekerek onu yeni baştan kurar.[29] Simmel'in bu yoldan kurduğu bağlantılar, eserin kendisinde açıkça beliren, yaratıcısı tarafından bilerek oluşturulmuş bağlara tekabül etmezler. Daha ziyade eserin içine bakılarak görülmüş, oradan okunmuş şeylerdir bunlar ve eserin içerdiği farklı parçalardan bir ve aynı merkeze, yani

29. Kant üzerine derslerinde şöyle diyor: Bireyüstü içeriğinin bize yansıması için "... (Kant'ın) kendi ifadesinin biçimi tamamen parçalanmak zorundadır".

eserde ifadesini bulmuş ve sezgiyle fark edilmiş ana fikre uzanan yarıçaplar gibidirler. Eserin öğeleri arasındaki bütün bağlantılar merkezin üzerinden dolanarak yoluna devam eder. Eserin olgusal içeriğinin düz bir tekrarı hiçbir zaman betimlemenin başlı başına amacı değildir. İçeriğin çeşitliliği içinden herhangi bir tekil öğenin alınıp öne çıkarılması, ancak merkezdeki fikrin döşediği yollardan birinin gelip bu öğeye dayanması, yani bu öğenin bütün eseri aydınlatan fikrin tanımlanması bakımından önemli olması durumunda mümkündür. Bunların dışında, Simmel'in bireyselliği araştırırken kullandığı yöntem, yukarıda moda örneğinde açıklanan yöntemin aynısıdır; tek fark, manevi/entelektüel figürü tamamen özerk, bütünlüklü bir anlam taşıyan bir ilişkiler çokluğu olarak kavraması, onlar aracılığıyla dünyayı olanca enginliği içinde ölçüp biçebildiği analojiler bulmakla pek ilgilenmemesidir belki de. Düşünür sözgelimi Rembrandt'ın sanatının özünü, bu sanat sayesinde hayatın üstesinden nasıl gelinebildiğinde görür; ona göre Rembrandt hayatın mutlak sürekliliğini kavramıştır; Rembrandt'ta "betimlenen an, o âna kadar süregelmiş hayatın bütün saiklerini içerir, bu hayat akışının öyküsünü anlatır."[30] Simmel Rembrandt'ın yaratıcılığının özünden yola çıkarak ustanın farklı sanatsal dışavurumlarına, otoportrelerine, dinsel eserlerine, çizimlerine vb. kadar uzanır. Bu eserlerin hepsi, hem kendilerine özgü varlıkları hem de bağlamlılıkları içinde, sanatçının varoluşuyla birlikte verili olan ve bu eserlerin hem ifadesi hem de sembolü olan fikirden hareketle kavranırlar.

Simmel yalnızca bir kez bir *hayat bireyselliğinin* kökenini bulmaya çalışmıştır: *Goethe* kitabında. Simmel'e göre, Goethe figürünün sırrı, başka şeylerin yanı sıra, ozanın "sadece kendi yasalarını dinleyerek, sırf bu sayede şeylerin yasasına uymasında", yaşantılarının her birinin, dışarıdan karşısına dikilen her şey dahil olmak üzere, harikulade ve mukadder bir biçimde onun kişiliğinin toplamının akışıyla birleşip kaynaşarak yaratıcı ifadesini bulmasında yatar.[31] Goethe'nin şimdi-burada-var olma gerçekliğinin kendisi kök-fenomendir, formüllerle ifade edilebilecek, deneyimlenebilir bir anlamı vardır. Ruhsal gelişimi, doğal ve toplumsal çevre ile ilişkisi, duygularının biçimi, kendini vakfetme ve koruma derecesi, vb.: Goethe'

30. *Rembrandt*, s. 2. 31. *Goethe*, s.10.

nin hayatındaki her şey çok önemlidir ve sembolik bir karaktere sahiptir; dolayısıyla, bunlarla dolup taşan ruhtan, zihinden hareketle açıklanmaları gerekir.

Simmel'in felsefesinin bu enine kesitini tamamlamak için, son olarak, düşünürün malzemesine tümüyle hükmetmek için izlediği yola şöyle hızlıca bir göz gezdirmek istiyorum. Simmel, malzemesine bir iç gözle bakar ve gördüğünü betimler. Tekil olguların, müphem üst kavramlardan gelerek sistematik bir biçimde kavramsal kesinliklere indirgenmesi ona terstir (bunun başka bir yazıda daha ayrıntılı olarak açıklanması gerekir). Simmel'in düşünsel ürünlerinin tamamı, dolaysız olarak deneyimlenen, fakat herkese açık olmayan hayat gerçekliğine sımsıkı yapışıktır ve en soyut sunumlarının bile onları tıka basa doyuran gözlemden başka kaynağı yoktur. Simmel bir tür duyusal deneyimle desteklenmeyen, dolayısıyla da böyle bir deneyim yoluyla idrak edilemeyen düşünme edimlerine girişmez asla. Gördüğünü betimler hep; bütün düşünme faaliyeti, nesneleri onlara bakarak kavramaktan ibarettir esasen.

Simmel'in düşüncesinin çekirdek ilkesi bir kez kavrandığında, bu felsefenin bütün biçimsel tezahürlerinin en derin nedenleri bile görünürleşir. Üslubunun yapmacık olduğu, yer yer kılı kırk yaran inceliklere giriştiği yönünde pek çok eleştiri yöneltilmiştir düşünüre. Sanki bunların hepsi gelişi güzel birer süslemeden ibaretmiş, bunlar olmasa hiçbir şey değişmeyecekmiş, düşüncesinin çekirdeği bambaşka bir şeye dönüşmeyecekmiş gibi! Bazen önemsiz gibi görünen olgular alabildiğine karmaşık formülasyonlarla ifade ediliyor olsa da, bu durum, filozofun en basit fenomeni bile başka birçok duruma ve olaya işaret eden bir sembol olarak anlamaya çalışmasından ileri gelir. Bir fenomenin apaçık ortada olan kendine özgü varoluşunu kavramak değil, dünyanın bütün çeşitliliğini bu fenomenin içine akıtmaya çalışmaktır Simmel'in derdi. Simmel'de sıkça rastladığımız, birbirinden çok ayrı alanların üzerinden dolanan analojiler barok bir keyfiliğin meyvesi, ilginçlik olsun diye o anki incelemenin hedefinden sapmalar olarak değerlendirilemez bu yüzden; bunlar, büyük ölçüde, bu hedefin bizatihi kendisidirler.[32]

32. 1920 yılında *Logos*'ta yayımlanmış olan bu deneme Simmel üzerine yayımlanmamış bir kitabın giriş bölümünü oluşturmaktadır.

Walter Benjamin'in Yazıları Üzerine

KISA BİR SÜRE ÖNCE Walter Benjamin'in iki eseri yayımlandı: *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (Alman Trauerspiel'inin* Kökeni) ve *Tek Yönlü Yol*.[1] Birincisi Barok *Trauerspiel*'in gerçekliği içinde cisimleşen özsel unsurların sunum ve yorumunu (hatta çok daha fazlasını) içeriyor. İkincisi ise az bilinen bir sokaklar ağında günümüz hayatına ait fenomenlerden ayrılan veya bu fenomenlere çıkan aforizmaların derlemesinden oluşuyor.

Tematik açıdan birbirinden ayrılmalarına rağmen, bu iki çalışma günümüzün düşünme tarzına yabancı bir düşüncenin ifadeleri olarak birbiriyle yakından ilişkilidir. Bu düşünme tarzı Talmud yazıları ve ortaçağ traktatları ile akrabadır. Çünkü onlar gibi bu düşüncede de sunuş biçimi aynı zamanda yorumdur. İkisi de teolojik amaçlara sahiptir.

Benjamin kendi yöntemini monadolojik diye adlandırıyor. Dünyayı kavrama işini genel kavramlar aracılığıyla güvenceye almak isteyen felsefi sisteme karşıt bir konumdur bu, esas itibariyle de soyut genelleştirmeye karşıt bir konum. Soyutlama, fenomenleri formel kavramlardan oluşan az çok sistematik bir bağlama yerleştirmek için birbirine bağlarken, Benjamin, Platon'un fikirler öğretisi ve skolastik felsefeden hareketle fenomenlerin değil, *ideaların* sü-

* Alman barok dönemine özgü bir tür trajik drama. *–ç.n.*

1. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Rowohlt, 1928, Berlin, yeniden basım *Gesammelte Schriften* içinde, c. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974, s. 203-430; *Einbahnstraße*, Rowohlt, Berlin, 1928, yeniden basım *Gesammelte Schriften* içinde, c. 4, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974, s. 83-148; Türkçesi: "Tek Yönlü Yol", *Son Bakışta Aşk* içinde, haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis, 1993, 3. bas. 2001, s. 51-76.

reksiz çokluğunu öne sürer. Bu fikirler tarihin bulanık sularında belirir. *Trauerspiel* bir ideadır örneğin.

Bu düşünme tarzının belirleyici özelliği, fikirlerinin yaşayan fenomenlerle dolaysız bir ilişkiden çıkmıyor olmasıdır. Fenomenlere dolaysız yoldan yaklaşan bir gözlemci onların biçimini deneyimleyebilir veya onları birtakım soyutlamaların gerçekleşmesi olarak kavrayabilir. Ama gözlemcinin fenomenleri nasıl algıladığı önemsizdir, çünkü Benjamin'e göre, bir fenomenin kendini dolaysız bir karşılaşmayla gösterme tarzı, fenomenin barındırdığı özsel niteliklere ilişkin hemen hiçbir şey söylemez. Fenomenin yaşayan biçimi geçicidir, ondan çekilip çıkarılan kavramların bir hükmü yoktur. Kısacası, dünya, kendisine dolaysız olarak bakan gözlemciye bir figür gösterir; özsel unsurlara ulaşabilmek için gözlemcinin bu figürü parçalaması gerekir.

Trauerspiel üzerine çalışmasında Benjamin, örnekleyici bir biçimde, fikrin sunumu için gerekli olan, "Barok tragedyası" kompleksini önemli unsurlarına parçalama işine girişir. Bu unsurlardan biri *alegoridir*. Birincil kaynaklardan yararlanarak alegorinin yönelimsel kökeninin izini sürer Benjamin; başka bir deyişle, gerçek anlamını açığa vurduğu noktaya kadar geri gider alegorinin tarihinde. Az bulunur bir sezgi gücü sayesinde özsel unsurların soy dünyasına nüfuz eder ve onlara başlangıçtan beri ait olanın ne olduğunu bulup çıkarır. Alegori hakkındaki yorumu hayranlık uyandırıcıdır. Özgün metinleri kullanarak, ölüme yenik düşmüş doğanın –Barok için dünyanın çektiği acının tarihi olarak tarih doğadır– melankolik bakış altında nasıl alegoriye dönüştüğünü ilk kez o gösterir. Bütün unsurlar anlamlarının en uç noktalarıyla yüklendikten sonra, Benjamin bu unsurların barok *Trauerspiel* yapısı içinde dahil oldukları *diyalektik* devinime işaret eder. Özsel unsurların soyut bir üst kavramın altında toplanmasının onun için asla söz konusu olamayacak olup sadece bu unsurların tüm somutluklarını koruyan diyalektik bir sentezinde ısrar etmesi tümüyle tutarlı ve mantıklıdır. Anlamlar bir fikrin bayrağı altında bir araya geldiklerinde, formel bir kavram içinde "alıkonarak aşılmazlar" (*aufheben*), elektrik kıvılcımları gibi birbirlerinin içinden sıçrarlar. Tarihsel süreç içinde diyalektik olarak birbirlerinden tekrar ayrılırlar ve her biri kendi başına, kendine özgü bir müteakip tarih edinir.

Geleneksel soyut düşünme tarzı ile Benjamin'in düşünme tarzı arasındaki fark şöyle ifade edilebilir o halde: Birincisi şeylerin somut çokluğunu eritip süzgeçten geçirirken, ikincisi özsel unsurların diyalektiğini gözler önüne sermek için maddi çalılığın içine dalar. Hiçbir genelliği kabul etmez; belli fikirlerin tarih içindeki seyrinin izini sürer. Ancak, Benjamin'e göre her fikir bir *monad* olduğu için, bir fikrin sunumunda dünya kendini sunuyormuş gibi gelir ona. "Önceki ve sonraki tarihiyle fikre dahil olan bir varlık, kendi figürü içinde gizlenmiş bir halde, geri kalan fikirler dünyasının küçültülmüş ve karartılmış figürünü taşır."[2]

Tarihçiler, edebiyat ve sanat tarihçileri – filozofları saymaya gerek yok – Benjamin'in *Trauerspiel* üzerine çalışmasında kendilerini ilgilendiren bir şeyler bulacaktır mutlaka. Bu çalışmada, anlamlar ve fikirler hakkında sıradışı bir bilgi, felsefi içgörülerinin özellikle bilinmeyen, kenarda köşede kalmış kaynaklara yönelttiği araştırmacının engin bilgeliği ile birleşiyor. Kitapta antik tragedyaya dair yeni bir teori öne sürülüyor; alegori yorumunun yanı sıra, Barok sahnenin olgusal içerikleri (*Sachgehalte*) arasından kader, onur, melankoli gibi önemli özsel unsurlar ortaya konuyor; *Trauerspiel*'in karakterlerinin ve ona ait bütün unsurların anlamı açıklanıyor; klasik yazgı draması ve onun romantik takipçileri de gözardı edilmiyor. Özsel unsurların, tarihten ileri gelmeseler bile tarihle birlikte ortaya çıktıklarını daha önce kimse bu kadar ikna edici biçimde göstermemiştir. Benjamin'in bu eserinin ardından, Barok'a ve daha pek çok şeye farklı gözlerle bakılacaktır.

Metodolojinin öne çıktığı bu noktada öncelikle önemli olan şu: *Trauerspiel* hakkındaki kitap, yalnızca maddi olarak vücuda gelmiş bir ideanın anlamının tarihini değil, idealar dünyasının ebedi *düzenine* ilişkin de bir görüş içeriyor. Benjamin'i kökene götüren sezgi gücü, ona aynı zamanda özsel unsurların doğru yeri hakkında da bir bilgi sağlıyor; çok haklı olarak teolojik denebilecek bir bilgidir bu. Benjamin'e göre, dünya *bulanık* ve *nüfuz edilemez* bir yerdir ki zaten teolojik bakış açısından da dünya hep öyle görünmüştür. Benjamin'in dolaysızlığa itibar etmemek, yüzeyi yarmak ve biçimi parça-

2. "Ursprung des deutschen Trauerspiel", *Gesammelte Schriften* 1 içinde, s. 228.

lamak gerektiğini düşünmesinin nedeni işte tam da budur. Oluşum ve fenomenleri neredeyse hiçbir zaman canlı oldukları dönemde ele almayıp peşlerine ancak mazi olduklarında düşmesi, Benjamin'in yaklaşımıyla tam bir tutarlılık gösterir. Benjamin'e göre canlı oluşumlar ve fenomenler bir rüya gibi karmakarışıktır, ancak dağılma sürecine girdikten sonra netlik kazanır. Benjamin, ölmeye yüz tutmuş, güncel bağlamdan uzak eserlerden ve durumlardan toplar hasatını. Aciliyet içindeki hayat onları terk ettiği için saydamlaşmışlar, böylece de özsel unsurların düzeninin onların içinden ışıması mümkün olmuştur.

Bu düzene ilişkin içgörülerine dayanarak, Benjamin teolojik tefekküre ait *kurtuluş* edimini gerçekleştirmek ister. Bilhassa büyük meselelerin küçük, küçük meselelerin de büyük olduğunu göstermekle ilgilenir hep. Yeraltı madenlerini aramak için kullanılan çubuklar gibi, sezgileri her zaman göze çarpmayan, genellikle önemsiz görülen, tarihin üstünden atladığı şeylerin alanını gösterir; en önemli anlamı tam da bu alanda keşfeder. Benjamin'in Barok *Trauerspiel*'in çorak topraklarında gezinmesi; alegoriye, geleneksel kavrayışta sembol kadar sahip olmadığı bir önem atfetmesi boşuna değildir. Benjamin'in sunumunda, alegorinin, antik tanrıları, ortaçağ Hıristiyanlığının düşman ortamında hayatlarına devam etmelerine imkân sağlayarak kurtarması semptomatiktir. Benjamin'in tefekkürünün bir başka motifi de, tarihin seyrinde *kurtuluşun* amaçlandığı veya tahayyülde belirdiği örtük anların ve düğüm noktalarının gözler önüne serilmesidir. "Evet / Yücelerin Yücesi mezarlıktan mahsulünü toplamaya geldiğinde / Ben, kurukafa, bir meleğin çehresine dönüşeceğim": Lohenstein'ın *Hyacinthen* (Sümbüller) adlı eserinde, konuşan bir kurukafanın ağzından dökülen bu sözler, *Trauerspiel* çalışmasının, tanrının dünyasına ansızın melankolinin girmesinin ele alındığı ve ilahlaştırma imgesinin bir kurtuluş işareti olarak yorumlandığı son bölümünün epigrafıdır. Benjamin'in asıl düşünsel amacı, cennetle cehennem arasında, şeylerin ardında vuku bulan ve bazen gözle görülür biçimde rüyalar âlemimizi istila eden sürecin izini nerede olursa olsun sürmektir belki de. Kierkegaard'ın kendisine yakıştırdığı "Hıristiyanlığın gizli ajanı" sıfatındaki anlamıyla, Benjamin de kendisinin bir gizli ajan olduğunu söyleyebilir pekâlâ.

Benjamin'in dünyayı rüyasından uyandırma isteğini, *Tek Yönlü Yol*'daki bazı radikal aforizmalar da doğrular. Oldukça oyunbaz bir zekâyla düzenlenmiş bu küçük kitap –bazı bölümlerini [*Frankfurter Zeitung*'da] daha önce tefrikalar halinde yayımlamıştık– özel ve kamusal hayatın çok çeşitli alanlarından düşünceleri bir araya getirir. Gelişigüzel birkaç örnek verecek olursak: çarpıcı rüya anlatımları, çocukluktan kareler; örnek niteliğindeki emprovizasyon alanlarına (panayırlara, limanlara) vakfedilmiş, ince konturları alçak röllyefleri andıran birkaç madalyon; aşk, sanat, kitaplar ve politikayla ilgili, bazıları hayret verici derin düşünce buluşlarını kayda geçiren ifadeler. Gözlemlerin hepsi aynı düzeyde değil. Biraz daha ayrıntılı incelenmeyi belki de hâlâ bekleyen notların yanı sıra, apaçık bir ince mizah anlayışının (*Esprit*) ifadeleri de bulunuyor; kimi yerlerde (Alman enflasyonunu karakterize etmeye çalışan "İmparatorluğun Panoraması"* başlıklı bölümde olduğu gibi) şahsi izlenimler son derece keyfi bir biçimde kayda geçiriliyor. Benjamin bu kitapta, dünyanın süreksiz yapısını bu yönden de göstermek için, kullandığı onlarca farklı perspektifi kasten gözler önüne serer adeta. *Tek Yönlü Yol*'un genel anlamda konumuna gelince, bütün bu aforizmalar bireyci, naif burjuva devrinin son bulduğunu ilan eder. Benjamin'in Barok'la ilgili kitabında kullandığı, dolaysız olarak deneyimlenen birlikleri parçalama yöntemi, bugüne uygulandığında devrimci değilse bile patlamaya hazır bir anlam kazanacaktır. Bu seçki gerçekten de patlamalarla doludur. Fakat enkaz yığınlarının altında saf özsel unsurlardan çok daha fazla bu unsurlara işaret eden küçük maddi parçacık (sabah açlığının, yıkanmanın, vb. anlamına değinmeler) belirir; bu anlamda kitap diğer eserden genel olarak kendine has *materyalizmi* ile ayrılır. Benjamin'in genellikle fark edilmeyen alanları çekip çıkarıp aydınlatması, yöntemiyle tam bir uyum gösterir. Nitekim, daha ilk aforizmasında şunları söyler: "Yağ makine için neyse, fikirler de toplumsal hayatın devasa donanımı için odur; insan makine yağını bir türbinin üzerine boca etmez; önceden bilinmesi gereken, gözden ırak dişli ve eklemlere birkaç damla damlatır."**

Yine de Benjamin uyandırmaya çalıştığı hayatın kendisini pek göz önüne almaz. Benjamin'in Barok *Trauerspiel* malzemesinden

* *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 56-62. –*ç.n.*

** *A.g.y.*, s. 51. –*ç.n.*

çıkardığı yorumların *Tek Yönlü Yol*'da şimdiki zamandan elde ettiği yorumlardan kat kat güçlü olması kuşkusuz tesadüf değildir. Bu durum, Benjamin'in ona karmakarışık gelen dolaysız varoluşun içerikten yoksun olduğu yolundaki kanaati ile açıklanabilir. Dolaysızlıktan öyle yüz çevirmiştir ki, onunla asla hesaplaşmaz. Ne dolaysızlığın herhangi bir biçimine ilişkin izlenimleri kayda geçirir, ne de bir kere olsun hâkim soyut düşünceyle tartışmaya girişir. Asıl malzemesi olmuş olandır: Benjamin'e göre, bilgi harabelerden doğar. Nitekim yaşayan dünyayı kurtarmaya yönelik bir girişim yoktur burada; daha ziyade, tefekküre dalan kişi geçmişin fragmanlarını kurtarır. Dolaysızlık içindeki dünyanın perspektifinden bakıldığında, özsel unsurların diyalektiğinin –bu dünyanın arkasında cereyan eden ve çözülmekte olan eserlerle gözler önüne serilmesi gereken bu diyalektiğin– *estetik* bir görünüm kazanmasının haklı gerekçeleri vardır. Benjamin ancak şeylerin parçaları ile figürleri arasındaki, somutlaşmalar ile soyut arasındaki, biçimin anlamı ile bizatihi biçim arasındaki gerçek diyalektiği aydınlatacak olursa bir bütün olarak gerçeğe nüfuz edecektir.

Ne kadar tek taraflı ve aşırı olursa olsun, Benjamin'in bugün ete kemiğe büründürdüğü düşünme tarzı, idealizm sahneye çıktığından beri unutulmaya terk edilmiştir. Karl Kraus'a atfettiği "dilin ölüler diyarının en derinlerinden gelen fısıltılarını"[3] duyma yetisi ile özsel unsurların tadını almasını sağlayan yetinin bir araya gelmesi sayesinde, bu düşünme tarzını felsefemizin etki alanı içinde bilinçli bir biçimde tekrar ortaya koyar. Benjamin'in yakınlık duyduğu Proust'tan bölümler çevirmiş olması boşuna değildir. Benjamin'le birlikte felsefe, içeriğinin belirliliğini geri kazanır, felsefeci "araştırmacı ile sanatçının ortasında yüksek bir konuma"[4] yerleşir. "Canlılar âleminde"[5] ikamet etmese bile, yaşanmış hayat deposundan, oraya terk edilmiş, alıcısını bekleyen anlamları bulup getirir.

3. "Kriegerdenkmal", *Gesammelte Schriften* 4 içinde, s. 121.
4. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, *Gesammelte Schriften* 1 içinde, s. 212.
5. "Kriegerdenkmal", *a.g.y.*

Franz Kafka

Beim Bau der chinesischen Mauer (Çin Seddi'nin İnşasında) başlığıyla Franz Kafka'nın geride bıraktığı düzyazı eserlerinden oluşan bir derleme yayımlandı.[1] Eser, merhumun arkadaşı ve mirasının koruyucusu Max Brod tarafından Hans Joachim Schoeps ile işbirliği içinde bir araya getirilmiş. Yorum girişimleri kesinlikle yeterli olmayan bu iki editörün yazdığı sonsöze göre, derlemede bulunan anlatı parçalarının ve aforizmaların hepsi, yaşamını 1924'te yitiren yazarın son dönemlerine ait. Savaş, devrim ve enflasyon yıllarında kaleme alınmışlar. Tüm derlemede bu olaylara doğrudan atıfta bulunan tek bir sözcük bulunmasa da, söz konusu olaylar bu yazıların ortaya çıktığı koşulların parçasıdır. Kafka'nın dünyadaki karışıklığı kavrayıp ayrıntılarıyla işlemesinin önünü açan belki de bu olayların patlak vermesidir. "Şeytani olana ilişkin bir bilgi olabilir," diyor bir aforizmasında, "ama ona duyulan bir inanç olamaz, çünkü mevcut olandan daha şeytani bir şey bulunmaz."[2]

İnşa imgesi Kafka'nın metinlerinde sık sık çıkar karşımıza; başlıca amacı, yolunu şaşırmış ve kafası karışık insanların çabalarına işaret etmektir. "Bir Köpeğin Araştırmaları"ndaki anlatıcı, Kafka'nın iyiden iyiye özdeşleştiği, felsefi açıdan olağanüstü yetenekli bir hayvan, şöyle bir muhakemeye girişir: "Hayatımızın temellerini düşünebilir, derinliklerini sezebilir, işçileri inşa sırasında, o karanlık iş-

1. *Beim Bau der chinesischen Mauer: Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*, haz. Max Brod ve Hans Joachim Schoeps, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1931; yeniden basım *Gesammelte Werke* (*GW*) içinde, 12 cilt, haz. Hans-Gerd Koch, Fischer Verlag, Frankfurt, 1994.

2. *Beim Bau der chinesischen Mauer*, *GW* içinde, c. 2, s. 245 (aforizma 100).

lerinin başındayken görebilir ve yine de sırf sorduğum sorularla bütün bunların sona erdirilmesini, yıkılmasını, bir kenara bırakılmasını umabilir miyim hâlâ?"[3] Nesilden nesile dikilen inşa gerçekten de karanlıktır. Karanlıktır, çünkü insanların erişmesinin mümkün olmadığı bir güvenlik sağlamak zorundadır. Onu ne kadar sistematik bir biçimde kurarlarsa, içinde o kadar az nefes alabilirler; onu kusursuz kılmaya çalıştıkça, o kaçınılmaz biçimde zindana dönüşür. "Yuva"[4] hikâyesinde inşa bir kâbus gibi belirir. Bu hikâyede, adı anılmayan, bir köstebek veya bir fare olması muhtemel bir hayvan, akla gelebilecek her türlü gücün istilasından duyduğu korkuyla inşa ettiği oyuk benzeri yapıyı anlatır. Bu korku canlı varlıktaki bünyevi güvensizlikleri de gidermeye çalıştığı için, bir körleşmenin, yanılgının eseridir yuva. Yuvanın labirent gibi geçitlerinin ve meydanlarının yeraltının karanlığında uzanması boşuna değildir. Yuvanın bir hayal kadar berrak betimlemesini yaparken, Kafka ümitsiz korku ile inşa sisteminin kılı kırk yaran incelikleri arasındaki karşılıklı ilişkiye işaret etmeye ayrı bir ağırlık verir. Bu incelikler hem menfur bir kendini koruma çabasından doğan endişenin ürünüdür hem de endişeyi yeniden üretir – hayvanın eylem özgürlüğünü yavaş yavaş ortadan kaldıran, giderek daha da tehditkârlaşan bir dolaşıklıktır bu. Hayvanın oyuktan dışarı çıkmaya cesaret edebilmesi için binlerce önlem alması gerekir, böylece günlük gezintisinden dönüşü bile en acayip girişimlerden biri haline gelir. Dahası, yuvanın nafileliği ortadadır artık; toprağı eşeleyip oyan ufak şeylere karşı ne kadar koruyucu olursa olsun, gerçek düşmana karşı koyamaz, dahası onu üstüne bile çekebilir. Varoluş korkusunun aldırdığı önlemler, bizatihi varoluşu tehdit eder.

Kafka kuşkusuz bilimi de –en azından birtakım sınırları aştığı ölçüde– bir inşa olarak görür, ama korkudan ziyade kafa karışıklığının ürünü olan bir inşadır bu. "Dev Köstebek"[5] hikâyesinde bilimin o karanlık, sınırsız, her şeyi kuşatan binasını, bir köy öğretmeninin eften püften bir keşfinin karşısına diker. Keşif onu keşfeden kişiye ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğu için ve bağlı olduğu ölçüde, keş-

3. *GW* içinde, c. 8, s. 63.
4. "Der Bau", *GW* içinde, c. 8, s. 165-200.
5. "Der Riesenmaulwurf", *GW* içinde, c. 5, s. 154-70.

fin her halükârda bir anlamı vardır; bilimin binası ise baş döndürücü bir şekilde yükselip insanı yüzüstü bırakır. "Her keşif," der Kafka "Dev Köstebek" hikâyesinde, "hemen bilimlerin toplamına havale edilir ve böylece keşif olmaktan çıkar adeta, bütünün içinde eriyip gider; hem sonra daha onu tanıyabilmek için bile bilimsel eğitim görmüş bir göze sahip olmak gerekir. Varlığından haberimizin bile olmadığı en temel ilkelerle ilişkilidir doğrudan; bilimsel tartışmalarda bu ilkeler üzerinde bulutlara kadar yükseltilir. İyi de, bu tür şeyleri biz nasıl kavrayacağız?"[6] Keza "Bir Köpeğin Araştırmaları"nda da "beslenme biliminin uçsuz bucaksız kapsamıyla sadece bir âlimin kavrayış gücünü değil, bütün âlimlerin kavrayışlarının toplamını da aştığı..."[7] söylenir. Nasıl ki hayvanın korkusu kendi inşa ettiği labirentin içinde son buluyorsa, tin/zihin de bilimin aşırılıkları içinde kaybolup gider.

İnşa başındaki işçiler: Kafka nereye baksa onları görür. Kazma kürek sallarlar ve o kadar sıkı duvarlar örerler ki hiçbir ses onları geçip de bize ulaşamaz artık. Hâlâ bu duvarlardan sızıp da dışarı çıkmayı ummak saflıktır. Kapıların anahtarı yoktur, belirir gibi olan gedikler de hemen örülüp kapatılır. "Leoparlar tapınağa dalıp kutsal kadehin dibini kuruturlar. Bu sürekli tekrarlanıp durur. Nihayetinde öngörülebilir bir şey haline gelir bu ve seremoninin bir parçası olur."[8]

Bir yerde, felsefeci köpek, bir âlim onu teste tabi tutacak olsa, en basit bilimsel testten bile çok kötü bir sonuç alacağını itiraf eder. Bunun nedeni köpeğin akılsız olması değil, yönelimi şöyle tarif edilen bir içgüdüye sahip olmasıdır: "Bana, belki tam da bilim uğruna, ama bugün uygulanandan farklı, nihai bir bilim uğruna her şeyden çok özgürlüğe kıymet verdiren, bu içgüdüydü."[9] Bu ifade öncekileri de açar, çünkü özgür olmamız durumunda ulaşabileceğimiz nihai bir bilim olduğuna işaret eder. Dünyamızın esaretin yuvası olduğu, görüşümüzü engelleyen bir inşaya köle olduğumuz anlamına gelir bu da. Köstebek deliğini tasvir ederken Kafka'nın aklında muhtemelen zaferleri siperlerden, dikenli tellerden ve dallı budaklı finans projelerinden ibaret olan insan organizasyonları vardır. Nihai bilimin öğretilerinin öne çıkabileceği özgürlük durumuyla ilgili önse-

6. *A.g.y.*, s. 169.
7. *GW* içinde, c. 8, s. 58.
8. *GW*, c. 6, s. 231 (aforizma 20).
9. *GW*, c. 8, s. 92-93.

zileri, esaretine ilişkin farkındalığını daha da derinleştirmiştir. İlerlemeye inanan bir insanın tam aksine, bu özgürlük halini, daha doğrusu onun bir parçası olma olanağını geçmişe yerleştirir Kafka. "Bir Köpeğin Araştırmaları"nın anlatıcısı, önceki nesillerin daha genç olduğunu söyler: "Bellekleri bizimki gibi aşırı yüklü değildi, onları konuşturmak daha kolaydı; kimse bunu beceremediği olsa bile, yapma olanağı daha fazlaydı... Hakiki söz hâlâ iş başındaydı o zamanlar, yapıyı planlıyor, yeniden planlıyor, istediği gibi değiştiriyor ve tam tersine dönüştürüyordu; söz oracıktaydı, en azından çok yakındı, herkesin dilinin ucundaydı, kim olsa bulurdu..."[10] Kafka'nın bütün eserleri bu tek içgörü etrafında döner: Kafka'nın kendisinin de kavrayamadığı hakiki sözden koparılmışızdır. Karanlık inşa metaforuna yeterli temeli oluşturan da her şeyden önce bu içgörüdür. Nasıl olmuştur da yapının o zamanlar incecik olan duvarları hiçbir şey geçirmez hale gelmiştir? Bu sorunun cevabı Kafka'nın geriye bakmasının altında romantik bir niyet olmadığını kanıtlar: "Hayır, kendi neslime ne kadar itiraz etsem de," diye temin eder bizi araştırmacı köpek, "önceki nesiller bunlardan daha iyi falan değildi; aslında daha da beter, daha da zayıftı."[11] Bu ifadede ortaya çıkan tavır, atalarımızın attığı yanlış adımlar hakkındaki bir sonraki hikâyeyi, uzaktan yakından geçmişe özlem denebilecek her türlü görünümden yoksun bırakır. "Atalarımız yollarını şaşırdıklarında, bunun sonsuza kadar sürecek bir sapma olduğunu düşünmemişlerdi muhtemelen; yine de, yol ayrımlarını tam olarak görebiliyorlardı hâlâ, canları isteyince geriye dönmeleri kolaydı; geriye dönme konusunda tereddüt ediyorlarsa da, bunun tek nedeni köpek hayatının tadını biraz daha çıkarmak istemeleriydi..."[12] Burada Kafka'nın en büyük günahlardan biri saydığı kayıtsızlığa ettiği sitem, "Şehir Arması"[13] hikâyesinde de Babil Kulesi'ni inşa edenlere yönelir; bu insanlar işi haleflerinin ilerleteceğine güvenip güçlerinin son noktasına kadar çaba göstermemiştir. Yine de Kafka –epey önemli bir noktadır bu– eski bir ihmalin varlığına işaret etmekten ziyade hakiki sözün kaybolduğunu hatırlatmaya verir ağırlığı. Hakiki sözün kaybı sürekli karşımıza çıkan bir laytmotiftir: ölüm döşeğindeyken sana, sadece

10. *A.g.y.*, s. 72-73. 11. *A.g.y.*, s. 72. 12. *A.g.y.*, s. 73.
13. "Das Stadtwappen", *GW* içinde, c. 7, s. 143-4.

sana, hiç eline ulaşmayan bir haber gönderen imparatorun hikâyesinde[14]; yasaların doğaları gereği bir sır olarak kalması gerektiğini okuduğumuz "Yasa Sorunu Üzerine"[15] risalesinde ve Kafka'nın bir zamanlar ait olduğu abidevi grubun tasvirinde olduğu gibi.[16] Kafka kaybolup gidene yer vererek, rüyanın bile ona sığınak olamayacağını göstermeye yetecek gerçekdışı bir mesafeye iter onu aynı zamanda. İmparatorun elçisi sarayın en ücra odalarından çıkmaya çalışır nafile yere; halk, kendisinden bir sır gibi saklanan, ancak tahmin etmeye çalışabildiği yasaların var olup olmadığını bile bilmez. O tuhaf "Konağın Kapısını Vurmak"[17] hikâyesinde, muhtemelen hiç gerçekleşmemiş vurmanın etkisiyle konağın kapısı sonuna kadar açılır, ama dışarı çıkan olmaz; bir süvari bölüğü fırlayıp dışarı çıksa da hemen geri döner.

Filozof köpeğin öne çıkan özelliği, sorarak öğrenemeyeceği meseleler hakkında sorular sorup durmasıdır. Diğer köpeklerin bunlara verdiği karşılık sessizliktir. "Can alıcı şeyler"[18] konusunda karşısına bir kale duvarı gibi tekrar tekrar dikilen bu kati sessizlik, sahici sual sahiplerinden oluşan küçük bir grubun oldum olası katlanmak zorunda kaldığı başlıca deneyimlerden biridir ve bu durumdan yakınırken köpek adeta onlar adına konuşur: "Bizler, sessizliğin ezdikleriyiz, gerçekten nefes alabilmek için onu yarmak isteyenleriz."[19] Soru soran yalnızlığa mahkûmsa, diğerleri de mutluluğu "birlikteliğin sıcaklığında"[20] bulan sessiz müttefiklerdir, inzivaya çekilmeyi, tıpkı sessizliği seven şu oyuk hayvanı gibi, kendileri tercih etmedilerse tabii. Aslında, bu hayvanın ışık görmeyen yuvasında hüküm süren veya sürmesi istenen sessizlik, aynı zamanda hakiki söze karşı da yegâne panzehirdir. Bir grup yaratığın tamamının aynı anda sessizliğe gömülmesi imkânsız olduğundan, köpeklerin sessizliği farklı bir biçim alır. Kimi zaman istenen cevabı vermekten kaçınırlar kimi zaman da uçan köpekler* gibi, katlanılmaz bir gevezelikle kendilerine özgü yaşam biçimini unutturmaya çalışırlar. Kö-

14. "Beim Bau der Chinesischen Mauer", *GW* içinde, c. 7, s. 75.
15. "Zur Frage der Gesetze", *GW* içinde, c. 7, s. 106-8.
16. *GW*, c. 11, *Tagebücher, 1914-1923*, s. 180-181.
17. "Der Schlag ans Hoftor", *GW* içinde, c. 8, s. 83-85.
18. "Forschungen eines Hundes", *GW* içinde, c. 7, s. 62.
19. *A.g.y.*, s. 69. 20. *A.g.y.*

pek topluluğunun bu davranışı nasıl açıklanabilir? Kuşkusuz, gayet sağlam nedenleri vardır bu davranışın. Araştırmacı köpek, "sessiz kalanların, hayatın muhafızları olarak doğru tarafta durduğunu"[21] düşünür. Ümitsizliğe kapılmamaya çalışmasının, özgürlüğe yükselmek için bıkıp usanmadan müttefiklerini, "bu alçak hayatın çatısını"[22] açmaya yardım etmeye çağırmasının nedeni budur. Ama tam da onu kaldırmaya ve bu vahim engeli aşmaya yöneldiği anda, asla alt edemeyeceği yeni bir direniş çıkar karşısına. Müzik yükselir ve onu vazgeçmeye zorlar. Kafka'ya göre müzik, sessizliğin en yüksek biçimidir. Köpeğin iki kez elini kolunu bağlar müzik. İlkinde, köpek, harika sesler çıkaran yedi müzisyen köpekle karşılaşır. Hâlâ gençliğe özgü bir ruh taşıyan araştırmacı, onları bu faaliyete sevk eden şeyin ne olduğunu açıklamalarını ister: "Ama onlar –Olacak şey değil! Gerçekten olacak şey değil!– hiçbir cevap vermediler, ben orada yokmuşum gibi davrandılar."[23] İkincisinde, müzik, yaşı ilerleyen köpeğin giriştiği cüretkâr araştırmalardan birini, bir açlık deneyini aksatır. Hayatı riske atan bir deneme olarak bu deneyin bilimin daha az bağlayıcı olan başarılarıyla ilişkisi, "Dev Köstebek" hikâyesindeki köy öğretmenin keşfine benzer. Çığır açması beklenen deney fiilen başlar başlamaz, hiç tanımadığı bir köpek oruca başlayanın yanına yanaşır, önce onu konuşarak vazgeçirmeye çalışır, çabaları boşa çıkınca da büyüleyici bir şarkıyla onu deney yerinden kaçırır. Bu zoraki kesintiden önceki diyalog, oldukça aydınlatıcıdır. Diyalog sırasında, kendisini oruca hazırlamış olan ve kovalanmak istemeyen köpek, meçhul köpeğin çelişkilere bulanmış olduğunu söyler. Gelgelelim meçhul köpek bu çelişkileri düzeltmek

* "Biz köpekler en akla hayale gelmeyecek işlerle uğraşırız. Eğer haklarındaki en güvenilir bilgilere sahip değilseniz, asla inanamayacağınız türden işlerdir bunlar. Bu konuda aklıma gelen en iyi örnek uçan köpeklerdir. Bunlardan birini ilk duyduğumda, gülüp geçmiştim, hiç inandırıcı gelmemişti doğrusu... [Bu uçan köpekler] açık açık yapamasalar da –sessiz kalma mecburiyetini ihmal etmek demektir çünkü bu–yaşam biçimlerini bir şekilde bağışlatmaya veya hiç olmadı dikkatleri onun üzerinden uzaklaştırmaya çalışmak zorundadırlar–ve bana anlatılanlara bakılırsa, hani neredeyse hiç katlanılmayacak bir gevezelikle yapıyorlarmış bunu." ("Forschungen eines Hundes", *Beim Bau der Chinesischen Mauer* içinde, Gustav Kiepenheuer, Berlin, 1931, s. 178-83.)–*ç.n.*

21. "Forschungen eines Hundes", *GW* içinde, c. 7, s. 63.

22. *A.g.y.* 23. *A.g.y.*, s. 54.

yerine şu soruyu sorar sadece: "Zaten apaçık ortada olanı anlamıyor musun?"[24] Apaçık ortada olan: Bu sefil hayatı sürdürmek isteyenlerin son bahanesi, sessizlik muhafızlarının arkasına saklanabileceği son siper budur işte.

Sessiz köpeklerin araştırmacıya reva gördüğü muamele, ona şu kuşku dolu soruyu sordurur: "Beni yatıştırıp uyutmak, zor kullanmadan, neredeyse şefkatle, yanlış olan, ama yanlışlığı zor kullanmaya izin verecek kadar da bütün kuşkuların ötesinde olmayan bir yoldan sapmamı sağlamak mıydı amaçları?"[25] Sürekli yolundan sapan köpek gibi – işte Kafka tam da böyle hisseder. Dünyaya geri fırlatılmış biri gibi bakar dünyaya; imparatorun yaşadığı ve bilinmeyen yasaların yurt edindiği yerlere uzanan yoldan geri dönmek zorunda kalan biri gibi. Fakat bu yerlere nasıl gideceğini bulamaması değildir asıl mesele; hâlâ tam uyanamamış, –yarısı hâlâ uykuda olan– aklı hâlâ, bütün muammaların çözümünü o anda içinde barındıran ama az önce uçup gitmiş rüyayla meşgul olan birinin deneyimine benzer onunki. Hâlâ anahtar kelimeyi yakalayabileceğini, onun hazzını tadabileceğini düşünürken, dünyanın ifşa edilmiş sırrın kılavuzluğunda yoğunlaşıp dönüştüğü o fevkalade net görüntü eriyip gitmeye başlamıştır bile. Dağılan, bununla da kalmayıp kökten yanlış bir biçimde bir araya gelmeye başlayan parçaları yakalamaya çalışır azap çekerek; kaybolup giden o muhteşem görüntüyü yeniden inşa etmeyi beceremedikçe, onları durdurmak ve mümkün olduğunca düzene sokmak için, saçılan parçalar arasında daha da çaresizce bir o yana bir bu yana koşturur. Kafka'nın sanatsal yaratım sürecini belirleyen bu kovalamacadır. Bir aforizmasında söylediği gibi, ilk yıllarında "hayatın doğal iniş çıkışlarına devam ettiği, ama aynı zamanda da hiçlikten, rüyadan, havada asılı kalmaktan aşağı kalmayan bir açıklıkla ayırt edildiği bir görünümüne ulaşma"[26] arzusuna kapılmıştır. Birkaç satır ileride şöyle devam eder Kafka: "Ama böyle bir şey arzu etmesi mümkün değildi, zira arzusu bir arzu değildi; bir savunmaydı yalnızca, hiçliğin burjuvalaştırılması, hiçliğe ödünç vermek istediği bir neşe kırıntısıydı..."[27] Aslında Kaf-

24. *A.g.y.*, s. 89. 25. *A.g.y.*, s. 61.
26. *GW*, c. 11, *Tagebücher*, s. 179.
27. *A.g.y.*, s. 180.

ka da bu eski arzusuna pek riayet etmez, bir o yana bir bu yana dolaşıp durduğu bu allak bullak dünyanın bir hiç olduğunu teyit eder kendi kendine. Dünyanın bir şeymiş gibi davranma küstahlığının foyasını meydana çıkarmak için, şeyler ile insanlar arasındaki ilişkinin bütünüyle çarpık olduğunu gösterir. Sözgelimi "Gündelik Bir Karmaşa"[28] anekdotunda, A'nın H'li B ile önemli bir iş anlaşmasını karara bağlaması gerekmektedir. A ile B buluşmayı kararlaştırır ama tüm iyi niyetlerine rağmen randevuya uymayı bir türlü başaramazlar. Kafka'nın tasvirlerinin tersyüz edilmiş macera romanları olduğu söylenebilir; zira bu eserlerde kahraman dünyayı dize getirmez, bilakis, kahraman oradan oraya koştururken dünya iyice zıvanadan çıkar. Kafka'ya göre, Don Quijote aslında Sancho Panza'nın şeytanıdır; gelgelelim Sancho Panza şeytanı kendinden saptırarak zararsız hale getirmeyi gayet iyi becerir. Nitekim şeytan sürekli en olmayacak işlere kalkışır, su götürmez bir sorumluluk duygusuyla onu izleyen Sancho Panza da "bu sayede son günlerine kadar muazzam ve faydalı bir eğlenceye sahip olur."[29] Kafka'nın yaptığı da mantıksal gücüne rağmen gücü hiçbir şeye yetmeyen aklı başındalığı kendinden saptırmaktan ve insanlık hallerinin sık çalılıkları arasında ona eşlik etmekten başka bir şey değildir. Aklı başındalığın sürekli araya girmesi sayesinde, dünyanın kusurlu olduğu nihai bir biçimde gösterilir. Dünyada aptallık hüküm sürseydi, akıllılığın dünyayı değiştirebileceğini ummak yerinde olurdu. Ancak mantıklı düşüncelerin müdahalesinin fiiliyattaki faydasızlığı bu ümidi boşa çıkarır.

Sayısız rasyonel ve gerçekçi içgörü, şüphe ve çekince sırf nihayetinde boşlukta parlayıp kaybolmak için Kafka'nın eserlerine yayılmıştır. Sözgelimi yuvasına dönen oyuk hayvanı, güvenliğini artırmak için, güvendiği birini yerin üstüne gözcü olarak bırakıp bırakmamayı uzun uzadıya düşünür. Ama: "Yüz yüzeyken güvendiğim birine, onu görmezken ve yosun tabakası bizi ayırırken de güvenebilir miyim? Birini gözlerken veya en azından gözleme imkânı varken, ona güvenmek nispeten kolaydır, hatta uzaktaki birine bile güvenmek mümkün olabilir. Ama sen yuvadayken, yani bambaşka bir dünyadayken, dışarıdaki birine sonuna kadar güvenmek bana

28. "Eine alltägliche Verwirrung", *GW* içinde c. 6, s. 165.
29. "Die Wahrheit über Sancho Pansa", *GW* içinde, c. 6, s. 167.

imkânsız gibi geliyor. Ancak bu tür şüphelere bile gerek yok; benim aşağıya inişim sırasında veya ben indikten sonra, hayatın sayısız tesadüfünden birinin güvendiğim kişiyi görevini yerine getirmekten alıkoyabileceğini düşünmek bile yeter..."[30] Her ne kadar genelde deliliğin de bir yöntemi olsa da, tamamen gerçekçi olması amaçlanan yöntemli düşünceler burada dünyanın deliliğinin alametifarikasıdır ve bu düşüncelerin hiçbir işe yaramaması, gerçekdışılıklarını büsbütün ortaya çıkarır. Bu gerçekdışılık bir rüya değildir, bilakis gerçektir; ama bir şey değildir ve ne kadar tutarlıymış gibi görünürse, o kadar ihmal edilebilir hale gelir. Sahip olduğu bu varoluş biçimiyle, ortalama bir gözlemciye görünmeyen, fakat kulaklarında hakiki söze dair rivayetler çınlayan "geri dönenler"e görünen varlıklar çıkarır içinden: hayatın karmakarışık mırıltısına ve muhakeme tarzına tekabül eden mitik varlıklar. Adını bilmediğimiz, gözlenmeyi reddeden oyuk hayvanı da onlardan biridir; kömür kovasının üstünde dört nala kömürcüye giden, ama bir türlü kömürcünün karısının ilgisini çekemeyen, üşüyen "kömür kovası binicisi"[31] de. Ne ruhtur onlar ne de hayalet, artık kralların yerine sadece ulakların olduğu mevcut dünya halinin ete kemiğe bürünmüş halleridirler. "Kral ya da ulak olma seçenekleri konmuştur önlerine. Çocuk gibi, ulak olmak istemiştir hepsi. Bu nedenle artık sadece ulaklar bulunur; dünyada sürekli koşturur, birbirlerine, artık kral olmadığı için anlamsızlaşan haberler verirler."[32] Ulakların bir oraya bir buraya koşturup durduğu bu dünya, üstüne birbirine uymayan parçalar çizili bir patron kâğıdına benzer. Kafka yanlış yola sapan çizgilerden birini seçip takip etmeye ve onu bütün oyunbazlığıyla devam ettirmeye bayılır genelde. Bilimsel sonuçların önemsizliğini kavramış olmakla yetinmeyen araştırmacı köpek şöyle bir gözlem yapar örneğin: "Bu açıdan, bütün bilimin özü yeter bana; annelerin yavrularını sütten kesip hayatın içine saldığı o basit kural yeter: 'Elinden geldiğince, ıslat ne gelirse önüne.'"[33] Ara sıra bir nebze neşe gerektiren, şeylerin bu anlaşılmazlığıdır işte.

30. "Der Bau", *GW* içinde, c. 8, s. 182.
31. "Der Kubelreiter", *GW* içinde, c. 1, s. 345-7.
32. *GW*, c. 6, s. 235-236 (aforizma 47).
33. "Forschungen eines Hundes", *GW* içinde, c. 8, s. 58.

Kafka, tarihsel olduğunu söylediği "Çin Seddi'nin İnşasında"[34] adlı araştırmada, ataların dünyasını, "köpek dünyasının toplumsal yapısının... hâlâ gevşek olduğu"[35] bir dünyayı anlatır. Bu dünyanın yapısını betimleyerek, geçmişteki varoluş biçimini gerçekleştirilmiş bir ütopya mertebesine yükseltmekten ziyade günümüzdeki durumun nüfuz edilemezliğini karakterize etmeye çalışır. En azından, Kafka'nın en çok üzerinde durduğu şey, bugünün yoğun yapısının karşısına o zamanların gevşekliğini çıkarmaktır. Araştırmanın tamamı, "eski ama sahiden naif hikâyeler"e[36] kapı aralamış bir dünyanın neye benziyor olabileceğini görmeye yönelik büyük bir deneydir isteyene. Kafka böyle bir niyetle, Çin Seddi'nin inşasında uygulandığı düşünülen "Kısmi İnşa Sistemi"ni[37] enine boyuna tartışır. Yönetimden –"nerede olduğunu, orada kimlerin oturduğunu sorduğum hiç kimse o zaman da bilmiyordu, şimdi de bilmiyor"[38]– gelen emirlere göre hareket edildiği için her yerde boşluklar kalmıştı: "Şöyle oldu: Yaklaşık yirmi kişilik işçi grupları oluşturuldu; bir grup 500 metre kadar duvar örecek diyelim, komşu bir grup da bu duvara doğru aynı uzunlukta başka bir duvar örüyordu. Fakat bu iki duvar birleştikten sonra, duvarın inşasına bu yaklaşık bin metrenin bittiği yerden devam edilmiyordu; iki grup duvar örmek için bambaşka yerlere gönderiliyordu."[39] Bu çalışma yönteminin asıl önemini daha da vurgulamak için, anlatıcı şöyle devam eder: "Aslında bazı boşlukların hiç kapatılmadığı söylenir; ancak muhtemelen seddin inşasıyla ilgili anlatılan onlarca efsaneden biridir bu yalnızca..."[40] Buradaki amaca uygunsuzluk eleştirisi, yukarıda tarif edilen kısmi inşa sistemine yöneltilmiş olabilir; zira söylenenlere göre, set nihayetinde kuzeyden gelen ırklara karşı savunma amacıyla yapılıyordu. Ama Kafka kendi itirazını çürütür: Boşluklar barındıran bu inşa amaca uygun değilse, tepedekiler amaca uygun olmayan bir şey istemiş demektir. Şöyle tuhaf bir varsayımla bitirir Kafka: seti inşa etme kararı ezelden beri vardı muhtemelen, dolayısıyla kuzeyden gelen ırklarla bir ilgisi yoktu. Bu bilgiler, Çin Seddi hikâyesinin yakalamaya çalıştığı geçmişte-

34. "Beim Bau der Chinesischen Mauer", *GW* içinde, c. 6, s. 65-80.
35. "Forschungen eines Hundes", *GW* içinde, c. 8, s. 73.
36. *A.g.y.* s. 71.
37. "Beim Bau der Chinesischen Mauer", *GW* içinde, c. 6, s. 68.
38. *A.g.y.*, s. 70. 39. *A.g.y.*, s. 65. 40. *A.g.y.*

ki hayatın imgesini tamamlar. İki anlama gelen bir çağrıdır bu. Bir yandan, doğru dürüst koordine edilmiş insan denen mahlukların hayattan duydukları korku ve yanlış bir korunma ihtiyacıyla, hakiki sözün yankısını duymalarını bariz bir biçimde mümkün kılmış boşlukları henüz kapatmadığı, kayıp bir varoluş biçimini talep eder ve yüceltir. Bir yandan da askıda kalmış olma halinin farkına varma uyarısı içerir. Eski çağların ışığı bu hikâyeden bugüne saçılır: bizi parıltısına geri çeksin diye değil ama, karanlığımızı bir sonraki adımı atmamızı mümkün kılacak kadar aydınlatsın diye.

Bu adımı atmaya muktedir miyiz peki? "Neslimiz kaybolmuştur belki de..."[41] denir "Bir Köpeğin Araştırmaları"nda. Bu zayıf "belki" bir umut işaretidir. Kafka bu umudu biraz daha yakından betimlediğinde tam da hakiki sözden sonsuz uzaklığa tekabül eden bir belirsizliği gözler önüne serer. Şeytani aklın düşüncelerini ortaya çıkarıp ayağını kaydıran kesinliğin yanı başına yerleştirilen bir belirsizliktir bu. Kafka nasıl ilerlemeyi ne kabul ediyor ne de reddediyorsa, uzak ile yakını da benzer bir muğlaklıkla birbirine bağlar. "Doğru yol yükseğe değil, hemen yere gerilmiş bir ipten geçer. Bu ip ise üzerinde yürünsün diye değil de ayağa dolaşıp tökezletsin diye tasarlanmış gibidir."[42] Mahşer Günü'nü sıkıyönetim olarak değerlendirdiği bir aforizmada, aranan çözümün hem ulaşılmaz olduğu hem de şimdi ve burada ulaşılabilir olduğu görüşüne değinir. Bu aforizma, 1917-19 tarihlerini kapsayan ve bildiğim kadarıyla Kafka'nın tek Ekim Devrimi göndermesini içeren defterinde yer alır: "İnsanın ilerlemesindeki belirleyici an ebedidir. Bu nedenle, kendisinden önceki her şeyi hükümsüz ilan eden devrimci manevi/entelektüel hareketler doğru yoldadır, zira henüz hiçbir şey olmamıştır."[43] Dünyaya yabancı bu düşünce, dünyanın kapısına dayanır; herhangi bir yanlış anlamaya yol açamayacak kadar yakındır onun diline. Bu düşüncenin manevi/entelektüel hareketlerin radikalliğini onaylamasındaki kesinlik, doğru yol konusundaki sezgisinden alır meşruiyetini. Belki de yukarıda bahsettiğimiz belirsizlik nedeniyle, Kafka devrimi doğru yola bağlamaktan kaçınır; ama çeşitli yerlerde de bu konudaki sezgisini açıklar. Bu alçak hayatın çatısını açmak:

41. "Forschungen eines Hundes", *GW* içinde, c. 8, s. 73.
42. *GW*, c. 6, s. 228 (aforizma 1). 43. *A.g.y.*, s. 229 (aforizma 6).

bu yıkıcı güce sadece topluluk sahiptir ona göre. Araştırmacı köpek, diğer köpeklerle sadece aynı kanı değil, aynı bilgiyi de paylaştığını fark eder; hatta sadece bilgiyi de değil, bilginin anahtarını da. "En zengin iliği barındıran demir gibi kemiklere ancak bütün köpeklerin bütün dişlerinin birleşip ısırmasıyla diş geçirilebilir."[44] "Yasa Sorunu" risalesindeki konuyla ilişkili başka bir öğretide de şöyle der: "Ancak geleneğin ve gelenek araştırmalarının nihayet beraberce son bulduğu bir günün geleceğine inanırsak... bugün bulanık olan adeta derin bir nefes alarak aydınlanır; her şey açıklığa kavuşur, yasa sadece halka ait olur ve soyluluk ortadan kalkar."[45] Çeşitli yerlerde, toplulukla birlikte kaybolana, elinde hiçbir zaman bir kurtuluş garantisi olmayacaksa da, kendini toplulukla birlikte kurtarması öğütlenir. Koruyucu diye bir şey yoktur; kurtuluşun bu dünyada geleceği inancının hemen yanında, dünyanın karışıklığının giderilmesinin mümkün olmadığı inancı bulunur, ki kendi içinde hiç de kafa karıştırıcı bir durum değildir bu. Bir aforizmada şöyle bir formülleştirme vardır: "İnsan kendine özgü tarzda ancak öldükten sonra, bir başınayken gelişebilir. Bir baca temizleyicisi için cumartesi akşamı neyse, beden için de ölü olmak o demektir: İkisi de bedenin kurumlarını temizler."[46] Duvarın yarılması ancak öldükten sonra gerçekleşmeyecek mi yoksa? "Şehir Arması" hikâyesi şu cümlelerle biter: "Bu şehirde doğan bütün efsaneler ve şarkılar, dev bir yumruğun ardı ardına savuracağı beş darbeyle şehrin yıkılacağı haber verilen o güne duyulan özlemle doludur. Şehrin armasında bir yumruk olmasının nedeni de budur."[47] İnşanın yıkılacağını haber veren efsane ve şarkıların doğru olup olmadığı, yıkılırsa önümüzde nasıl bir gelecek perspektifinin açılacağı belli değildir. "Burada," der Kafka bir yerde "hiç bulunmadım ben: Soluk alışın başkalaşıyor, güneşin hemen yanında ondan daha göz kamaştırıcı bir yıldız ışık saçıyor."[48] Özgürlüğün olduğu o yere duyduğumuz teyit edilmemiş özlemle işte burada duruyoruz.

44. "Forschungen eines Hundes", *GW* içinde, c. 8, s. 64.
45. "Zur Frage der Gesetze", *GW* içinde, c. 7, s. 108.
46. *GW*, c. 11, *Tagebücher*, s. 184.
47. "Das Stadtwappen", *GW* içinde, c. 7, s. 147.
48. *GW*, c. 6, s. 231 (aforizma 17).

SİNEMA

Kaliko* Dünya

Neubabelsberg'deki UFA Kenti

GRUNEWALD'İN** ortasında, ancak birkaç kontrolden geçtikten sonra girebildiğiniz kapalı bir bölge bulunuyor. Vaha ortasında bir çöl burası. Dışarıdaki doğal şeylere –odundan ağaçlara, sudan göllere, oturulabilir villalara– buranın sınırları içinde yer yok. Yine de burada dünya tekrar çıkıyor karşınıza; nitekim, bütün makro evren Nuh'un gemisinin yeni bir versiyonunda toplanmışsanki: ama burada buluşan bu şeyler gerçekliğe ait değil. Hepsi zamandan koparılıp bir karışımda birleşmiş birer kopya, grotesk birer yüz. Kımıldamadan duruyorlar; önden anlam dolu, arkadan tam bir hiçlik. Vücut bulmaya zorlanan nesnelerle dolu bir kâbus.

UFA*** stüdyolarının Neubabelsberg'deki film kentindeyiz. Kâğıt hamurundan yapılmış 350 bin metrekarelik bir dünya barındırıyor burası içinde. Her şeyin yapay olduğu kesin ama her şey tıpkı doğal gibi.

Film şeridinde akabilmesi için dünya önce bu film kentinde parçalara ayrılmış. Parçaların bağlamları askıya alınmış, boyutları istenildiği gibi değiştirilmiş, mitolojik güçleri şakaya dönüşmüş. Mukavva bir kutuya yerleştirilmiş bir çocuk oyuncağına benziyor. Dünyanın içeriği sırf yanılsama yaratsın diye radikal bir şekilde parçalanmış; ama bu yanılsama kesinlikle anlamsız değil. Bu antik kahra-

* Film setlerinde kullanılan, kalın pamuklu iplikten kumaş. –*ç.n.*

** Berlin'in güneybatısında bulunan bir orman. –*ç.n.*

*** Universum Film AG (UFA), Almanya'da 1917'den 1945'e kadar faaliyet gösteren, dünya sineması açısından gelmiş geçmiş en önemli film stüdyolarından biri. –*ç.n.*

manlar okul kitaplarına girdiler bile. Evrenin parçaları malzeme depolarında toplanıyor; her dönemden, halktan ve tarzdan temsili örnekler. Karanlık koridor boyunca parıldayan Japon kiraz ağaçlarının yakınlarında *Nibelungen*'den[1] dev bir ejderha duruyor kubbe gibi, ekranda saçtığı tufani dehşetten eser yok. Herhangi bir gökdelenden daha yüksek görünmesi için yalnızca kameraya alınması gereken bir ticaret binası maketinin yanında, içlerinde ölüler olmadığı için kendileri ölmüş tabutlar var üst üste. Tüm bunların arasında ampir mobilyalar çarpıyor göze, boyutları normal, ama gerçeklikleri inandırıcı değil. Eskiler ve yeniler, kopyalar ve orijinaller, yeraltı mezarlarındaki kemikler gibi karışık bir yığında toplanmış. Neyin nerede olduğunu bilen tek kişi depo sorumlusu.

Envanterdeki malzemeler, çayırlarda ve tepelerde bir araya gelerek modellere dönüşüyor. İçinde yaşayanlar varmış gibi görünen mimari yapılar yükseliyor göğe. Ama orijinallerinin dış yüzlerini temsil ediyor bunlar sadece, tıpkı dilin asıl anlamları kaybolmuş sözcüklerin ön yüzünü göstermesi gibi. Uzaktan insanı sade bir şekilde dine davet eden bir Frizye köy kilisesi, yakından bakınca resmedilmiş bir yokuşun üstündeki bir barakaya dönüşüyor. Birkaç yüz metre ilerideki katedralde de bir kilise korosu yok, ama çekim için çatısı küçük heykelciklerle süslenmiş. Bir eğlence mekânı ve bir zenginler kulübü ile birlikte, Fritz Lang'ın yönettiği *Metropolis* (1925-26) filmine ait bu katedral. Bu manevi ve dünyevi kopyaların arasında bazı geceler zarif figüranlar gününü gün ediyordu. Filmde mağara ve tünellerinde binlerce işçinin barındığı söylenen yeraltı şehri çoktan mahvolmuş; havaya uçmuş, sular altında kalmış. Su, filmde göründüğü kadar derin değil, ama yanarak yerle bir olan asansörler gerçek boyutlarında. Fırınlarda özenle açılmış yarıklar bu büyük olayın gerçekleştiğini teyit ediyor hâlâ. Felaket merkezinin yakınlarında yıkık duvarlar uzanıyor: haremlikleri, siperleri ve hendekleriyle bir kale. Ünlü *Die Chronik von Grieshuus*[2] filminde arkeologlara ipuçları veriyor bu kale. Daha yenilerde, ortaçağda, atlı askerler kaleyi zaptetmeden hemen önce, bölükleri havaya sokabilmek için göletlerden vıraklayan kurbağalar getirtmiş yönetmen. İş aldatmacaya geldiğinde, sahicilik kıymete biniyor gönlün gözün-

1. Fritz Lang, 1924. 2. Arthur von Gerlach, 1925.

de. Aradan geçen zamanda kale dağılmış, aralardan yapı malzemesi görünüyor. Fakat yıkıntılara dönüşemiyor; yıkıntıların ayrıca yapılması gerekiyor. Buradaki nesneler tam olarak neyi temsil etmeleri gerekiyorsa yalnızca o'lar; zaman içinde gelişim diye bir şeyden haberleri yok.

Bu dünyanın efendileri tuzu kuru bir tarih hissi yoksunluğu sergiliyor, inançsızlıkları hiçbir yere el atmaktan imtina etmiyor. Kültürler inşa edip gerekirse tekrar yıkıyorlar. Bütün şehirler hakkında kararlar alıp, film gerektirirse üzerlerine zift ve kükürt yağdırıyorlar. Kalıcı olmasını bekledikleri hiçbir şey yok; en görkemli eser bile yıkılmak üzere yapılıyor.

Bazı parçalar neredeyse daha günyüzü görmeden yok oluyor. Önünde sansasyonel spor olayları gerçekleşen yarış pisti tribünü tepe taklak edilmiş, *Walzertraum*[3] filminde hışırtılar yayan Viyana ormanını alıp götürmüşler. Bazı parçalarsa tuhaf dönüşümler geçiriyor. Modern evlerin kalıntıları eski tarz bir caddeye monte edilmiş, ama kimseye anakronik gelmiyor. Yeniden düzenleme, ne kadar şiddetli olursa olsun, politik ilgilere göre gerçekleşmiyor. Bir bolşevik karakolu huzurlu bir İsveç tren istasyonuna dönüşüyor önce, istasyon da bir binicilik okuluna; bugün aynı yerde lambalar saklanıyor. Bundan sonra ne olacağını kestirmek mümkün değil. Başkalaşımları yöneten yasalara akıl sır ermiyor. Yine de, bu parçaların başlarından ne geçerse geçsin, sonunda hepsinin sıvası alttan görünmeye başlayacak ve ıskartaya ayrılacaklar.

Bu despot rejim kendini mevcut dünyayla sınırlamıyor. Gerçek dünya, ileri geri hareket ettirilebilecek çok sayıdaki olasılıktan biri sadece; dünyanın tamamlanmış bir ürün olduğu kabul edilirse, oyun yarıda kalır. İşte bu nedenle bu dünyaya ait nesneler büyütülüp küçültülüyor, düzmece nesneler gerçek olanların arasına serpiştiriliyor, hiç tereddütsüz mucizevi olaylar gerçekleştiriliyor. Geleneksel sihirbazlık numaraları *film hilelerinin* ürkek peşreviydi. Film hileleri doğayı hiçe sayar, onlara göre evren küçük bir oyun topudur. Bazen ekrana yansıyan şeyler o kadar bildik bir görünüm sergiler

3. Ludwig Berger, 1925.

ki, bunlara sokakta rastlayabileceğinizi sanırsınız. Fakat bu şeylerin doğumuna sıradışı koşullar eşlik eder. Demir ve beton yapısını elinizle hissedebileceğinizi düşündüğünüz sokak lambaları tahtadan yapılmıştır ve ortadan aşağısı yoktur; görüntünün çerçeveye giren kısmı için fragman yeter çünkü. Takdire şayan bir gökdelen, ekranda göründüğü kadar baş döndürücü bir yüksekliğe sahip değildir: sadece alt yarısı inşa edilmiş, üst kısmı bir ayna yöntemiyle küçük modelden elde edilmiştir. Dev yapılar yalanlanmış olur böylece; ayakları kilden yapılmıştır, üst kısımları asılsız bir yanılsamanın tepetaklak yanılsamasıdır.

Özel efektlerin kışkırtıcı güçleri öncelikle doğaüstünün alanında inkişaf eder. W. Murnau'nun yakında gösterime girecek olan muazzam filmi *Faust* geniş ölçüde bu güçleri kullanıyor. Daha önce korsanların hırsızlık hayatlarına tahsis edilmiş bir holde şimdi minyatür bir yerküre şişmiş duruyor. Faust havada bir manzaradan diğerine uçacak. Vadiye doğru sallanan tahtadan bir kızak, havada izleyeceği yolu betimliyor. Kamera kızaktan aşağı doğru kayıyor ve bir uzmanın idaresinde, yolculuktan manzaralar saçıyor. Faust'un yolculuğa çıktığı ve uygun bir şekilde modellenmiş dağ zirvelerini, bir buhar makinesinden yayılan su buharından sis kaplıyor. Köpüren tufanın yol açtığı dehşet verici yıkım için yan taraftaki vadiden su fışkırtılıyor. Çamlarla çevrili sarp tepelerin altında kalan tarlaları ve ovayı kaplayan buğdayların hışırtısı vahşi dürtüleri yatıştırıyor. Kat kat bulutlar doğuya doğru süzülüyor; cam lifinden kütleler yoğun silsileler halinde akıyor. Faust yere inerken, etrafı yeşilliklerle çevrili barakalar akşam güneşinin yüksek vatlı kor ışığıyla parlayacak muhtemelen. Karl Grune'nin *Brüder Schellenberg*'i çektiği UFA Tempelhof stüdyolarında da faustvari şeyler oluyor. Tavandan kablolarla sarkıtılmış mahşerin dört atlısı, havadan cam stüdyoyu tarıyor. Aralarında başşeytan Jannings'in* gölgesini şehrin üzerine düşürdüğü bir çift devasa siyah kanat bulunuyor; beyaz kanatları başmelek Mikail kullanıyor.

Doğa, hem bedenen hem ruhen, inzivaya itilmiş. Serbestçe tasarlanan ve resme özgü cazibeleri tesadüfe bırakılmamış manzara-

* Emil Jannings (1884-1950), Alman oyuncu. Murnau'nun *Faust* (1926) filminde Mephisto'yu canlandırmıştır. –*ç.n.*

ları, doğanın gerçek manzaralarına baskın gelmiş. Doğanın güneş ışıklarının da birçok kusuru bulunuyor; projektör ışığı kadar güven verici şekilde iş görmedikleri için, en yeni Amerikan film stüdyolarında lokavt edilmişler. İsterse greve gitsinler.

Yine de, doğanın bazı kalıntıları ek misali tutuluyor bir kenarda. Bazı film gezilerinin yan ürünü olan egzotik fauna, arazinin sınır bölgelerinden birinde, yerel hayvanlar dünyasından temsilcilerle birlikte gelişiyor. Brezilya'da yakalanan bazı canlılar hem başlı başına birer amaç olabilecekleri hem de bilimi zenginleştirecekleri hayvanat bahçesine nakledilmiş. Geriye kalanlar, menajerleriyle birlikte seyahat eden özel bir kumpanya görevi görüyor. Programda hayvan türlerinin her birine bir rol düşer. Altın ve gümüş sülünler, düzenlenmiş bir bahçede, Amerikalı bir milyarderin lüks içindeki hayatını temsil edebilir; nadir bulunan kara şahin, seyircide egzotik bir heyecan uyandıracaktır; yakın çekim kedi görüntüleri salonlara yakışacaktır. Ludwig Berger'in o güzel külkedisi filmindeki[4] güvercinler hâlâ etrafta uçuşuyor. Av filmlerinde görünen yaban domuzu ve canlı bir timsah sürüsü güzide örnekler arasında sayılıyor. Lothar Mendes'in yönettiği *Die drei Kuckucksuhren* (1926) filminde önemli bir rol oynuyor timsahlar. Yavru timsah tek elle tutulabilecek kadar küçük bir kopya; fakat tam yetişkin canavarlar bile maymunların korktuğu cansız suretler kadar tehlikeli görünmüyor. Seralar koleksiyonu tamamlıyor, burada yetişen bitkiler tropik yerlerde geçen kıskançlık sahneleri için uygun bir arka plan oluşturuyor.

Doğal hayatı koruma bölgesinin sakinlerinin bakımı ekibin zoologu tarafından ihtimamla yapılıyor. Onlara isimleriyle sesleniyor, tımar ediyor ve oyunculuk dersleri veriyor. Sahip oldukları doğal yaratıklara özgü kusurlara rağmen, buranın en nazlı nesneleri onlar. Bir mekanizma tarafından hareket ettirilmeden sıçramaları veya uçmaları hayret verici, açık bir özel efekte ihtiyaç duymadan üremeleri mucizevi görünüyor. Bu ilkel yaratıkların bunu yapabileceği kimsenin aklına gelmez; neredeyse birer film hilesine benziyorlar.

Dünyanın unsurları kapsamlı laboratuvarlarda yerinde üretiliyor. Süreç hızlı işliyor: parçalar ayrı ayrı hazırlanıyor ve tekrar sökülünceye kadar sabırla bekleyecekleri yerde birleştiriliyor; kendi

4. *Der verlorene Schuh* (1923) filmine gönderme.

kendilerine büyüyebilen birer organizma değiller. Lazım olan her şey marangoz, cam ve yontma atölyelerinde yapılıyor. Malzemelerde hiçbir hile yok: tahta, metal, cam, kil. Bunlardan gerçek nesneler de yapılabilir, ama objektifin karşısında sahte olanlar da gayet iyi iş görüyor. Objektif nesneldir (*objektiv*) ne de olsa.

Şeyler ile insanları bir araya getirebilmek için bazı önlemler almak gerekiyor. Eğer ikisi de geleneksel konumunda ısrar ederse, nadir müze eserleri ile izleyicileri gibi birbirinden ayrı düşerler. Kaynağını tüm işletmenin enerji ihtiyacını karşılayan devasa elektrik santralinden alan ışık, onları kaynaştırıyor. Makyaj odasında oyunculara çekidüzen veriliyor. Diğerleri gibi bir iş odası değil burası, sanat yüklü olaylara ev sahipliği yapan bir stüdyo. Burada hammade olarak insan yüzü kullanılarak yaratılan fizyonomilerin sırrı ancak projektör ışığının karşısında ortaya çıkar. Her tondan malzemeyle dolu makyaj masalarına işin ustaları hükmediyor. Bir tabela, kameraya alınırken renklerin ulaşacağı parlaklık derecesini gösteriyor; siyah beyaz skalayı ayarlamaya çalıştıkça, renk değerleri giderek azalıyor. Hazırlık aşaması o kadar baştan çıkarıcı ki: Vitrinlerdeki rengârenk perukların yozlaşmış cümbüşü. Duvarda birer portreye benzeyen yüz maskeleri asılı; çekim aşamasındaki filmlerin başrol oyuncuları için yapılmış, oyuncuların bazı sahnelerde bizzat orada olmalarını gereksizleştiren, ateşe dayanıklı eserler. Maskeyi takarak başkaları onların yerine geçiyor. Maske takan kişiler taşlaşıyor ve ortalıkta ölü gibi dolaşıyor. Bitişikteki gösterim odasında, makyajın ekrandaki etkisi denenebiliyor.

Filmler de insanlar da bu otarşi tarafından kuşatılmış; serpilmeleri için bütün imkânlar seferber edilmiş. Teknik röprodüksiyon yöntemleri, örneğin renkli filmlerde kullanılanlar, bir deney laboratuvarında test edilip iyileştiriliyor, farklı tekniklerden yararlanmayı bilen yeni neslin yetiştirilmesi için de oldukça çaba sarfediliyor. Gerçek bir itfaiye ekibi gerçek yangınları söndürmek için sürekli beklemede, doktorlar ve ilkyardım uzmanları her an göreve hazır. Bütün popülerliklerine rağmen, kazalar nadiren gerçekleşiyor neyse ki. *Metropolis*'in çekimlerinde, filmin tüyler ürperici bir sahnesinde, yüzlerce çocuğun su baskınından kurtarılması gerekiyordu. Olay o kadar zararsız bir şekilde gerçekleşti ki, sahne arkasındaki hemşirelerin hiçbir şey yapması gerekmedi. Ana merkezlerden birinde kan-

tin bulunuyor. Kostümlü bey ve hanımefendiler burada beyaz yakalıların, işçilerin, şoförlerin arasında oturmuş, karnaval artıkları gibi görünüyorlar. Bekliyorlar.

Sahnelerinin gelmesini bekleyip duruyorlar. Bir mozaiğin birbirine eklemlenen çakıl taşları kadar çok sahne var. Dünyayı, parçalanmış halde bırakmak yerine, yeniden dünyaya getiriyorlar. Bağlamından koparılan şeyler yeni bağlamlara sokuluyor, yalıtılmışlıkları telafi ediliyor, pürüzleri yumuşatılıyor. Tabiri caizse, mezarlarından hayatın yanılsaması olarak canlanıp çıkıyorlar.

Hayat puantilist bir anlayışla inşa edilir burada. Çeşitli mekânlarda kaydedilmiş, başlangıçta birbiriyle ilgisiz duran görüntülerden oluşan puantilist bir eserdir hayat. İzledikleri sıra, sahnelenen olayların sırasına göre şekillenmez: Bir karakterin akıbeti, ona yol açacak olaylardan önce filme alınabilir; bir uzlaşma, çözdüğü çatışmadan önce çekilebilir. Olay örgüsünün anlamı ancak filmin bitişiyle meydana çıkar; gebelik boyunca, kavranabilir değildir.

Hücrelerin tek tek şekillendirilmesi gerekir. Envanterin parçaları ışığa bulanmış, insani şeylerin olup bittiği bir çevre oluşturmak üzere orada burada bir araya gelir. Çepeçevre aydınlatılmış hareketler manivela kutuları tarafından takip edilir. İnsanların yerleştirilme ihtimali olan her yere bunlardan kurulmuştur: Yere, iskelelerin üzerine; hiçbir açı onların bakışından kaçamaz çünkü. Bazen kurbanlarının peşinden koşarlar. En küçük parça bile ancak korkunç doğum sancılarının ardından doğar. Yardımcılar ve yardımcıların yardımcıları işin içindedir ve o küçücük şey, jestlerin arasından sıyrılıp çıkıverir.

Buranın şefi yönetmendir. Hayatın kendisi kadar güzel bir dağınıklık içindeki görsel malzemeyi, hayatın sanata borçlu olduğu bir birlik haline getirmek gibi zor bir görevi vardır. Film şeritleriyle birlikte özel gösterim odasına kapanır ve şeritleri defalarca oynatır. Şeritler ayıklanır, birleştirilir, kesilir ve etiketlenir. Ta ki sonunda büyük bir kaostan küçük bir bütünlük doğuncaya kadar. Toplumsal bir drama, tarihsel bir olay, bir kadının kaderi. Sonuç genellikle iyidir: Camdan bulutlar oluşur ve dağılır. Dördüncü duvarın varlığına inanılır. Her şeyin doğal olduğu kesindir.

Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor

FİLMLER mevcut toplumun aynasıdır. Filmler, kâr elde edebilmek için ne pahasına olursa olsun seyircinin beğenilerini karşılamak zorunda olan şirketler tarafından finanse edilir. Üst sınıfların koşulları hakkında serzenişte bulunan işçiler ve sıradan insanlar da seyircinin arasında yer alır kuşkusuz ve ticari çıkarlar, yapımcının müşterilerin toplumsal eleştiri ihtiyacını karşılamasını gerektirir. Fakat bir yapımcı toplumun temellerine herhangi bir şekilde saldıran bir filmin aklını çelmesine izin vermez; çünkü bu, kapitalist bir girişimci olarak kendi varlığını imha etmesi anlamına gelir. Nitekim, alt sınıflar için yapılan filmlerin burjuva niteliği, üst sınıf seyirci için yapılan filmlerden daha ağır basar, çünkü bu filmler yıkıcı bakış açılarına açıklık getirmeden yalnızca değinir ve dikkate değer düşünce tarzlarını parmak uçları üstünde gizlice kapı dışarı eder. *Potemkin* filminin uyandırdığı heyecan, filmlerin bütün olarak hâkim sistemi onayladıklarını gözler önüne serdi. Bu filmin farklı olduğu anlaşıldı ve sırf anlatmak istediği şeyi bastırabilmek için, estetik açıdan tasvip edildi. Bu film karşısında, Almanya'da veya Amerika'da yapılan çeşitli türlerdeki filmler arasındaki farklar eriyip gitti ve bu yapımların bir ve aynı toplumun türdeş ifadeleri olduğu net bir biçimde kanıtlanmış oldu. Bazı yönetmen ve yazarların bu türdeşlikten kopma çabası daha baştan başarısızlığa mahkûm edilmiştir. Bu türden başkaldırılar ya onlar karşı çıkışın sesi olduklarını sanarken farkında olmadan sadece onlara kâhyalık eden toplumun bir aldatmacası olurlar ya da kendini koruma içgüdüsü onları uzlaşmaya zorlar. (Chaplin bile *Altına Hücum* filmine doğru bir son bulamamış, filmi bir milyoner olarak bitirmiştir.) Toplum, kendisi için münasip olan filmlerin dışında kalanlara müsamaha göstermek için

fazlasıyla güçlüdür. Film, istesin istemesin, toplumu yansıtmak zorundadır.

Peki ucuz popüler filmlerde görünen sahiden de toplum mudur? Dokunaklı kurtarışlar, olmayacak bir yüce gönüllülük, pırıl pırıl genç beyefendiler, korkunç dolandırıcılar, suçlular ve kahramanlar, edepli aşk geceleri ve ahlakdışı evlilikler: Bunlar gerçek mi? Evet, gerçek: Bunu görebilmek için *Generalanzeiger* gazetesi okumak yeterli. Hayatın gölgede bırakamayacağı bir kitsch icat edilemez. Hizmetçi kızlar profesyonel aşk mektubu yazarlarını taklit etmez, tam tersi, profesyoneller hizmetçi kızların mektuplarını örnek alır; bakireler de nişanlılarının onları aldattığını hissettiğinde hâlâ kendilerini suda boğmaktadır. Ucuz popüler filmler ile hayat genellikle birbirine uyar, çünkü mektup yazarı matmazeller kendilerini beyaz perdede gördükleri örneklere göre şekillendirir; ama en riyakârca örnekler muhtemelen hayattan çalınmıştır.

Günümüz filmlerinin çoğunda gerçekdışı şeylerin olup bittiği yadsınamaz yine de. En karanlık sahneleri pembeye boyar, her yere bol bulamaç kırmızı sürerler. Ama bu yüzden toplumu yansıtmayı kesmezler. Bilakis, yüzeyi ne kadar gerçekdışı sunarlarsa, o kadar gerçek olur, toplumun gizli mekanizmalarını o kadar açık yansıtırlar. Bulaşıkçı bir kızın bir Rolls Royce sahibiyle evlenmesi gerçekte pek olacak şey değildir. Gelgelelim, bulaşıkçı kızların onların seviyesine yükselmeyi hayal etmesi, her Rolls Royce sahibinin hayali değil midir? Saçma ve gerçekdışı film fantazileri *toplumun gündüz düşleridir*; esas toplumsal gerçeklikler onlarda günyüzüne çıkar, toplumun bastırılmış arzuları onlarda şekillenir (ucuz romanlarda olduğu gibi ucuz popüler filmlerde de önemli meselelerin çarpık bir biçimde de olsa ifade buluyor olmasının bu bağlamda hiçbir önemi yoktur). Üst sınıfların ve en üste yakın sınıfların üyelerinin filmlerde kendi portrelerini tanıyamamaları, fotoğrafik benzerliğin olmadığı anlamına gelmez. Bu insanların nasıl göründüklerini bilmemelerinin gerekçeleri vardır ve eğer onlar bir şeyi gerçekdışı olarak tarif ediyorlarsa, o şey çok daha gerçektir.

Bugünün dünyasını *geçmişte* geçen filmlerde de bulmak mümkündür. Kendini her yönüyle gözlemesi mümkün olmadığı için bu dünya kendini her an gözleyemez; malzeme talebinin doyumsuzluğuna karşın, rahatsız edici olmayan otoportreler çıkarma imkânları

sınırlıdır. *Potemkin*'in yaptığı gibi bugünü tarihsel bir kostüm içinde göstermektense sırf geçmişi resmeden tarihsel filmlerin çoğu kendi çaplarında birer göz kamaştırma girişimidir. Güncel olayları resmetmek heyecanlandırması kolay kitleleri genellikle sahiden de pek cazip olmayan güçlü kurumların aleyhine döndürme tehlikesini her zaman taşıdığından, kameralar izleyicinin zarar görmeden yüce duygular tadabileceği ortaçağa çevrilir daha ziyade. Hikâye eskiye gittikçe film yapımcıları cüretkârlaşır. Modern devrimleri unutturmak için, tarihsel kostümler içinde bir devrimin başarıya ulaşmasına izin verme riskini göze alır ve uzun zaman önce kaybedilmiş özgürlük mücadelelerini filme alarak teorik adalet duygusunu tatmin etmenin sevincini yaşarlar. Ezilenlerin civanmert koruyucusu Douglas Fairbanks*, geçmiş yüzyıllardan birinde, varlığının sürmesi bugün yaşayan hiçbir Amerikalıya yarar sağlamayacak zorba bir yönetime karşı savaşır.[1] Bu filmlerin cesareti doğrudan bugüne yakınlıklarının karesiyle orantılı olarak azalır. Birinci Dünya Savaşı'na ait en ilgi gören sahneler, tarihin uzak köşelerine kaçış değil, toplumun arzularının dolaysız ifadesidir.

Toplumsal arzuların bu ifadesinin filmlerde tiyatro oyunlarında olduğundan daha dolaysız yansıması, oyun yazarı ile sermaye arasındaki aracı unsurların sayısının daha çok olmasıyla bile kolayca açıklanabilir. Sadece yazar değil, tiyatro yönetmeni de sermayeden bağımsız olduğunu, zaman- ve sınıf-aşırı sanat eseri üretebileceğini sanır. Elbette bu imkânsızdır, ama toplumsal belirleyicilerini ortaya çıkarmak bizzat şirket yöneticisinin gözetimindeki filmlerde olduğu kadar kolay olmayan gösteriler sahnelenmektedir yine de. Berlinli entelektüel burjuvazi için üretilen komedilerin, dramaların, üst sınıf revülerin ve yönetmenlik gerektiren sanatsal ürünlerin toplumsal belirleyicileri için özellikle geçerlidir bu; zira bu belirleyiciler yalnızca kısmen kırılmaya uğramadan toplum içindeki varlıklarını sürdürür. Nihayetinde bu eserlerin seyircileri radikal dergiler okur ve temiz bir vicdana sahip olabilmek için geçimlerini sağladıkları burjuva işlerini vicdan azabı çekerek yaparlar. Bir tiyatro oyununun

* ABD'li sinema oyuncusu, yazar, yapımcı, yönetmen. 1920'lerde dünya çapında ün kazanmış, Hollywood'un ilk yıldızlarından biri. *–ç.n.*

1. *Don Q Son of Zorro*, Donald Crisp, 1925.

sanatsal nitelikleri de onu toplumsal alanın dışına itebilir. Gelgelelim, yazarlar genellikle aptal olur ve geleneksel toplumu bir yanıyla reddederken, başka bir yanının cazibesine çok daha kolay kapılıverirler (*Literarische Welt*'de Bert Brecht burjuva lirizmini şaibeli ilan etmiş ve kendini onun yerine spora hasretmiştir.[2] Burjuva olmayan bir fenomen olarak spor – Samson-Körner'in biyografi yazarının bu keşfine gıpta bile edemez).[3] Bağlarının bir kısmından bilinçli olarak kurtulan istisnaları saymazsak, geriye kalan ikinci sınıf sahne sanatı eserlerinin çoğu tiyatroları dolduran kalabalıkların hislerine ayarlıdır kesinlikle. Bunlar da varlıklarını en az filmler kadar mevcut duruma borçludur; sadece daha sıkıcıdırlar.

Günümüz toplumunu araştırabilmek için bu toplumun film şirketlerinin ortaya koydukları ürünlerin ikrar ve itiraflarına kulak vermek gerekir. Bu ürünlerin hepsi hiç istemeden kaba bir sırrı ağzından kaçırır. Ardı ardına çekilen sayısız filmde, tipikleşmiş sınırlı sayıda motif tekrarlanıp durur; bu motifler toplumun kendini nasıl görmek istediğini gösterir. Film motiflerinin özü, toplumsal ideolojilerin toplamıdır aynı zamanda; bu ideolojiler de büyülerinden söz konusu motiflerin yorumlanması sayesinde arınırlar. "Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor" başlıklı yazı dizisi, ahlaki kıssadan hisseciliğe tabi kılınmış filmleri içeren küçük bir koleksiyon sunmayı amaçlamaktadır.

Açık Yol

Hayatında daha iyi günler de geçirmiş bir mahkûm, serbest kaldıktan sonra küçük dükkân sahipleri, fahişeler, proleterler ve karanlık

2. 1927'de *Literarische Welt*'in düzenlediği bir şiir yarışmasında jüri üyesi olan Brecht, yarışmaya bile katılmamış olan bisikletçi Hannes Küpper'in bir şiirine vermiştir oyunu. Bkz. Bertolt Brecht, "Kurzer Bericht über 400 junge Lyriker" (1927), yeniden basım *Gesammelte Werke In acht Banden* içinde, c. 8, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967, s. 54-56.

3. Büyük bir boks hayranı olan Bertolt Brecht, Almanya'nın eski ağır sıklet boks şampiyonu Paul Samson-Körner'in biyografisini yazmayı planlıyordu. Fakat 1926'da *Scherls Magazin*'de yayımlanan bir bölüm yazabildi yalnızca. Bkz. "Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner", *Gesammelte Werke* içinde, c. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1967, s. 121-44.

karakterlerden oluşan "Zillevari" bir çevreye[4] düşer.[5] Suçsuz yere hüküm giymiş bu düşkün adam, boş yere dürüst bir iş arar; ona sadece bir fahişe merhamet gösterir. Bir gün, Tiergarten parkında atları kontrolden çıkan bir faytondan bir kadını kurtarır; kadın, bir fabrikatörün kardeşidir; fabrikatör de minnettarlığını göstermek için adama fabrikasında iş verir. Çalışkan adamın önü artık açılmıştır. Çabaları takdir görür, masumiyeti kanıtlanır. Fahişenin verem yüzünden tam vaktinde ölmesinin ardından, artık işadamı kıyafetleri giyen adam, kurtardığı kadınla evlenir. – Günümüz dünyasının toplumsal zihniyetini ortaya koyan tipik bir beyaz perde durumu buradaki. Arka sokakların içlerine dair doğal olana sadık stüdyo imgeleri kullanarak, esas toplumsal suçlardan farklı suçlara yol açan yoksulluğu getiriyor gözler önüne. Filme heyecan verici bir malzeme sağlayan mağdur tabakalar arasında önyargısızca dolaşıyor. Motiflerin özenle seçildiğine şüphe yok. Sınıf farklılıklarına her türlü imadan kaçınılmış, çünkü toplum birinci sınıf olduğuna o kadar inanmış ki, sınıfının içinde bulunduğu gerçek koşulların bilincine varmak isteyecek durumda değil. Yönetmenin dokunaklı bir şekilde sahneye koyduğu sefaletten politik araçlar kullanarak kurtulmaya çalışan işçi sınıfına da herhangi bir gönderme yapmaktan kaçınılmış. Hayat esas alınarak çekilen filmlerde, işçi, namuslu bir alt kademe demiryolu çalışanı veya muhterem bir ustabaşı demektir; ya da, memnuniyetsiz bir işçi olması gerekiyorsa, o zaman kişisel bir trajedinin kurbanıdır, bu kişisel trajedinin büyüklüğü ölçüsünde kamusal trajedinin unutulması da kolaylaşacaktır. Dokunaklı bir konu olarak, politik açıdan çaresiz ve kaderini haketmiş gibi görünen kuşkulu unsurlar içeren *lümpen proletaryayı* seçenler de vardır. Toplum, yoksul yerleşim yerlerini romantik bir kılığa bürüyerek kalıcılaştırır ve onlara bolca merhamet gösterir; zira burada merhametin tek kuruş bile maliyeti yoktur. Bu toplum, merhamet doludur ve vicdanını yatıştırmak için duygu yoğunluğunu üstünden atmak ister; her şeyin olduğu gibi kalabileceğini varsayarak elbette. Merha-

4. Ressam, grafiker, fotoğrafçı ve yazar Heinrich Zille'nin (1858-1929) çizimlerinde betimlediği Berlin varoşları için kullanılan *Zille-Millieu* ifadesini burada Berlin şivesine dönüştürerek *Zille-Milljöh* olarak kullanıyor Kracauer.

5. *Die Verrufenen*, Gerhard Lamprecht, 1925.

metten, bataklığa saplananlardan herhangi birine el uzatır ve epey yüksek olduğunu düşündüğü kendi düzeyine çıkararak kurtarır. Böylece, alt sınıf altta kalmaktan ve toplum toplum olmaktan çıkmadan, moral destek sağlanmış olur. Aksine, tek tek kişilerin kurtarılması bütün bir sınıfın kurtuluşunu engellemenin gayet elverişli bir yoludur; salona terfi ettirilen proleter ileride de çok sayıda batakhanenin olacağını teminat altına alır. Fabrikatörün kız kardeşi, kendini kurtaran adamla birlikte adamın gittiği batakhaneyi ziyaret edecektir daha sonra. Birlikte bir kişiyi daha kurtaracaklardır muhtemelen. İşte bu yüzden proleter neslinin tükeneceğinden endişe etmeye gerek yoktur. Küçük tezgâhtar kızlar insanların sefaleti ve üsttekilerin iyiliği hakkında umulmadık içgörüler edinir.

Cinsiyet ve Karakter[6]

Genç ve güzel bir kız, kuzenini ve sahip olduğu mülkü elde etmeyi kafasına koymuştur.[7] Kız, pantolon giyer, kuzeninin onu başuşak olarak işe almasını sağlar ve o andan itibaren müphemlikten son derece uzak durumların içindeki müphem varlık olarak hareket etmeye başlar. *Schwül* (bunaltıcı) ve *schwul* (homoseksüel) sözcükleri arasında yalnızca çeyrek ton ses farkı bulunur. Uşağın gerçek kimliğini ortaya çıkarmak için, malikâne sahibi kapıyı çalmadan uşak odasına dalar bir gün. Yarı çıplak –üstte uşak üniforması, altta dantelli külot– genç kız yorganın altına saklanır. Esaslı bir adam olan bey, ayaklarından kavrayarak yavaş yavaş, sistemli bir şekilde dışarı çıkarır kızı. Sırf aşkı yüzünden. Sonuç: Evlilik. Malikâne sahibi zengindir. Başuşağın kalçaları ona şüpheli görünmeye başlamadan önce bir gece kulübünde başlayan bir gönül macerası geçmiştir başından. Bugünkü gece kulüplerinin sayısı ve önemi, önceki yüzyılların kilisesinden geri kalmaz. Gece kulüpsüz film, parasız smokin olmaz. Yoksa zaten kadınlar pantolon giyip çıkarmazdı. İş erotizm, ero-

6. Otto Weininger'in 1903 tarihli *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung* (Cinsiyet ve Karakter: İlkesel Bir Araştırma; Braumüller, Viyana; yeniden basım, Matthes & Seitz, Münih, 1980) kitabının başlığına gönderme yapıyor.

7. *Das Mäde auf der Schaukel*, Felix Basch, 1926.

tizmle meşgul olmak hayat anlamına gelir. Hayat yoksulların en âciz suretle taklit ettiği bir zengin icadıdır. Varlıklı çevrelerin çıkarı toplumun mevcut haliyle idamesini gerektirdiği için, başkalarının toplum üzerine düşünmesini engellemeleri gerekir. Gün boyu uğrunda köle gibi çalıştıkları varoluşlarını boş zamanlarında paranın yardımıyla unutmayı başarırlar. Yaşarlar. Diğer organlarını meşgul ederek düşünme organlarının kaytarmasına imkân sağlayan bir eğlence satın alırlar. Gece kulüpleri kendiliğinden eğlenceli olmasaydı, devletin gece kulüplerini desteklemesi gerekirdi. Başuşak kılığına giren kızların ve asıl niyetleri yorganın altında belli olan beyefendilerin aklına esasen iyi olan kötü düşünceler gelmez. Bu tür düşüncelere ancak sıkıntı yüzünden kapılabilirler. Sıkıntıdan, zaten kendisini yaratan eğlencenin önünü de kendi açmış olan sıkıntıdan kurtulmak için, eğlenceye bir de aşk eklenir. Genç kız bunları niye yapıyor dersiniz? Malikânenin sahibini sevdiği için. Aşka karşı getirilecek her itiraz, aşkı kaybetmiş toplumun kanaatince bertaraf edilir. Bu yüzden toplum gece kulübünün dünyevi toprağında, var olmayan iki hayat arasında bağlılık yeminlerinin yeşermesine müsaade eder; revü ortamından, evlilik *yüceltmeleri* çekip çıkarır. Parıltısı bayağı görülüp bir kenara atılmaması gereken bu yüceltmelerin yaydığı ışık o kadar şatafatlıdır ki, insanlar toplumdan farklı bir ışığın doğmasını beklemez artık. Özellikle de aşk mali açıdan güvenceye alınmışsa. Yoksul küçük tezgâhtar kızlar karanlık sinema salonunda erkek arkadaşlarının elini tutar ve yaklaşan Pazar gününü düşünürler.

Silahlanmış Halk

Birinci Dünya Savaşı sürerken Ruslar tarafından henüz işgal edilmiş olan Doğu Avusturya'da, ucuz bir otelde bir hizmetçi kız geride kalan Avusturyalı bir subayı saklar.[8] Otelde konaklayan Rus general, ahlaksız tekliflerle vatansever hizmetçiyi sıkıştırmaya başlar. Hizmetçi, vatanseverliği yüzünden direnir. Çok geçmeden Avusturyalılar geri döner ve Radetzky Marşı* eşliğinde, tüm birliğin önünde subay ile kurtarıcısına şeref madalyası verilir (Ufukta bir savaş

8. *Hotel Imperial*, Mauritz Stiller, 1927.

zamanı nikahı görünmektedir). – Başka bir olayda, Doğu Prusyalı gözüpek bir kadın, düşman işgali sırasında (yine subay olan) oğlunu kurtarır; kurtulan oğlan, eş olarak cesur kuzenini kazanır.[9] Savaş sahneleri, üniformalı kahramanlık edimlerinden daha incelikli bir şekilde kurgulanmıştır. – Tepeden tırnağa birbirinin aynısı olan bu asker ve savaş filmleri, günümüz dünyasının temelde materyalist bir zihniyete sahip olduğu iddiasını çarpıcı bir biçimde çürütür. Bu filmler en azından belli nüfuzlu çevrelerin, kendilerinin tersine, başkalarının materyalizmi değil de kahramanlığı benimsemelerini istediklerinin işaretidir. Aslında bu çevreler, yeni savaşlara yol açabilecek amaçlarına ancak devrim tarafından hâlâ az çok kirletilmiş durumdaki kitleleri ahlaki açıdan yeniden arındırarak; savaşın korkunçluklarını savaşın madalyalarla ve bakirelerle sunduğu hazla unutturarak; ya daha bir şan ve şerefle zafer kazanayım ya da yok olayım diye ne için savaştığını bilmek istemeyen yeni bir neslin ortaya çıkmasıyla ulaşabilir. Düşmanlarının da insan olduğunu kabul etmeleri bu filmlerin ahlaki niyetlerinin kanıtıdır. Vatansever kızın peşindeki Rus general dürüst bir adamdır. Düşmana duyulan saygı, savaşı absürdleştirir. Yapımcıların niyeti tam da budur, çünkü böylelikle savaş, açıklanması mümkün olmayan bir zorunluluk olarak kabul edilmek zorunda kalır. Ancak halk kahramanca bir ölümü anlamsız bir kader olarak kabul ederse, savaşa ahlaki açıdan katlanabilir. Asker filmleri halkın eğitilmesine hizmet eder. Bu, özellikle de, her zaman aynı nüfuzlu çevrelerin saiklerine uygun olarak seyirciye, onu (bu heyecandan çıkar sağlayan) gerçek liderlerinden daha çok heyecanlandırabilen bir kral daha bahşeden *Fridericus Rex* filmleri için doğrudur.[10] Muhterem Sombart[11] savaş üzerine bir risalesinde Almanları kahraman, İngilizleri tacir olarak nitelendirirken

* Johann Strauss tarafından 1848'de bestelenmiş marş. Avusturyalı komutan Joseph Radetzky von Radetz'e adanmış ve askerler arasında kısa zamanda popüler olmuştur. *–ç.n.*

9. *Volk in Not: Ein Heldenlied von Tannenberg*, Wolfgang Neff, 1925.

10. *Fridericus Rex:* 1. Bölüm, *Sturm und Drang:* 2. Bölüm, *Vater und Sohn*, Arzen von Cserepy, 1920-1922.

11. Alman sosyolog ve iktisatçı Werner Sombart (1863-1941). Bkz. *Händler und Helden: Patriotische Besinnungen* (Tacirler ve Kahramanlar: Vatansever Bilinçler), Duncker & Humblot, Münih/Leipzig, 1915.

ancak bir profesörün yapabileceği kadar büyük bir hataya düşmüştür. Bütün ülkelerin film kahramanları kendi uluslarının tüccarlarının propaganda sorumluları olarak birleşmiştir. Küçük tezgâhtar kızlar marşların ve üniformaların cazibesine karşı koyabilmek için büyük çaba harcamak zorundadır.

Dünyayı Dolaşanlar

Bir uçak motoru üreticisinin kızı, babasının motorlarının kalitesini göstermek için dünyanın çevresinin dolaşılacağı bir uçak yarışına girer.[12] Daha önce sepetlediği bir rakibi, kızı yol boyunca engellemeye çalışır. Kızın sepetlemeyeceği aşikâr olan genç bir adam da ona yol boyunca yardım eder. Fonda Hindistan, Çin, durgun okyanus ve Amerika, yüksek tempolu bir aşk macerası ve aşk macerasıyla daha da yükselen bir tempo gelişir. Kadın pilot her seferinde ilgili ülkenin geleneksel kostümüyle ekrana gelir. Sonunda da zafer ve nikâh. – Bazı filmlerde ise karakterler Kuzey İtalya'da bir göl kıyısında veya İspanya'da evlenir (hangi ülkenin seçileceği modanın keyfine tabidir). Bu filmlerdeki evliliklerin hepsi, hususi otomobilin kesintisiz kullanılmasına bağlıdır. – Kendimi bulabilmek için bütün dünyayı dolaştım, der Kont Keyserling felsefi seyahat günlüğünde.[13] Toplum da seyahat ederek kendini bulamaz; ama o, Kont' un tersine, tam da kendini bulmamak için seyahat eder zaten. İster evde isterse modern bir ulaşım aracında olsun, toplumun davranışları hep aynıdır. Manzaranın ayrıntılarının değişmesi, seyahat serüveninin monotonluklarını unutturduğu toplumsal olayların riyakârlığından çeker alır dikkatleri. Hindistan'da tehlikelerin üstesinden gelen kadın pilot, yardıma muhtaç mütevazı biri gibi davranır; en başta onu bu seyahate yönelten Berlin'deki kapitalist girişim, artık kimsenin aklına gelmez. Seyahat etmek, toplumun onu kendisiyle karşı karşıya gelmekten koruyan sürekli bir dalgınlık durumunda

12. *Der Flug um den Erdball*, 1. Bölüm: *Indien–Europa*, Willi Wolff, 1924.

13. Kont Hermann Alexander von Keyserling (1880-1946), *Das Reisetagebuch eines Philosophen*, Reichl, Darmstadt, 1919; yeniden basım Langen, Münih, 1980, s. 8.

kalmasının en iyi araçlarından biridir. Fantaziye yanlış yollarda destek sunar, görüş alanını izlenimlerle kaplar, çirkinliğini gözlerden saklamak için dünyanın görkemine görkem katar (Beraberinde getirdiği, dünyaya ilişkin bilginin artışı, içinde edinildiği sistemin yüceltilmesine yarar.) Toplumun tatillerini St. Moritz'de geçirmeye muktedir bazı ileri gelenleri, oradayken kendilerini gerçekten insan gibi hisseder; St. Moritz'e sırf aslında insan olmadıkları gerçeğini bastırmak için giderler. Toplumun evde kalmak zorunda olan alt tabakaları bile uzaklara yollanır bir biçimde. Resimli gazeteler her ülkeden görüntüler saçar üzerlerine; hem, kadın pilot onlar için uçmuyor da kimin için uçuyor? Ne kadar çok seyahat ederlerse, bazı şeyleri o kadar az fark edeceklerdir ne de olsa. Coğrafi sığınakların hepsi fotoğraflandığında, toplum tamamen körleşecektir. Küçük tezgâhtar kızlar Riviera'da evlenmek için can atar.

Altın Kalp

Birinci sınıf bir şirkette çalışkan bir yönetici olan Berlinli genç bir toptancı, babasının Viyana'daki bir iş arkadaşını ziyaret eder. Adamın firması Avusturya'daki çalkantılar yüzünden batmak üzeredir.[14] Ziyaretçi telaşla geri dönmek ister ama babasının iş arkadaşının Viyanalı güzel kızı hayatta işten başka şeylerin de olduğunu anlamasını sağlar: Tuna'nın dalgaları ve taze şarap sunan şarap evleri de vardır. Berlinli genç adam körelmiş duygularını keşfeder sevinç içinde. Yakında tekrar kâr etmeye başlayacak olan firmayı düze çıkarır ve evde yararlanmak üzere genç kızı alır. – Yakın çekimler olmasaydı bile bu olaylar dizisi yine de inandırıcı olurdu. Ya vals rüyalarının kentinde ya da Neckar nehrinin güzel kıyılarında: Şimdi ve burada olmayan herhangi bir yerde, zengin insanlar kaybettikleri kalplerini tekrar buluyorlar. Bu insanların kalpsiz olduğu doğru değil; hayatın inandırmaya çalıştığı şeyi film yalanlar. Kuşkusuz kalp için doğru yer olmayan iş dışında, kalpleri hep yanlış yerdedir. Sonucu pek de önemli olmayan durumlarda duyguyla dolup taşarlar ve genellikle

14. *Wien-Berlin: Ein Liebesspiel zwischen Spree und Donau*, Hans Steinhoff, 1926.

istedikleri gibi davranamazlar, çünkü kişisel meselelerde duygularını o kadar savurgan bir biçimde israf ederler ki, depoları sürekli boşalır. Telefondaki gaddar davranışının duygudan yoksun olduğuna işaret etmediğini kesinkes anlamak için, Berlinli genç adamın Stephansturm'un altında Viyanalı kızla konuşurkenki yumuşaklığını ve nezaketini görmek gerekir. Kamera bunu günyüzüne çıkarır. Genç adam operetleri sevmektedir ve başka her yerde kapatmak zorunda olduğu zavallı kalbini rahatsız edilmeden açabileceği sessiz sakin bir köşe arzulamaktadır aslında. Evde kalbini ticaret hayatına karıştırmaktan alıkoyan Viyanalı kız olmasa, gerektiğinde bir plakçalar da kalbine sığınak olabilirdi pekâlâ. Filmlerden yola çıkarak, refahın artmasıyla duyguya ayrılan milli parkların da sürekli çoğaldığı resmen kanıtlanabilir. Küçük tezgâhtar kızlar ışık saçan patronlarının içinin de altından olduğu bilgisine nail olur ve küçük sersem kalpleriyle Berlinli genç bir adamı hayata döndürecekleri günü beklerler.

Modern Harun Reşid[15]

Bir milyarderin kızı, erkeklerin ona sırf kişiliği yüzünden âşık olmasını istediği için, kimliğini saklayarak yoksul biri gibi dolaşmaya başlar.[16] Esasen malını mülkünü kaybetmiş bir lord olan gösterişsiz genç bir adam, kızın dileğini yerine getirir. Adam daha kıza açılmadan, tesadüfen milyarlardan haberdar olur. Herhangi bir yanlış anlamaya mahal vermemek için kıza kur yapmaktan geri durur. Buna rağmen ikisi bir araya gelir ve para parayı çektiği için, lord sonunda muazzam bir servete konar. – Başka bir filmde, genç bir milyarder, dünyayı bir serseri gibi dolaşır, çünkü kızların ona yalnızca kişiliği yüzünden... vs.[17] Adamın gizli kimliği ortaya çıkar, kız tereddüt eder, ardından lüks bir yatta balayı gelir. – *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi, bugünün masal prensleri de ihtiyatlı olmayı seçi-

15. Harun Reşid (763-809), *Binbir Gece Masalları*'nın doğduğu dönemde Arap Abbasi Halifesi'ydi.

16. *Her Night of Romance*, Sidney A. Franklin, 1924.

17. *Le Prince Charmant*, Victor Tourjansky, 1925.

yor; ama bugün masalların sonunun toplumdaki diğer bütün parıltıları gölgede bırakan parıltısı, prensin milyarlarından kaynaklanıyor. Muazzam bir servet, faydalı amaçlar için gizli tutulabilir. Zengin yoksulun ve serseri olmayan serserinin, gerçek kimliklerini gizlemek için insanların onlara sadece kişilikleri yüzünden âşık olmasını istemek dışında bir sebepleri yok gibi görünüyor. İnsan olarak sevilmek istiyorlarsa, neden paradan kurtulmuyorlar acaba? Neden paralarıyla iyi bir şey yapıp sevilmeye değer biri olduklarını göstermiyorlar? Ne paradan vazgeçiyor ne de iyi bir şey yapıyorlar. Yalandan yoksulluk, zenginliğin verdiği mutluluğu parlak bir spot ışığı altına çekmek demektir; çıkarsızca sevilme arzusu, gerçek aşktan yoksunluğu karanlığa gömmeye yarayan bir duyarlıktır. Gerçek aşk çıkar gözetir çünkü, nesnesinin değerli bir şey olmasıyla ilgilenir. Bir âşığın onu gerçek bir ilgiyle arzulaması, milyarderin kızını rahatsız edebilir. Hizmetindeki milyarları gizler bu yüzden ve serbest pazarda, sudan ucuza, çıkarcı olmayan bir koca bulur kendine; gerçi bu kocanın çıkarcı olmayışının tek nişanesi de milyarları olmayan ve milyarları olmadan bir hiç olan bir kıza âşık olmasından ibarettir. Ama önemli olan insandır, zenginlik değil, diye ders verir zenginlerin arasındaki ahlakçılar. Sinemanın tanıklığına bakılacak olursa, insan, iyi çarliston dansı yapan bir kız ve yine onun kadar az şey bilen genç bir erkek demektir. Bir insanın başka bir insana duyduğu, yani iki özel *bagatelle* arasındaki aşk, lüzumsuzlaşmaz bu yüzden, bilakis mülkiyeti meşru göstermeye hizmet eder. Bu mülkiyet, ona sahip olanlar ona bir insan olarak sahip olduklarını sözümona aşk yoluyla kanıtlayabilirse, mülksüzler üzerinde pek de tahrik edici bir etki bırakmaz. Masallar yaşamaya devam ediyor, ama kimlik gizleme motifi tersine çevrildi. Gerçek Harun Reşid, insanları servetini işe karıştırmadan tanımak için aralarında kimliksiz dolaşır ve sonunda kendini onların yargıcı olarak ifşa ederdi. Modern Harun Reşid ise kimliksizlik içindeyken bir şey olarak tanınmak için servetini işe karıştırmadan takdim eder kendini ve sonunda olduğu yegâne şeyi ifşa eder: Servetini. Bu akşam küçük tezgâhtar kızlar, kendilerine yabancı bir beyefendi yanaşacak olursa, onun resimli gazetelerdeki meşhur milyonerlerden biri olduğunu düşüneceklerdir.

Sessiz Trajediler

Bir banker o kadar büyük bir becerisizlik yüzünden iflas eder ki utancından intihar eder.[18] Müflisin batan terekesi arasında bir de kızı bulunmaktadır. Kıza âşık olan üsteğmen, kızın beş parasızlığı ve kendi kariyeri nedeniyle, nikah masasına oturmaktan üzülerek vazgeçmek zorunda kalır. Kız, takma isimle dansçılık yaparak kazanmaya başlamıştır ekmeğini artık. Kararından döndüğü için uzun zamandır pişmanlık yaşayan üsteğmen, yıllarca nafile yere aradıktan sonra, kızı bir gün bulur ve nihayet hayatını onunkiyle birleştirmek ister. Mutlu son için gereken tek şey, vermeyi planladığı istifa dilekçesidir. Fakat, özverili dansçı, "öleyim de sevgilim sadece kariyerini düşünsün" diye düşünüp kendini zehirler. Üsteğmen sedyenin yanında, sivil kıyafetleri içinde, hüzünle dikilir. Hikâyenin kahramanının bir üsteğmen olması şart değil; diğer mesleklerde kariyer yapmak da zengin bir kısmete bağlıdır. Trajedi olmayan trajediler bu yüzden meydana gelir. Ama bunların trajedi gibi görünmesi, toplumun yararı için gereklidir. Bir erkeğin yükselebilmesi için bir kadının hayatına son vermesi toplumsal yapıların değiştirilemezliğini teminat altına alır. İnsanlar onlar uğruna beş perdelik trajedileri anımsatan ölümler yaşadığı için, bu yapılar ebedi yasa mertebesine yükselir. Film şirketleri bu tür marazi ölüm vakalarını neden pazarladıklarını bilir (veya bilmez). Egemen kurumların gücünü onaylayan ölüm, bu kurumlara karşı mücadele sırasında gerçekleşecek ölümü engeller. İkincisini imkânsız kılmak için birincisi yüceltilir. Fakat film yapımcıları esasen bilgisizlikten kaynaklanan veya en fazla talihsizlikten ibaret olan bu ölümü trajedi gibi göstererek yüceltir. Dansçı kızın kendi arzusuyla ölerek göstermek istediği yüce gönüllülük, üst sınıflar tarafından adaletsizlik duygusunu zayıflattığı için beslenen bir duygu israfıdır. Başkaldırmaya fazlasıyla üşendiği için kendini yücegönüllülükle kurban eden çok sayıda insan var; sırf ağlamak bazen düşünmekten daha kolay olduğu için birçok gözyaşı akıtılıyor. Bugünün trajedileri toplumun mevcut durumunun korunması için metafizik olarak parlatılmış, kötü sonla biten, kişisel me-

18. *Das alte Ballhaus*, Wolfgang Neff, 1925.

selelerdir. Toplumun iktidar mevkileri ne kadar güçlenirse, zayıflık ve aptallık o kadar trajik bir kisveye bürünür ve ağır sanayinin yaptığı uluslararası her yeni anlaşma, kendini öldüren dansçıların sayısını artırır. Seyirci, dansçıların göçüp gittiği zehirlenme olaylarından öyle etkilenir ki, zehirden kurtulmayı hiç istemez olur artık. Bu yüzden ancak toplumu zehirden arındırma girişimlerine trajik denebilir. Küçük tezgâhtar kızlar gizlice gözlerini siler ve ışıklar yanmadan hızlı hızlı allıklarını sürerler.

Sınırın Kıyısında

Bazen filmler zıvanadan çıkar. Ürkütücü görülere sahip olur, toplumun gerçek suretini gösteren görüntüler saçarlar. Ama neyse ki özde sağlıklıdırlar. Şizofrenik feveranlar sadece anlıktır, perde yine kapanır ve her şey önceki gibi normal seyrine devam eder. Taşralı bir kız, ona hayran, beceriksiz, genç bir adamla birlikte Berlin'e gelir örneğin.[19] Güzel olduğu için, bir genel müdür, kızı revü yıldızı yapar, genç adama da iş verir. Genel müdür yaptıklarının karşılığını almak istemese, kötü bir işadamı olurdu. Ama kız genel müdürü reddeder, genç adamı da bohçasına atıp bu ahlaksız kıyakçı tavra sırtını döner (filmin senaryosunu kaleme alan kişi bir edebiyatçıdır). Toplumsal teamüllerin maskesinin düştüğü bir olayla mı karşı karşıyayız yoksa? Filmin yapımcısı batmayı hak ediyor doğrusu, çünkü seyircinin moralini hiçbir şey gizli saklı yürütüldükleri sürece resmen meşru görülen ahlakdışı edimlerin ifşa edilmesi kadar bozamaz. Genel müdürün son dakikada pişman olup masum çifti bulması ve feragatini açıklamasının ardından çiftin genel müdür tarafından geldikleri yere geri götürülmeyi kabul etmesiyle tehlike savuluyor neyse ki. Kıyakçılığı örtbas etmek için böyle genel müdürler de olmak zorunda ne de olsa (senaryoyu kaleme alan kişi bir edebiyatçıdır). – Şu olay daha da çarpıcı: Güneydeki küçük ve yoksul bir ülkenin kralı, Amerikalı bir milyarderin de mal varlığına dahil etmek istediği bir sevgili getirir Paris'ten.[20] Amerikalı milyarder, kızı elde edebil-

19. *Das Mädchen mit der Protektion*, Max Mack, 1925.
20. *Eine Dubarry von heute*, Alexander Korda, 1926.

mek için kraldan şikâyetçi olan halk kitlelerini satın alır ve kraliyet komutanına rüşvet verir. Ardından hemen vatansever bir ayaklanma sahnelenir. Makineli tüfekler ateşlenir, cesetler sokak ve meydanlarda pitoresk bir dağılım sergiler. Komutan, kralın tutuklanmasıyla kızın serbest kaldığını milyardere bildirir; finansörünün karşısındaki tavrı dalkavuk bir uşak gibidir. Darbeler ve katliamlar büyük sermayenin teşvikiyle böyle mi hazırlanıyor yoksa? Film zıvanadan çıkmış. Olaylara, gerçekleşmeye devam edebilsinler diye atfedilen şan ve şerefi korumak yerine, onları gerçekten olduğu gibi anlatıyor. Neyse ki al yanaklı gülümsemesini hemen geri takınıyor. Zira Amerikalı aslında milyarlarını hak eden iyi bir insandır. Parisli kızın, sevgilisine bağlılığını koruduğunu öğrenince eski kralı serbest bırakır ve mutlu çifti balayına gönderir. Paranın sempati kazanması gerekiyorsa, aşk paradan güçlü olacaktır. Küçük tezgâhtar kızlar endişelenmişti. Artık rahat bir nefes alabilirler.

Film 1928

BİR SÜREDİR FİLM ÜRETİM SÜRECİ tıpkı seyircisi gibi kemikleşti. Ürünleri tipik, sürekli tekrarlayan motifler ve eğilimler sergiliyor, ortalamanın dışında kalan filmler bile çok nadiren şaşırtıcı olabiliyor. Bu taşlaşma hem filmlerin hikâyesini hem de teknik süreci kapsıyor. *Die freudlose Gasse, Manege, Die Hose, Primanerliebe, Thérèse Raquin* gibi aykırı filmlerin sayısı parmakla sayılabilecek kadar az.

Bu üretim tarzıyla hesaplaşmanın vakti geldi. Aptalca, sahtekârca ve çoğunlukla da bayağı bir tarzdır bu. Böyle devam etmesine müsaade edilemez.

Son yıllarda filmlere gösterilen ilgideki muazzam artış, bu film üretim tarzıyla hesaplaşmayı daha da zorunlu kılıyor. Kendisine saray adını takan çok sayıda sinema salonu açıldı, yeminli sinema düşmanları çevresinin soyu giderek tükeniyor. Bugün kenar mahalle sinemalarındaki işçilerden sinema saraylarındaki büyük burjuvalara varıncaya kadar nüfusun bütün kesimleri filmlere akın ediyor; ekonomimizin rasyonalize edilmesinden bu yana sayıları yalnızca mutlak olarak değil nispi olarak da artan alt düzey beyaz yakalılar, muhtemelen en geniş kesimi oluşturuyor. Fakat, film kitleler arasında popülerleşmiş olsa bile, mallarından yalnızca yapımcılar sorumlu tutulamazlar. Hayatta kalabilmek için müşterilerin ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmak zorundadırlar, çünkü Hugenberg[1] bile piyasa-

1. Krupp holdingin yöneticisi, Nazi döneminde maliye bakanı da olan muhafazakâr siyasetçi Alfred Hugenberg (1865-1951), 1927'de batmak üzere olan Universum-Film AG (UFA) şirketinin kontrolünü ele geçirerek grubun medya imparatorluğu konumunu genişletmiş, faşizmin konsolidasyonunda canalıcı bir rol oynayan sağcı sinema tekelinin kurulmasına önayak olmuştu. *–ç.n.*

ya yalnızca bir ölçüde hâkim olabilir. Dolayısıyla günümüz film üretim pratiğinin eleştirisinin hedefi sırf endüstri ile sınırlı kalamaz, bu sanayinin büyüyüp serpilmesine imkân veren kamunun da aynı titizlikle odağa alınması gerekir. Anca beraber kanca beraber deyimi bu bağlama tam manasıyla uymaktadır.

Çağdaş sinemaya yöneltilen suçlamaların, alttan alta günümüz tiyatrosunu meşrulaştırmaya hizmet edemeyeceğini, etmek zorunda olmadığını tekrar açıkça teyit etmenin gereksiz olduğunu umuyorum. Bu suçlamaların *Alman* sinemasının durumuna ilişkin bir incelemeye dayanıyor olması da benzer şekilde yabancı (Rus olmayan) yapımların bizimkinden üstün olduğunu teslim etmek anlamına gelmez. Özellikle de son zamanlarda yolu buralara düşen Amerikan ürünleri, farklı, şaşılacak derecede başarılı birkaç eser dışında, hiç yola çıkmasalardı daha iyi olurdu. Gelgelelim, Almanya'daki sefil durum, bizi diğerlerinden daha yakından ilgilendiriyor.

Bu filmleri tür klişelerini kullandıkları için kınıyor değiliz. Tam tersi: Belli örüntülerin çeşitlenmesi, gelişigüzel deneyler yapmaktan daha tercih edilir bir şeydir, en büyük şirketler bile her hafta yeni ve özgün bir model koyamaz ortaya ayrıca. Kınamayı hak eden, bu filmlerin *tavrıdır*. Son zamanlarda ortaya çıkan türlerin hepsinde toplumsal gerçekliğimiz bazen ahmakça zararsız bazen de adice bir tarzda buharlaştırılıyor, makyajlanıyor ve tanınmaz hale getiriliyor. Tam da perdeye yansıtılması gerekenler bu gerçeklikten siliniyor ve varoluşumuzun görüntüsü hakkında bizi yanıltan görüntüler kaplıyor yüzeyi. Örnek mi gerekiyor? *Ortalama film yapımlarımıza* şöyle bir bakmak yeterli olacaktır.

Kurmaca filmler, sırf bugünü göstermemek için, en gözüpek *kaçış girişimlerini* sahneye koyar. Kamerayı herhangi bir sokağın köşesine yerleştirmek mümkündür, ama o, stüdyoda artık bizimle hiçbir ilgisi kalmamış uzak zaman ve mekânlarda at koşturur. Ders kitaplarına geçmiş Luther'i, Otto Gebühr'ü, genç Kraliçe Louise'yi[2]

2. Kracauer, burada, sırasıyla, Hans Kyser'in 1927 tarihli filmi *Luther: Ein Film der deutschen Reformation*'a; dört bölümlük bir seri olan *Fridericus Rex*'teki (Arzen von Cserépy, 1920-1922) II. Friedrich rolünden sonra sürekli benzer roller oynayan Otto Gebühr'e (1877-1954) ve Karl Grüne'nin 1927 tarihli filmi *Die Jugend der Königin Luise*'ye gönderme yapıyor.

veya daha genel bir ifadeyle, dikkatleri isiimsiz insanların daha esaslı kahramanlıklarından başka tarafa çeken tarihsel kahramanları kayıtmak gerekmiyor; en yakın geçmişimiz bile daha yakına getirilebilecek kadar uzak bize. Yakın geçmişin yitik komedi malzemeleri, mizah anlayışları *Simplicissimus*'unkinden ziyade *Fliegende Blätter*'inkine dayandığı sürece,[3] modern filmler için biçilmiş kaftandır. Gelgelelim, senaryo yazarlarının ilgisini en çok uzun zaman önce ortadan kaldırılmış feodal efendiler çekiyor. Film şirketleri bu efendilerin cumhuriyetçi seyircinin görmeyi arzuladığı şeyleri barındırdığına kanaat getirmişler: prens ve baronlardan oluşan asil bir çevre, bir zaman geçirme yolu olarak centilmenlik, kostümlerin ve yeni cilalanmış parkelerin parıltısı. Bu parıltıyı yeniden üreten filmler saymakla bitmez; eğer her şey süvari üniforması içinde bir gülümsemeye bağlı olsaydı, Harry Liedtke* kitlelerin eski rejime desteğini çoktan kazanmıştı. Marlitt'in** rüyalarının erkeği ve birçok operetin kahramanıdır Liedtke. Görünen o ki, bir operet ne kadar miadını doldurmuşsa filme alınmaya da o kadar uygun oluyor. *Der Bettelstudent, Der Orloiv, Die Geliebte seiner Hoheit* – bu filmler hoppa ama sempatik prenseslerle, masalsı şatolarla ve yavan beyitlerle seyircinin aklını başından alır. Devrimden sonra un ufak edilmiş gibi görünen süprüntüler, bu filmlerde capcanlı çıkar karşımıza. Süprüntüleri göstermek, en güvenilir afyonlardan biri olması dolayısıyla Berlinli film yapımcılarının gönlünde yer etmiş bulunan Viyana'yı konu edinmek için genellikle iyi bir fırsattır. 7 Ekim'den habersiz k. ve k. dönemi Viyana'sını en azından.[4] Rüya gibi, müzik dolu bir

* Harry Liedtke (1882-1945), Alman sinema oyuncusu. *–ç.n.*

** Eugenie Marlitt, romanlarında sık sık saray çevresini konu edinen Alman yazar Eugenie John'un (1825-1887) takma adı. *–ç.n.*

3. *Simplicissimus* (1896-1944; 1954-1967) keskin politik eleştirileri ile tanınan haftalık mizah dergisi. Resimli ve çok daha az politik bir haftalık mizah dergisi olan *Fliegende Blätter* (1844-1944) ise Alman burjuvazisini resmeden karikatürleriyle ün yapmıştır daha çok.

4. *k. und k.*, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu (1867-1918) döneminde, imparatorluğun taraflarının birlikteliğini vurgulamak için kullanıma sokulmuş *Kaiserlich und Königlich* (İmparatorane ve Kralane) ifadesinin kısaltmasıdır. 7 Ekim 1928'de faşist *Heimwehr* (Yurt Savunma) birliği ağır silahlarla Viyana'dan geçmiş, halk tarafından yapılan protestolar Avusturya ordusu ve *Schutzbund* (Savunma Birliği) tarafından engellenmiştir.

Viyana'dır bu; barınma sıkıntısı yoktur, Biedermayer tarzı cafelerle doludur ve hâlâ Strauss çalmaktadır; kızlara gelecek olursak da – "Zarif bir Viyanalı kız görürsen, öp."[5] İkisi de *Hotel Stadt Lemberg*'in sulandırılmış yeniden çekimi olan, içlerine serpiştirilmiş siper sahnelerinin gizli aşk arzusunu artırmakla görevli olduğu *Opfer* ve *Leichte Kavallerie* gibi günümüz savaş filmlerinde de iyi öpüşme sahneleri bulunur.

Sıra *şimdiyi* betimlemeye geldiğinde, onu görüş alanının iyice dışına iterler. "Yoksullar kutsanmıştır, çünkü cennet onlarındır." – Bugünü konu alan filmlerin büyük bir bölümü Dağdaki Vaaz'da geçen bu söze göre işler. Bu filmler, alınyazısını sendikadan daha önemli görürler; hepsini örgütsüz olarak gösterdikleri işçilerin veya beyaz yakalıların arasından hep münferit yoksul birini seçerler, ki daha sonra talih yüzüne gülebilsin. Proleter bir muhitin korkunç bir betimlemesini yaparken bu cehennemden birini de kurtararak ziyaretle işi birleştiren "Zillevari" filmlerin şeması budur. Film efendilerinin işine akıl sır ermez. Santral görevlileri, tezgâhtar kızlar ve yönetici sekreterlerinin de umut edebilmek için ille de üyesi oldukları meslek birliklerine başvurması gerekmez; ne de olsa, talihi açık olan tek kişi eskiden sıradan bir manikürcü olan Lotte değildir,[6] böyle bir şeyin başına geleceğini kimsenin önceden tahmin edemediği başka birçok mesai arkadaşı vardır. Ama sevimli olmak mecburidir elbette. Özenle seçilmiş bu insanların terfi edildikleri cennet, *toplumdur*. Ana akım filmlerde, toplum, ortaçağ resimlerindeki cennet gibi berrak bir ışık yayar. Bu toplumun üyeleri kendi kendini idare eder; Berlin'de, Paris'te ve Riviera'da yaşar; neredeyse sadece spor kıyafetler veya tam takım gece elbiseleri giyer ve en fazla bir kere zor duruma düşerler o da eğer hemen ardından paralı bir evlilik yapacaklarsa. Durumları günden güne hep daha iyiye gider. Geceleri barda dans eder, kumar masasına oturur veya eşlerini aldatmanın kıyısından dönerler; ya da şöyle diyelim, elbiselerini olsa olsa uçarılık yüzünden çıkarırlar ve ardından, bu sefer korunması gereken ahlak dolayısıyla, bir şeyler girer araya; aksi takdirde topluma duyulan inanç sarsılmaya başlayabilir çünkü. Filmler toplumun sarsılmazlığını bazen sade-

5. Arthur Bergen'in 1928 tarihli filmi *So küßt nur eine Wienerin*'e gönderme.
6. Augusto Genina'nın filmi *Lotte hat ihr Glück gemacht*'a (1928) gönderme.

ce en son revünün popüler şarkısının bu çevreye ait olduğunu göstererek güvenceye alır. Evet, bu toplumla hayatını birleştiren Lotte gerçekten de şanslıymış.

Filmlerin hepsi böyle teoloji yapmaz. Entellektüel düzeyi daha yüksek seyircinin beğenilerini karşılamaya çalışan daha aydın filmler de vardır. Bu filmler az çok radikal bir giriş yapar, ama radikallikleri her zaman sadece dünün sahneden çekilmiş büyüklerine karşıdır. Eğer tiranlara karşı savaşılacaksa, bu tiranlar *Weber*'in erken dönem kapitalistleri olacaktır. Bugün yerlerinde finans iktidarının dalkavukları bulunan kralın hizmetkârları alaya alınır (*Biberpelz*'teki gibi mesela), ama bu modern hizmetkârlar rahatsız edilmez. Olmadı, (*Sechs Mädchen suchen ein Nachtquartier* filmindeki gibi) aslında kendisi de taşra kökenli zengin bir başkentli kibiriyle, taşranın geri kalmışlığıyla dalga geçilir. Domela filminin[7] ümitsiz durumu, bütün bir türü tanımlayıcı niteliktedir. Bu filmde Sakso-Prusyalılar'ın[8] gösterilmek istenmeyen yönleri hasır altı edilir ve hiciv yerini yumruklayacak yerde okşayan bir alaya bırakır.

Belgesel filmler çoğu kurmaca filmden farklı olarak sanatsal sahnelerle değil, kavramakla yükümlü olduğu gerçeklikle uğraşmak zorundadır. Belgesel filmlerin dünyayı olduğu gibi perdeye yansıtmaya çalıştığı düşünülebilir. Ama durum tam tersidir. Belgeseller bizi bizimle ilişkili olan yegâne hayattan uzaklaştırıyor; seyirciyi o kadar çok önemsiz gözleme boğuyorlar ki, seyirci önemli olana karşı duyarsızlaşıyor. Bir gün tamamen körleşecek. Ünlü şirketlerin harmanladıkları *haftalık haberler* –gemilerin isim törenleri, yangınlar, spor olayları, geçit törenleri, çocuk ve hayvanlara ait pastoral görüntüler– güncel gerçekliklerdir kuşkusuz, ama üstünde yüz defa durmaya değecek olaylar olmadıkları da açıktır; farklı motosiklet yarışlarının insanı delirtmeye yetecek kadar aynı göründüğünü söylemeye gerek bile yok. Bu karman çorman türlünün monotonluğu, ayrı ayrı görüntü birimleri düşünmeden bir mozaikte bir-

7. *Der falsche Prinz: Eine Zeitkomödie in sieben Akten*, Heinz Paul (1927). Kracauer 1 Ocak 1928'de *Frankfurter Zeitung*'da film hakkında bir değerlendirme yazmakla kalmamış, filme kaynaklık eden kitap hakkında da bir yazı yazmıştır. Bkz. "Prinz Domela" (1927), yeniden basım *Schriften* 5 içinde, kısım 2, s. 75-77.

8. *Corps Saxo-Borussia Heidelberg* (Heidelberg Sakso-Prusya Öğrenci Birliği). 1820'de Heidelberg'de aristokrat kökenli öğrencilerin kurduğu birlik.

leştirilince iyice artan önemsizliğinden alınan bir intikamdır. *Volksverband für Filmkunst*[9] (Sinema Sanatı Halk Derneği), zamanında görüntü arşivindeki malzemelerden önemli içerikler sunan bir haftalık haber programı derleyerek bu durumu çarpıcı bir biçimde gözler önüne sermiştir. Vasat *kültürel filmler* de kendi kültürümüzün üstüne gitmekten özenle kaçınır, yabancı diyarlarda gezinmeyi; Afrikalı kabileleri, Eskimolar'ın gelenek ve göreneklerini, yılanları, böcekleri ve palmiyeleri yeğlerler. Bu filmlerin bazılarının iyi olması, neredeyse hepsinin önceden kararlaştırmış gibi en önemli insani meselelerden uzak durmasından, günlük hayattaki egzotiği aramak yerine egzotiği günlük hayata sokmaya çalışmasından daha şaşırtıcı değildir. Kaldı ki bunların çoğu üstlerine vazife olmadığı halde herhangi bir ansiklopedide daha iyisi bulunabilecek eğitici dersler veren kötü, anlamsız yapımlardır. At yetiştiriciliğinden halı dokumacılığına varıncaya kadar hiçbir sıradışı konu bu filmlerin verdiği halk eğitiminin pençesinden kurtulamaz. Sıfat dolu şiirsel başlıklar kullanarak kendilerini sevdirmeye çalışmaları ise en kötüsü. Bu sözde şiir, sözcüklerle sınırlı kalmayıp insanın yaratılışı ve yükselişine ilişkin görülerle de şişirildiği UFA'nın kültür filmi *Natur und Liebe*'de (Doğa ve Aşk) nihai zaferini kutlamıştır. Cinsel hayatı açıklamak UFA'ya yetmemiş, bir falcı gibi hayallere dalıp kehanetlerde bulunma gereği de duymuştur.

Bu noktada bir tespitte bulunabiliriz: Ortalama yapımların bütün anlatıları bilinçli veya bilinçsiz kaçış manevralarıdır. Bazıları içinde yaşadığımız gerçeklikten uzak bir kayıtsızlık noktasına kaçar kolayca, bazıları da istikrarlı bir toplum adına, sinemaya giden seyircinin ana kaynağının, yani alt düzey beyaz yakalıların görüşünü engelleyen *ideolojiler* yaratır. Beyaz perdeye yansıyan bu ideolojiler, Almanya'nın geri kalanında dolaşımda olan bazı üç boyutlu ideolojilerden çok daha köhnedir. Ne zeki bir tezgâhtarın ne de ilerici bir girişimcinin aklını çelebilirler. UFA'nın AFA'nın* varlığından bir şeyler öğrenmesinin vakti geldi de geçiyor. Gelgelelim, film yapımcıla-

9. 1928'de ticari sinemanın bayağılığına karşı tepki olarak kurulan *Volksverband für Filmkunst* alternatif niteliğinde bir ciddi sinema repertuvarı sunma amacıyla faaliyete başlamıştı. Mevcut çekimleri yeniden kurgulayarak hazırladıkları bir haftalık haber bülteni sansür kurulu tarafından hemen yasaklandı.

rının gerçeklikle yüzleşme konusundaki genel yetersizliklerinin belirleyici niteliği tam da bu cahilliktir – *politik geri kafalılığı* kapsayan ama ondan ibaret olmayan bir yetersizlik. Bu yetersizliğin yukarıda bahsettiğimiz ürünler dışındaki bir başka kanıtı da akla mantığa uyma kaygısını bir yana atma pahasına hem cumhuriyet düşmanlarının hem de savunucularının, hem savaş karşıtlarının hem de çığırtkanlarının ilgisini çekmeye çalışan uzlaşmacı filmlerdir; gerçekten bir şeyleri ifade etmek için değil, sırf ticari nedenlerle sirk hayatı, ergenlik krizi, cinsel sorunlar gibi popüler temalarla oynayan gişe serileri de benzer kanıtlar sunar. Bu filmlerin hiçbirinin derdi hayatı biçimlendirmek değildir; hepsinin amacı onu istismar etmektir. Sonuç kafa karışıklığından ibarettir. Bu filmlerin duygusal kalıpları kullanma biçimleri kadar karmakarışık başka bir şey bulmak zor – *Charlott etwas verrückt* veya *Heut tanzt Mariett* gibi filmleri hatırlamak bu noktada yeterli olacaktır. Bu filmlerin aynı zamanda zevksiz oldukları da ziyadesiyle gösterilebilir. Örneğin, güya komiklik olsun diye, şık giyimli genç bayanlar ile sahibesinin yansıması olarak düşünülen bez bebekler yakın çekimler kullanılarak birbiriyle ilişkilendirilir. Ya da sıradan insanların yemek masası adabı konusundaki beceriksizlikleri gösterilip durur, seyircilerin arasındaki sıradan insanlar da yemeklerini öyle yemedikleri için kaçınılmaz olarak gülerler.

Malzeme düzeyindeki yetersizlik zorunlu olarak estetik yetersizliği de beraberinde getirir. Çeşitli anlatı türlerinin yanı sıra, senaristlerin, az çok deneyimli yönetmenlerin ve asistanlarının acımasızca kullandıkları bir *hazır üretim tekniği* belirlenmiştir. Bu filmlerin ısmarlama usulle yapılmadığı uzaktan bile kolayca anlaşılabilir. İş koşulları belli ölçüde kalıplaşmayı gerektirebilir, ama bu, başvurulan yöntemlerin standartlarındaki düşüklüğü meşrulaştırmaz.

Sinematik inşa çoğu durumda söz konusu dahi değildir. Görsel açıdan üzerine hiç düşünülmemiş, rasgele örnek olaylar seçilir; bu-

* *Allgemeiner Freier Angestelltenbund* (Özgür Beyaz Yakalılar Konfederasyonu). 1920'de Almanya'da çok sayıda beyaz yakalı çalışan sendikasının bir araya gelerek kurduğu konfederasyon. Bir ara sayısı 750.000'e çıkan üyelerinin çoğunu teknisyenler ve yönetim işlerinde çalışanlar oluşturuyordu. Üyeleri arasında sanat alanında çalışanlar da bulunuyordu. Nasyonal sosyalistlerin iktidarıyla birlikte, 1933'te dağıldı. –*ç.n.*

nun için Schnitzler, Zuckmayer ve Sudermann[10] kurban edilir. Birçok romanda ve tiyatro oyununda esaslı bir filme temel oluşturabilecek çok sayıda motif ve kesit bulunur kuşkusuz; gelgelelim, yapımcılar özgün metinleri sinemaya uygun unsurlarına ayırma ve bunlardan yeni bir şey inşa etme zahmetine girmez, bunun yerine özgün metni sahne sahne tercüme eder ve olsa olsa seyircinin hoşuna gidecek şekilde anlatıyı değiştirirler. Bu nedenle, ortaya çıkan film, bizzat kendisinin okunan bir metin olması gerekirken, yabancı bir metnin kesintisiz *görselleştirilmesidir*. Anlatı, birbirini izleyen görüntülerin belirlediği bir yasaya göre gelişmez; sahneler, kendilerinden bağımsız ilerleyen bir anlatının yasalarını izler. Ortalama tarih filmleri de aynı şekilde salt *görselleştirmedir*. Dahası, bu filmler, canlandırdıkları dönemi genellikle kötü anlatır – görüntülerden tarih çıkmaz ortaya, görüntülü birer tarih dersidir bu filmler. Aslında, daha en baştan beyaz perde düşünülerek yazılmış senaryolara dayanan filmlerin hemen hepsi, önceden yaratılmış hikâyelerden yolan çıkan filmlerle aynı kaderi paylaşır. Kompozisyonları sinemaya aykırıdır; hikâye filmin içinde değildir, filme teyellenmiştir ve perdeden çekip ayrılabilecek gibi görünür. Bu filmler, ortada bir roman olmadığında bile, birer roman tercümesidir.

Böyle bir yöntem bir filmin taşıyıcı iskeleti olması gereken birçok *ayrıntının* anlamını yitirmesine neden olur; çünkü bir filmin gidişatı dışsal bir anlatıya bağlandığında, anlatıyı temsil eden görsel unsurlar sadece birer eklentiye dönüşür. Görsel bir birimin, kendisine uygun bir işlev edinebilmesi için, baştan sona görsel olarak tasarlanmış anlatının vazgeçilmez bir parçası olması gerekir; bazı sahnelerinde bir küçük burjuva evinin başlıbaşına önemli bir rol oynadığı *Thérèse Raquin* filmi buna iyi bir örnektir. Kalıplaşmış teknikler, bol bol otomobil kullanır, kahraman her yolculuğa çıktığında trenin pistonlarını gösterir, perdeye yürüyen bacaklar ve dönen tekerler getirir, pahalı felaketler sahnelemekten kaçınmaz. Fakat bu parçaların hepsi yalnızca *süs* olarak bir anlam taşır ve filmin anlaşılırlığına hiçbir zarar vermeden hepsinden kolayca vazgeçilebilir. Atomik tek

10. Almanya'da 1920'li yıllarda, Arthur Schnitzler (1862-1931), Carl Zuckmayer (1896-1977) ve Hermann Sudermann'ın (1857-1928) romanlarından uyarlama birçok film yapılmıştır.

bir görsel birimin bile çıkarılmasıyla anlaşılırlığını yitiren veya en azından mükemmelliğini fark edilebilir derecede yitiren gerçek filmlerde durum tam tersidir.

Süs konumuna indirgenen ayrıntılara bari biraz özen gösterilse keşke! Gelgelelim, film dışı gerçeklik gibi, ayrıntılar da genellikle hakkından gelinemeden kalıyor. Üstünkörü iş görülüyor. Hiçbir yere çıkmadığı bariz olan sokaklar inşa ediliyor. Bir nesnenin yakın çekimi ile genel çekimi arasında yalnızca yüzeysel bir denklik olmasına kanaat ediliyor; önce bütün genişliğiyle gösterilen mimari bir çevre ile bu çevrenin stüdyoda inşa edilmiş, asıl hikâyede aksesuar görevi gören bir parçası birbirine hiç uymayabiliyor örneğin. Stüdyoda inşa edilmiş modellerin görüntüleriyle gerçek evlerin görüntüleri arka arkaya geldiğinde çoğunlukla birbirlerinden o kadar farklı duruyorlar ki, modelin model olduğu hemen fark ediliyor. Arka planlar ve çevreler pek çok durumda hatalı inşa ediliyor. Özellikle de lüks otellerin iç kısımları söz konusu olduğunda, ya haklı olarak seyircinin bu iç mekânlara yabancı olduğu varsayıldığı ya da bu mekânlar bizzat yapımcılar tarafından bilinmediği için, sahtekârca hareket ediliyor. Toplumsal durumların ayrıntıları karşısındaki özensizlikten bahsetmeye ise hemen hiç gerek yok. Herkesin iyi bildiği üçüncü sınıf tren kompartımanları bile bazen hatalı modelleniyor. *Fotoğraf* sadakat konusunda yüksek bir düzeyde olduğu için, gözlem konusundaki bu sadakatsizlik daha da göze batıyor. Fotoğraf tekniği mükemmelleştikçe, el attığı nesneler gözden kayboluyor adeta.

Görsel malzeme kötüyse veya daha da kötüsü, filmin kompozisyonu sinematik olmayan bir anlatıyı takip ediyorsa, *montaj* salt el çabukluğu olmanın ötesine geçemez. Yönetmenler aygıtları nasıl idare edeceğini iyi bilir; yakın plan, ön plan ve genel plan arasında oldukça ustaca geçişler yapar, solma efektleri kullanarak farklı sahneleri görsel olarak birbirine bağlamaya çalışırlar. Anlatının anlamını ifade etmesi, dolayısıyla anlatı değiştikçe değişmesi gereken bu hünerler, uygulamada taşlaşmış birer eklentiye dönüşmüştür. Bazı montaj teknikleri zamanla öne çıkmış ve uygun olup olmadığına bakılmaksızın bütün filmlere uygulanmaya başlamıştır. Dans kulübünde geçen sahnelerde, kendinden geçmiş dans eden çiftlerin görüntülerinin arasına saksafonların ve müzisyenlerin salınan bedenlerinin görüntüleri sokulur genellikle örneğin – eğlencenin sözde coşkunluğunu vermek

için kullanılan, çoğunlukla kabaca makaslanmış, yerleşik bir görsel formüldür bu. Zamanında birisi böyle yapmış, şimdi herkes onu takip ediyor. Sarhoşların ve hasret çekenlerin hayalleri de tamamen *mekanikleşmiştir.* Son zamanlarda belli bir geçiş yöntemi kabul görmüş ve her fırsatta işe koşulmaya başlamıştır. Birbirini izleyen ama aralarında doğrudan ilişki bulunmayan iki sahneden biri diğerini eritiyor. Birinde şık bir beyefendi görünürken, diğerinde üstü başı perişan bir kadın belirebiliyor. Bu sahneler nasıl mı bağlanıyor? Seyircinin bakışı beyefendinin boy planından iskarpinlerine yöneltiliyor, iskarpinler de içinden kadının yükseldiği kirli botlara dönüşüyor fark ettirmeden. Böyle bir geçiş belli durumlarda çok anlamlı olabilir. Fakat esaslı hiçbir şey ifade etmemesi, estetik bir aldatmacadan ibaret olması demektir; çünkü aslında var olmayan bir ilişkiyi varmış gibi gösterir. Buradaki asıl mesele birbiriyle bağlantısız iki unsurun salt *biçimsel*, görsel olarak ilişkilendirilmesi değil, *içeriklerin* birbirine görsel ortamda bağlanmasıdır. Uzunca bir süredir *savaş montajı* da iticilikte rakip kabul etmeyen, muayyen bir biçim almış durumda. Savaşın sadece daha önemli sinematik olaylara basit bir arka plan rolü oynadığı filmlerde bile, ufak dozlarla, ilerleyen konvoylar, dikenli teller ve el bombası patlamaları veriliyor. Savaş meydanından ilaçlara geçiş yapılıyor.

Ortalamanın çok üstünde olma iddiasını taşıyan epey film var. Bu filmler bilinçli olarak *sanatsal* iddialar ortaya koyuyor ve genellikle büyük harcamalarla çekiliyorlar. Üzerlerine büyük meblağlar yatırılan ve daha büyük meblağlar doğurması beklenen filmlere "büyük film" deniyor.

Bu seçkin ürünlerin büyük bir bölümü tıpkı üstüne istiflendikleri diğer ürünler gibi tamamen kemikleşmiştir. Bu filmleri *yüksek kalite kurmaca film* başlığı altında toplayabiliriz. Bunların diğer kurmaca filmlerle paylaştıkları temel eksiklik, gerçekliği ıskalamalarıdır; bu hata, gerçeklikten iki misli sorumlu oldukları için bu filmlerde iki misli hayal kırıklığı yaratır. Bu daha yüksek seviyede yeni ve önemli içeriklerin ortaya çıkmasından kaynaklanan sayısız kabahat ayırır bu filmleri ortalama yapımlardan; zira bu yeni içerikler beraberinde yeni günahlar işlemeyi sağlayan yeni nesneler de getirir.

Yapımcılar *ucuz filmleri* şaheser düzeyine yükselterek sanatsal gereklilikleri yerine getirdiğine inanır genellikle. Ucuz filmlerin kö-

tü yola düşmüş genç kız misali kurtarılması gerekiyor sanki! Gelgelelim film şirketlerinin düşüncesi tam da budur, halbuki hayatta sıkça olduğu gibi, düzey yükseltme çabaları düzeyi yükseltildiği iddia edilenin değerini yalnızca düşürür. Ucuz film, önemli konuların bayağılık düzlemine yansıtılmasıdır. İyi ile kötü arasındaki çatışma, olağanüstü, uzlaşma – önemli birçok tema ucuz filmlerde çarpıtılarak sunulur hep. Harry Piel'in mükemmel kotarılmış bazı sahneler barındıran sansasyonel filmlerinin meşruiyeti buradan kaynaklanır; nitekim, *Casanovas Erbe* gibi incelikli düzenbaz eserlere yöneltilebilecek hiçbir itiraz yoktur. Fakat böyle eserler nadiren çıkıyor ne yazık ki. Çünkü bu tür hikâyeler yüksek düzey hevesiyle öyle şişiriliyor ki, iddialarını yerine getiremeyen sinemasal gösterişlere dönüşüyorlar nihayetinde. Sonunda Lang'ın *Spione*'si veya *Die Jacht der sieben Sünden* gibi özenle işlenmiş korkunç ürünler çıkıyor ortaya. Bu filmlerde, sansasyon unsurları üstün körü geçiştirilmemiş, kabul edilemez inceliklerle geliştirilmiştir: Yalnızca mantıklı bir biçimde yan yana dizilmesi yeterli olan olayların arasına ipe sapa gelmez psikolojik izahlar sokuşturulmuştur sinsice; görünüşteki doğaçlama yanılsaması, bir opera galası için bile fazla gösterişli ve kalıcı olacak bir dekor tarafından bertaraf edilmiştir. Ucuz filmlerin doğası gereği nitelikle uzaktan yakından alakası olmayan konularını nitelikli ürünlere dönüştürme çabası, film üreticilerinin sezgiden yoksunluğunun tipik göstergesidir. Broşür formunda nefes alabilen şeyler, saten ciltler arasında boğulur. (Harfi harfine doğrudur bu; zira *Spione* filminin prömiyerinde eleştirmenlere bir ciltçilik harikası olan ve Thea von Harbou'nun[11] romanının ötesinde bir şey barındırmayan bir eser sunulmuştur.) Ucuz roman bile olmayan malzemeler ve keza esasen ucuz romandan daha fazlası olan ama filme uygun hale getirmek için unufak edildiği açıkça belli olan metinler de bu üst sınıf yeniden düzenlemelerin utanmazlığından payına düşeni alır (bkz. *Die Liebe der Jeanne Ney*).

Üst sanatsal alanları *trajedi* yurt edindiği için, kötü sonla biten filmlerin sayısı artıyor; yapımcılar, alışılmış *happy end*'den vazge-

11. Thea von Harbou (1888-1954), Alman yazar ve yönetmen; Joe May, F. W. Murnau, C. T. Dreyer ve 1933'te Nazi sempatizanı olduğunu açıklayınca kendisinden boşanan eşi Fritz Lang için (*Der müde Tod, Dr. Mabuse der Spieler, Metropolis, Spione* gibi) senaryolar kaleme almıştır.

çince ortaya trajedinin çıkacağını sanıyor. Bu yapımcıların jargonunda trajedi ne anlama gelir? Herhangi bir talihsizlik. Yapımcılar bunu temin edince sanat işini de halletmiş oluyorlar. Henny Porten' in filmi *Zuflucht*'ta, devrim zamanı ailesinden kaçan genç bir adam, sonunda geri döner ve tam da her şeyin iyiye gitme ihtimalinin olduğu bir zamanda ölür. Genç adamın ölmesi için hiçbir sebep yoktur ortada, yoksul karısı bile ailesi tarafından teveccühle kabul görmüştür. Fakat filmin üreticileri kararlılıklarından taviz vermez: Seyirci sanat istemektedir, bu yüzden birilerinin ölmesi gerekir. Üstelik, bu *malheur* (talihsizlik) genç adamın devrimci zihniyetinin cezalandırılması olarak da okunabileceği için, bir taşla iki kuş vurulmuştur. – Üreticiler, yüksek bir düzey yakalamak için, içeriği *dili* ile asla filme alınamayacak kadar iç içe olan eserlere de el atarlar bazen. Yakın zamanda Leonhard Frank'in romanından, ana sahnesi film için çizilen sınırları aşan *Heimkehr* adlı bir film uyarlandı. Filmde, savaştan dönen bir adama arkadaşının genç karısı kalacak yer verir. Adam ve genç kadın birbirini arzulamaktadır; adamın arkadaşı hâlâ ortada yoktur. Kadının yatağında nasıl dönüp durduğu ve ondan yalnızca bir duvarla ayrılan adamın yattığı yerde nasıl onun kadar acı çektiği uzun uzun gösterilir. İkisi de heyecandan uyuyamaz. Hiçbir şey olmaz. Ama gerçekleşenler filmin sessiz dili içinde benzersiz bir müstehcenlik sergiler. Bu tür sahneler ancak sözle çağrıştırılabilir, çünkü söz, görüntünün o korkunç fiziksel niteliğinin veremediği şeyi ifade eder. – Düzeyi yükseltilmiş bazı filmler ise özellikle de el sanatlarına saplanıp kalmıştır. Bu tür filmler estetik dekorasyonlarla dolup taşar, fakat bu dekorasyonlar filmin içini doldurmaz, sinematik olmayan bir gözboyamanın kenarlarını yaldızlar sadece. Czinner *Dona Juana*'da Bergner'in* arkasında Granada'nın fıskiyelerini çağıldatır ve onu Don Kişot'un izlemiş olması muhtemel yollara sokar. Etrafına tam bir doğa ve sanat salonu inşa etmiştir. Ne var ki, süslü kumaşların süslü kumaştan öte anlam taşıdığı tek bir sahne yoktur.

Sinemayı yeni diyarlara sürükleyecek sanatsal deneylere hemen hiç girişilmiyor. Öncelikle Paris'te beslenen soyut sinema, burada dikkate alınmayan sıradışı bir türdür. Almanya'da popüler film üre-

* Elisabeth Bergner (1897-1986), aktrist. –*ç.n.*

tim tarzından ayrılma yönündeki kayda değer tek girişim Ruttmann'ın ilginç sinemasal senfonisi *Berlin*'dir diyebiliriz. Gerçek bir olay örgüsü olmadan, tek tek mikroskobik özellikler gösteren sekanslarla metropolü canlandırmaya çalışıyor bu eser. Berlin'in gerçekliğini yansıtabiliyor mu peki? Hayır: Başka herhangi bir uzun metrajlı film gibi gerçekliğin karşısında kör kalıyor. Bu yetersizlik filmin belli bir tavrının olmamasından kaynaklanıyor. Ruttmann muazzam nesnesine onun toplumsal, ekonomik ve politik yapısına ilişkin gerçek bir kavrayışı açığa vuracak biçimde nüfuz etmek, onu insani bir ilgiyle incelemek veya belirli bir uçtan ele alıp kararlılıkla açmak yerine, birbirinden bağımsız binlerce ayrıntıyı yan yana dizip, olsa olsa keyfi olarak tasarlanmış anlamsız geçişler ekleyerek bırakıyor. Filmin temelinde, en iyi ihtimalle, Berlin'in bir hız ve iş kenti olduğu fikri yatıyor – herhangi bir içeriğe hiçbir şekilde bağlanmayan ve belki de bu yüzden toplumda ve edebiyatta her karşılaşıldığında Alman küçük burjuvasını mest eden bir fikir. Bu senfonide görecek hiçbir şey bulunmaz, çünkü bu senfoni anlamlı tek bir ilişkiyi bile açığa çıkarmaz. Pudovkin *Filmregie und Filmmanuskript* (Film Yönetimi ve Film Senaryosu) adlı kitabında bu filmi iç düzenden yoksun olmakla suçlar. Ruttmann'ı açıkça iğneleyerek şöyle yazar: "Montajın filmin yegâne örgütleyici odağı olması gerektiğini ileri süren... bir dizi sinemacı var. Bunlar, görüntüler ilginç olduğu sürece parçaların herhangi bir şekilde ve herhangi bir yerde filme alınabileceğini düşünürler; bu sağlandıktan sonra, görüntüler biçim ve türlerine göre birbirine eklenerek bir film yapılabilir."[12]

Dolayısıyla sanat filmi ürünleri önemli noktalar açısından ortalama yapımlardan daha üstün değildir. Ne politik açıdan daha önyargısızdırlar ne de gerçekliğe bir milim bile daha yakındırlar. Kendilerine maletmeye kalkıştıkları alanlara ilişkin hiçbir içeriği kavrayamazlar. İçerikten yoksundurlar. *Yerleşik film üretim tarzının bütününü niteleyen belirleyici özellik özden yoksunluktur.*

Sefalet bütüne öyle yayılmış ki, kendisine karşı koymaya çalışan güçleri bile emiyor. Lang, Grüne, Murnau, Reichmann ve Boese

12. Vsevolod Illarionovich Pudovkin, *Kinorezhisser i kinomaterial*, Kinopechat, Moskova, 1926, Almancası: *Filmregie und Filmmanuskript*, çev. Georg Friedland ve Nadja Friedland, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin, 1928.

gibi fevkalade birkaç yönetmen var. Gelgelelim, fikirleri su gibi parmak aralarından akıp giden malzemelerle çarçur edilirken verimli olmaları mümkün mü? Bu yönetmenlerin yetenekleri ziyan ediliyor, bununla da kalmayıp suistimal edilerek zayıflatılıyor. Ünlü oyuncuları kullanmak da işe yaramıyor. Gökyüzünde ne kadar çok yıldız olursa olsun, bu ürünlerin zifiri karanlığını delip geçemiyor. Yıldızlar sönüp gidiyor daha ziyade. Paul Wegener*, *Alraune*'de şişman, şeytani bir maskeden ibarettir örneğin.

Çöküş, neredeyse fark edilmeden kalacak kadar bariz. Alman kamuoyunda bu konuda *eleştirinin* ilk işaretleri kısa bir süre önce gelmeye başladı. Ne var ki genellikle tek tek filmler eleştiriliyor sadece ve kâr zihniyeti, starlık sistemi gibi semptomlara işaret ediliyor. Biraz daha ileri giden ve endüstrinin çıkarları ile ürettiği filmlerin ideolojisi arasındaki, yukarıda ortaya konan ilişkiye hiç değilse değinen gözüpek tek tük eleştirmen var. Mevcut durumun topyekûn incelenmesine henüz girişilmiş değil. Yapımcılar ise eylemlerini uluslararası seyircinin beğenilerini göstererek meşrulaştırmaya çalışıyor sakat bir şekilde.

İleri sürülen gerekçelerin ve argümanların hepsi yetersiz kalıyor; çünkü sinema yapımlarımızın öz yoksunluk açısından neredeyse Amerikan sinemasını bile geride bıraktığı gibi apaçık, korkunç bir gerçeği hiçbir şekilde açıklamıyorlar. Filmlerimizin boş olması, insani her türlü eğilimin önünü kesmesi, öz zayıflığının ürünü değilse eğer, ancak *inatçılığının* bir sonucu olabilir; Almanya'da enflasyonun sona ermesinden bu yana hüküm süren ve çok sayıda kamusal ifade biçimini etkileyen şu kendine özgü *inatçılığın*. Toplumsal altüst oluşların yaşandığı ve fabrikaların rasyonelleştirilmeye başladığı dönemde Alman hayatı ağır biçimde felce uğratıldı. Adeta bir hastalığa yakalandı. Film üretim tarzının mevcut durumu –başta işaret edildiği gibi– genele yayılmış yerleşik kültürsüzlüğün, bilinçsizliğin (*Ungeist*) bir semptomudur yalnızca. Büyük bir taşra kentinde *Die Heilige und ihr Narr* üç hafta boyunca tıka basa dolu salonlarda oynarken, *Thérèse Raquin* birkaç gün içinde gösterimden çekilmek zorunda kaldı. Hiç yolunda gitmeyen bir şeyler var demek ki; ne olursa olsun, mevcut duygu karmaşasının ve gerçekdı-

* Alman aktör (1874-1948). –*ç.n.*

şılığın vardığı noktayı açıklamaya en korkunç sanayicilik zihniyeti bile tek başına yetmez. Yolunu şaşırmışlığın ne kadar ileri gittiği, Rus belgesel filmlerinin başarısından yararlanmaya çalışan filmlerde açığa çıkıyor. Rus belgesel filmlerinin önemi ancak çok tali olarak propagandacı eğilimlerinden gelir. Bu filmler için çok daha asli olansa, Eisenstein ve Pudovkin'in, örneğin George Grosz gibi kuru bir karikatüristin aksine insani meselelerde bilgi sahibi olması, hem kendilerinin hem de oyuncularının sefaleti, açlığı, adaletsizliği ve mutluluğu gerçek anlamda deneyimlemiş olması ve bu deneyimleri tüm sonuçlarıyla birlikte değerlendirebilmeleridir. Sokaklara, avlulara, meydanlara ve sütunlu binalara konuşmanın gücünü veren çerçeveler ve perspektifler bulabilmeleri sırf bu sayededir. Ruslardan ders alan birkaç Alman yönetmen ise kötü öğrencilik yapmıştır. Anlamlarını gözardı edip işin hilelerini kapmışlardır. Daha önce değindiğimiz *Zuflucht* adlı filmde, Berlin'in proleter kesimlerinden Rus tarzında görüntüler kullanılmıştır; görüntüler muhteşemdir, ama hikâyeyle herhangi bir iç bağları yoktur. Rus filmlerinde, çevrenin sinematik gösterimiyle hikâyenin özü açığa çıkarılır. Burada, Alman filmlerinde ise, çevre, küçük burjuvaziye özgü hikâyelerin az çok yüzeysel süsü konumundadır. İnatçıların dünyadan ancak bu kadar haberi vardır.

Yol göstermek gerekiyor mu? Bir reçete mi bekleniyor? Bu işin reçetesi yok. Samimiyet, gözlem yeteneği, insanlık – bunlar öğretilemez. Durumun açıkça sergilenmesi yeter.

Kafa Dağıtma Kültü

Berlin'in Sinema Sarayları Üzerine

BERLİN'DEKİ büyük sinema sarayları (*Lichtspielhaus*) kafa dağıtma (*Zerstreuung*) saraylarıdır; bunlara sinema salonu (*Kino*) demek saygısızlık olur. Sinema salonları sadece Eski Berlin'de ve küçük bir seyirci kitlesine hizmet ettikleri kenar mahallelerde sayıları giderek azalsa da çokça bulunuyor hâlâ. Berlin'in çehresini artık sinema veya tiyatro salonlarından çok sinema sarayları, şu optik peri diyarları şekillendiriyor. *UFA'nın sarayları* (özellikle de hayvanat bahçesinin yanındaki), Poelzig tarafından inşa edilen *Capitol*, *Marmorhaus*, isimleri ne olursa olsun, her Allah'ın günü kapalı gişe çalışmanın keyfini sürüyor. Yeni yapılan *Gloria-Palast*, bu sarayların açtığı yolda ilerlemeye devam edildiğini gösteriyor.

Bu kitle-tiyatrolarının alametifarikası, incelikle kotarılmış *yüzeyin ihtişamıdır*. Otel lobileri gibi sinema sarayları da zevk tapınaklarıdır; parıltılarının hedefi ruhu terbiye etmektir. Bu mimari her ne kadar seyirciyi haleti ruhiye bombardımanına tutuyor olsa da, asla Wilhelm tarzı seküler kiliselerin, örneğin Wagner'in *Niebelungen*'inin hazinesini içinde barındırdığı izlenimi vermeye çalışan Rheingold'un barbar gösterişçiliğine düşmez. Sinema saraylarının mimarisi stilistik aşırılıklardan kaçınan bir biçime evrilmiştir daha ziyade. Zevk boyutlara galebe çalmış ve uygulamalı sanatlara özgü incelikli bir fantazi ile birlikte lüks bir dekor yaratmıştır. *Gloria-Palast* barok bir tiyatroyu andırır. Sayıları binlerle ifade edilen cemaatin memnun kalması doğaldır, çünkü toplantı mekânları takdire şayan uğraklardır.

Gösteriler de iyi kotarılmış bir görkem sergiliyor. Filmlerin uygun bir müzik eşliğinde ardı ardına gösterildiği günler geride kaldı.

En azından belli başlı salonlar, filmlerin daha büyük bir bütünün parçası olarak işe koşulduğu Amerikan tarzı müstakil gösteriler düzenlemeye başladı. Magazin dergilerini kaplayan program çizelgeleri gibi, gösteriler de düzenli bir prodüksiyon bolluğuna ulaştı. Sinemadan, gözalıcı, revü benzeri bir yaratık peyda oldu: *efektlerin topyekûn sanat eseri* (Gesamtkunstwerk der Effekte).

Efektlerin topyekûn sanat eseri, kullanabileceği her aracı kullanarak bütün anlamlardan kurtulur. Spotlar, ışıklarını salona boşaltır, şatafatlı duvar örtülerinin üzerine saçar veya organik görünümlü rengârenk cam ürünlerin içinden geçirerek ortalığa serpiştirir. Orkestra bağımsız bir güç gibi davranır; icraatleri, aydınlatmanın verdiği karşılıklarla desteklenir. Her duygu kendi akustik ifadesini ve spektrumdaki renk değerini alır. Bu optik ve akustik kaleydeskobun yanına sahnedeki bedensel oyun da eklenir: Pandomim, bale. Sonunda beyaz yüzey iner ve üç boyutlu sahnede olup bitenler farkına varılmadan iki boyutlu yanılsamalara karışır.

Bu tür gösteriler, artık meşru hale gelmiş revülerle birlikte, bugün Berlin'deki başlıca atraksiyonları oluşturuyor. Kafa dağıtmak bu atraksiyonlarda kültür düzeyine çıkıyor. Bu atraksiyonların hedefinde ise *kitleler* bulunuyor.

Kitleler *taşrada* da bir araya gelmektedir; fakat burada, sayılarına ve gerçek toplumsal önemlerine uygun düzeyde manevi, kültürel doyuma ulaşmalarına imkân vermeyen bir baskı altında tutuluyorlar. Muazzam sayılarda var oldukları sanayi merkezlerinde, birer işçi olarak, kendi hayat biçimlerini gerçekleştiremeyecek kadar ağır görevler yükleniyor üzerlerine. Toplumsal üstünlüklerini vurgulamak için ziyadesiyle uğraştıkları halde ancak sınırlı kültürel taleplere sahip olan üst sınıfların artıkları ve eskimiş eğlenceleri bağışlanıyor bu kitlelere. Diğer taraftan, genel olarak sanayinin hüküm sürmediği daha büyük taşra kentlerinde ise geleneksel ilişkiler o kadar güçlüdür ki, kitleler manevi ve kültürel yapıyı yine kendi başına biçimlendiremez. Orta sınıf burjuvazi, bu insan rezervinin büyümesinin hiçbir anlamı yokmuş gibi bu kitlelerden uzak durur ve böylelikle yüksek kültürün ve eğitimin koruyucusu olduğunu hayal etmeye devam etme imkânına kavuşur. Kendisi için sahte vahalar yaratan kibirleri, kitleleri aşağılar ve eğlencelerini kötüler.

Berlin'de *dört milyon* kişi olduğunu görmezlikten gelmek söz

konusu olamaz. Sırf bu insanların sirkülasyon zorunluluğu bile sokak hayatını hayatın kaçınılmaz sokağına dönüştürür, evlerin içine kadar giren ayrıntılar yaratır. Diğer taraftan, insanlar kendilerini bir kitle olarak hissettikçe, kitlelerin finanse edilmeye değer manevi ve kültürel alan üzerindeki biçimlendirici güçleri de artar. Kitleler artık kendi haline bırakılmış değildir, bilakis terk edilmişliği içinde söz sahibi olmuştur; kenara atılmayı reddeder ve kendisine hazır masalarda hizmet edilmesini ister. Sözümona kültürlü tabakalara artık fazla yer kalmadı. Ya yemeğe katılmak ya da züppece bir tavırla kenarda durmak zorundalar; her halükârda, bu tabakaların taşradan yalıtık durumları son buluyor. Kitlelerin arasına karışmalarıyla birlikte, banka müdüründen satış elemanına, divadan stenografa varıncaya kadar içindeki herkesin *aynı* tepkilere sahip olduğu *homojen kozmopolit seyirci* oluşuyor. Bu kitle beğenisine yönelik ağlak sitemler için artık çok geç. Çünkü kitlelerin kabul etmeyi reddettiği kültürel miras, kendisine karşılık gelen ekonomik ve toplumsal gerçeklik değiştiği için, artık bir bakıma salt tarihsel zenginlik haline gelmiştir.

Berlinliler *eğlenceye düşkün* olmakla ayıplanıyor; bu bir küçük burjuva sitemidir. Buradaki eğlence düşkünlüğünün taşradakinden fazla olduğuna şüphe yok, ama burada çalışan kitlelerin içinde bulunduğu gerilim de daha büyük ve daha elle tutulur – günü gün etmeden doldurân, esasen biçimsel bir gerilimdir bu. Bu eksikliğin telafi edilmesi gerekir; bu ihtiyacın karşılanması ise ancak yine bu eksikliği dayatan aynı yüzey bölgesinde mümkündür. Boş zaman meşgalesinin biçimi meşgul olunan "iş"in biçimi ile zorunlu olarak örtüşür.

Doğru bir içgüdü, eğlence ihtiyacının karşılandığını görmek isteyecektir. Sinema saraylarının iç tasarımı tek bir amaca yöneliktir: Boşluğa düşmemesi için seyirciyi çepere sabitlemek. Sinema saraylarında, duyuların uyarımı birbirini o kadar süratle izler ki, araya en zayıf tefekkür bile sızamaz. Spot ışıklarının kırılmaları ve eşlik eden müzik, seyirciyi *can simidi* gibi su üstünde tutar. Eğlence düşkünlüğü saf dışsallığın sergilenmesinde arar karşılığını ve bulur da. Özellikle de Berlin'de bütün gösterilerin revü biçimini alma yönündeki önlenemez eğiliminin ve buna paralel olarak günlük gazete ve periyodik yayınlardaki görsel malzeme artışının nedeni budur.

Dışsallığa verilen bu önemin *dürüstlük* gibi bir getirisi vardır. Hakikati tehlikeye sokan dışsallık değildir. Hakikat için tehlikeli olan, gerçekdışı bir nitelik alan kültürel değerlerin naifçe olumlanmasıdır; kişilik, duyarlılık, trajedi gibi, esasen yüce birtakım içeriklere işaret eden, fakat toplumsal değişimler sonucunda üzerinde yükseldikleri temellerle birlikte kapsamlarını büyük ölçüde yitiren ve dikkatleri olmadık yere toplumun dışsal yaralarından bireye kaydırdıkları için bugün artık çoğu durumda ağızda nahoş bir tat bırakan kavramların çekinilmeden kötüye kullanılmasıdır. Bu tür bastırma örnekleri edebiyat, tiyatro ve müzik alanlarında yeterince bol bulunur. Bu örnekler yüksek sanat kisvesi altında boy gösterir ama aslında zamanın güncel ihtiyaçlarını görmezden gelen köhne eserlerdir (bahsedilen eserlerin yaratıcılık açısından türevsel nitelik taşımasıyla da dolaylı olarak doğrulanan bir olgudur bu). Berlin halkı, sağlam nedenlerle boş bir iddiaya takılıp kalmış bu sanat olaylarından giderek uzaklaşıp, starların, filmlerin, revülerin ve gözalıcı gösterilerin yüzeysel çekiciliğine yönelirken, derin bir anlamda dürüst davranmaktadır. Burada, bu salt yüzeysellik içinde, seyirci kendisiyle karşılaşır; görkemli duyusal izlenimlerin parçalı ardışıklığı kendi gerçekliğini günyüzüne çıkarır. Bu gerçeklik seyirciden gizli kalacak olsa, seyirci ona ne saldırabilir ne de onu değiştirebilir: Bu gerçekliğin eğlencede açığa çıkmasının *ahlaki* bir önemi vardır.

Gelgelelim, bu söylediklerimiz ancak eğlence kendi kendinin amacı değilse mümkündür kuşkusuz. Eğlence amaçlı gösterilerin tıpkı büyük kent kitlelerinin dünyası gibi yüzeysel karışımlar olması, bu gösterilerin (belki daha da görünür kılmak için bu eksikliğin üstünü örten duygusallık tutkalı dışında) her türlü gerçek ve nesnel bağlantıdan yoksun olması, toplumun *düzensizliğini* dosdoğru ve açık açık binlerce göze ve kulağa iletmesi – bu gösterilerin kaçınılmaz ve radikal bir değişimin önünü açacak gerilimi doğurmasını ve canlı tutmasını asıl mümkün kılacak olan işte bunlardır. Berlin sokaklarında, insanın bir gün her şeyin birdenbire patlayıp paramparça olacağının idrakiyle çarpıldığı anlar pek de ender değildir. Halkın akın ettiği eğlenceler de aynı etkiyi yaratıyor olsa gerek.

Ne var ki, büyük sinema saraylarındaki gösterilerin ibret verici şekilde ortaya koyduğu gibi, bu eğlenceler çoğu zaman bu etkiyi yaratmaz. Çünkü, çeşit çeşit dışsallığı organik bir bütünün içine sıkış-

tırmaya çalışan bu gösteriler, insanları eğlenceye davet etse bile, doğaları gereği birbirinden yalıtılmayı gerektiren çok farklı efektleri "sanatsal" bir birlik içinde eriterek, eğlenceyi oracıkta anlamından yoksun bırakırlar. Evvela mimari ortam, eskiden yüksek sanat kurumlarının sahip olduğu vakarı vurgulama eğilimi gösterir. Ebedi eserleri kucaklamak için tasarlanmış gibi, yüce ve *kutsal* olana ayrıcalık verir; içinde adak mumlarının ışıldamasına bir adımlık mesafededir. Gösterinin kendisi de aynı ölçüde yüksek bir düzey hedefler; incelikle ayarlanmış bir organizma, ancak bir sanat eserinin başarabileceği estetik bir bütünlük olma iddiası taşır. Tek başına film, sungu olarak çok yetersiz kalacaktır; bunun başlıca nedeni, sırf eğlence miktarının artırılmak istenmesi değil, gösterinin sanatsal iddialarının da olmasıdır. Sinema, tiyatrodan bağımsız bir değer edinmişti; ama bugün öne çıkan sinema sarayları, tiyatroya geri dönme özlemiyle dolup taşmaktadır.

Sinema saraylarının Berlin'in toplumsal hayatının semptomu olarak da ele alınabilecek hedefi, bünyesinde *gerici* eğilimler barındırır. Bugün varlığını yalnızca bir hayalet olarak sürdüren idealist kültürün yasaları ve biçimleri sinema saraylarındaki meşruiyetini yitirmiştir yitirmesine; gelgelelim, sinema sarayları, mutlu bir tesadüfle aralarına karıştıkları dışsal unsurlardan yeni bir idealist kültür yaratmaya çalışıyor. Ancak doğaçlama olarak, dünyamızın baş edilemeyen anarşisinin yansıması olarak bir anlam taşıyan eğlenceyi dökümlü kumaşlarla beziyor ve artık var olmayan bir birliğe dönmeye zorluyorlar. Gözler önüne sermekle yükümlü oldukları parçalanmayı kabul etmek yerine, parçaları sonradan birbirine yapıştırıp organik bir esermiş gibi sunuyorlar.

Bu uygulama, intikamını tamamen sanatsal olarak alır. Çünkü müstakil bir programa dahil edildiğinde, film, olası etkisini kaybeder. Artık başlıbaşına değil, ona özgü varoluş koşullarını gözardı eden bir tür revünün süslemesi olarak değer görür. Filmin *iki boyutluluğu*, fiziksel dünya yanılsamasını hiçbir eklemeye gerek duymadan yaratır. Buna rağmen bu ışık oyununa bir de gerçek nesnelerden oluşan sahneler katıldığında, film düz yüzeyin içine çekilir ve numarası açığa çıkar. Uzamsal derinliğe sahip olayların yakın komşuluğu, perdede gösterilen olayların uzamsallığını yok eder. Film, doğası gereği, yansıttığı dünyanın tek olmasını talep eder; üç boyutlu

her türlü çevreden çekilip alınması gerekir; yoksa bir yanılsama olarak görevini yerine getiremez. Canlı görüntülerin arasındayken resim de gücünü kaybeder. Filmi sözde bir bütünlüğe monte etmenin önünü açan sanatsal tutkuların yersiz olduğunu ve bu nedenle de giderilemeyeceğini söylemeden geçmeyelim. Çıksa çıksa, *uygulamalı sanat* (Kunstgewerbe) çıkacaktır ortaya.

Oysa sinema saraylarının önünde, uygulamalı sanatı geliştirmekten daha acil görevler duruyor. Yalnızca toplumsal görevlerle uyuştukları ölçüde estetik görevler haline getiren bu görevleri yerine getirebilmeleri, ancak tiyatroyla flört etmekten ve geçmişte kalan bir kültürü yeniden canlandırma yönündeki endişeli çabalarından vazgeçip, gösterimlerini filmin hakkını yiyen bütün süslemelerden arındırmaları ve radikal bir şekilde, parçalanmayı kamufle eden değil, ifşa eden eğlencelere yönelmeleri halinde mümkündür. Sırf hakikate yakın oldukları için kolayca sersemletilmeye gelen kitlelerin yaşadığı Berlin'de, bu mümkündür.

ÇIKIŞ: SIFIR NOKTASINA DOĞRU

Can Sıkıntısı

Bugün, sıkılacak zamanı olup da sıkılmayanlar, hiç kuşkusuz, en az sıkılacak zamanı olmayanlar kadar sıkıcıdırlar. Çünkü bu insanların benliği kaybolup gitmiştir; eğer bir benlikleri olsaydı, bu benlik bilhassa da günümüzün koşturmacalı dünyasında onları amaçsızca, nerede olursa olsun uzunca bir süre durmak* zorunda bırakırdı.

Çoğu insan boş vakit bulamıyor kuşkusuz. Bütün enerjilerini, temel ihtiyaçlarını karşılayacak kadar bir gelir peşinde koşmakla harcıyorlar. Bu can sıkıcı zorunluluğu daha katlanılır kılmak için, meşguliyetlerini ahlaki bir peçeyle süsleyen ve hiç olmazsa ahlaki açıdan bir ölçüde rahat etmelerini sağlayan bir iş etiği uydurmuşlar. Kendini ahlaklı bir varlık olarak hissetmenin verdiği gururun bütün sıkıntıları giderdiğini iddia etmek abartılı olur; fakat bizim asıl konumuz gündelik angaryanın doğurduğu amiyane sıkıntı değil, çünkü bu sıkıntı, insanları ne öldürür ne de yeni bir hayata başlatır; ahlaki açıdan onaylanmış bir işten daha makbul başka bir iş sunulur sunulmaz giderilen bir hoşnutsuzluğu ifade eder sadece. Bununla beraber, işlerini ara ara esneyerek yapmak durumunda olan insanlar, işlerini hevesle yapanlardan daha az sıkıcı olabilir. Bu ikinci, mutsuz tipler, koşturmacaya her geçen gün biraz daha derinden dahil olmaya zorlanır ve sonunda ne yapacağını bilemez hale gelir; yapmaları gerekeni görmelerine imkân sağlayacak sıradışı, radikal sıkıntı, onlara sonsuz uzaklıktadır artık.

Yine de, hiç boş vakti olmayan kimse yoktur. İşyeri daimi bir barınak değildir, Pazar günleri kurumsallaşmış tatildir en azından. Do-

* Kracauer burada *langweilen* (canı sıkılmak) ve *lang verweilen* (uzun süre durmak, kalmak) sözcüklerinin ses benzerliği üzerinden sözcük oyunu yapıyor. –ç.n.

layısıyla, esasen herkes bu güzel tatil saatlerinde kendini toparlayıp gerçek sıkıntıyla karşı karşıya gelme imkânına sahiptir. Fakat insan hiçbir şey yapmak istemese bile, ona bir şeyler olur. Dünya, insanın kendine gelmemesi için elinden geleni yapar; insan dünyayla ilgilenmese bile, dünya insanın huzur bulamayacağı kadar, nihayet hak ettiği gibi adamakıllı sıkılmasıyla ilgilenir.

İçinden doyumun filizlenebileceği bir doyumsuzlukla dolu bir halde, akşamları sokaklarda gezmeye çıkılır. Çatıların üzerinden, ışıklandırılmış sözcükler süzülür; insan kendi boşluğundan *reklamların* yabancı dünyasına sürülmüştür bile. Beden asfalta kök salar; artık kendi ruhumuz olmayan ruh, aydınlatıcı, ışıktan vahiyler eşliğinde, karanlıktan karanlığa dolaşır durur. Ah bir kaybolabilse! Ama bir atlıkarıncaya hizmet eden Pegasus gibi, daireler çizmek zorundadır; bir likörün yere göğe sığmayan ününe ve en iyi beş-kuruşluk sigaranın faziletlerine övgüler düzmekten yorulması yasaktır. Bir çeşit büyü, ruhun onlar dolayısıyla kendini durmadan yeni bir parıltılı cümleye dönüştürdüğü binlerce ampulle ruhu mahmuzlar.

Bir anlığına kazara geri dönecek olsa, bir *sinema salonunda* kendini şekilden şekile sokturmak için çekip gidecektir beklemeden. Sahte bir Çinli olarak sahte bir afyon kahvesine çömelecek, bir film divasının hoşuna gitmek için gülünç zekâ gösterileri yapan eğitimli bir köpeğe dönüşecek, yalçın dağların arasında fırtınaya tutulup büzülecek, aynı anda hem sirk sanatçısı hem de aslan kesilecektir. Nasıl direnebilir ki bu başkalaşımlara? Doldurulmasına itiraz etmeyeceği boşluğa afişler üşüşür ve tahliye edilmiş bir *palazzo** kadar ıssız ve çıplak beyaz perdenin önüne sürükler onu; görüntüler peşi sıra akmaya başladığında, artık dünyada onların değişip durmasından başka bir şey kalmamıştır. Şaşkın şaşkın perdeye bakarken insan kendini unutur; o muazzam kara delik, kimseye ait olmayan ve herkesi tüketen bir hayat yanılsamasıyla canlanır.

Radyo da daha onlar tek bir kıvılcım bile çakmadan varlıkları buharlaştırır. Çoğu kişi yayın yapmaya zorunlu olduğuna inandığı için, insan kendini sürekli Londra'ya, Eyfel Kulesi'ne ve Berlin'e gebe, daimi bir alıcı (*Empfängnis***) durumunda bulur. O zarif kulak-

* İt. Saray, palas. Genel olarak gösterişli yapılar için de kullanılmaktadır. –*ç.n.*

** Bu sözcük döl almak, gebe kalmak gibi anlamlara da gelmektedir. –*ç.n.*

lıkların albenisine kim karşı koymaya çalışır ki? Oturma odalarında parıltı saçar, kafaların etrafını kendi kendilerine sararlar; incelikli bir sohbet (elbette sıkıcı olabilir bu) açıp ilerletecek yerde, kendi olası nesnel sıkıcılıklarını bir kenara bıraksak bile, dünyanın kişiye en ufak bir kişisel sıkıntı hakkı bile tanımayan gürültüsünün oyun alanı haline gelir insan. Ruhları çok uzaklara dolaşmaya çıkmış gibi, sessiz ve cansız bir halde yan yana oturur herkes; ruhlar kendi keyfine göre dolaşamaz ama, peşlerine düşen haber sürüsü rahat vermez; kısa bir süre sonra da, kim avcı kim av, artık kimse bilmez. İnsanın bir kirpi gibi kıvrılıp kendi önemsizliğinin farkına varmaya çalıştığı kafelerde bile, heybetli bir hoparlör kişisel varoluşun bütün izlerini siler atar. Konser aralarında, hoparlörden gelen anonslar doldurur mekânı; kulak kesilmiş dinleyen garsonlar, bu gramofon taklidinden kurtulmaya yönelik yakışıksız talepleri sinirle geri çevirir.

İnsan antenlerle gelen bu yazgı türüne maruz kalırken, beş *kıta* giderek birbirine yaklaşır. Ama aslında kıtalara yayılan biz değiliz-dir, sınır tanımaz emperyalizmiyle onların kültürü bizi kendine maleder. Boş midenin yarattığı rüyalardan birini görüyoruzdur sanki. Çok uzaklardan küçücük bir top gelir üstüne doğru, yakın plana girdikçe büyür ve sonunda seni ezer geçer; onu ne durdurabilirsin ne de ondan kaçıp kurtulabilirsin, büyülenmiş bir halde kalakalırsın yattığın yerde; dev bir heykel zavallı bir oyuncak bebeği süpürür atar, cüssesi altında kaybeder onu. Kaçıp kurtulmak mümkün değildir. Çin'deki karmaşayı başınızdan ustaca savdınız diyelim, Amerika'daki bir boks maçının hemen üstünüze geleceğinden kuşkunuz olmasın; Batı ise, ister kabul edin ister etmeyin, hep tepenizdedir. Şu yerküre üstündeki tüm dünya-tarihsel olayların – sadece şimdikilerin değil, arsızca bir yaşam hırsıyla yanıp tutuşan geçmiştekilerin de – yalnızca bir arzusu vardır: Nerede bulunmamızı arzu ediyorlarsa, orada bir buluşma ayarlamak. Gelgelelim, efendileri kendi evinde rast getiremezsiniz; seyahate çıkmışlardır ve yerlerini bulmak mümkün değildir. Boş odalarını uzun süre önce, şimdi efendi kendisiymiş gibi yapan *surprise party*'ye bırakmışlardır.

Peki ya insan kendini böyle kovalatmayı reddederse? İşte o zaman, insanın, deyim yerindeyse, kendi varoluşu üzerinde tasarrufta bulunmasını kesin bir biçimde güvenceye aldığı için, can sıkıntısı yegâne uygun uğraş haline gelir. İnsan hiç sıkılmamış olsa, başta da

iddia edildiği gibi, muhtemelen hiç var olmamış olur, dolayısıyla da yalnızca bir başka sıkıntı nesnesi olurdu – çatılarda ışık saçar veya film şeridi olarak gösterime sokulurdu. Ama eğer insan varsa, etrafını kuşatan, insanın var olmasına tahammülü olmayan bu soyut velveleye ve onun içinde var olduğu için de kendisine ister istemez canı sıkılacaktır.

Güneşli bir ikindi vakti herkes dışarıdayken yapılacak en iyi şey, tren istasyonunda aylak aylak gezinmek veya daha da iyisi, evin perdelerini çekip kanepenin üstünde kendini can sıkıntısına teslim etmektir. Hüzünle (*tristezza*) kaplanmış bir halde, süreç içinde gayet dikkate değer bile olabilecek fikirlerle flört edilir, durduk yere ciddiye binen farklı projeler tasarlanır. Sonunda da insan, kendisiyle başbaşa olmaktan başka hiçbir şey yapmamak ve aslında ne yapması gerektiğini bilmemekle yetinir – masanın üstünde duran, camdan yapıldığı için sıçrayamayan cam çekirgeden ve kendi acayipliğiyle hiç mi hiç ilgilenmeyen ufak kaktüsün absürtlüğünden etkilenir sempatiyle. Tıpkı bu süs-varlıklar gibi ciddiyetsiz bir halde, içinde hedefsiz bir huzursuzluk besler yalnızca, kenara itilmiş bir arzuyu, olan ama aslında olmayan şeylerden duyduğu bıkkınlığı büyütür.

Fakat insan sabreder, şu meşru can sıkıntısına özgü sabrı gösterebilirse, adeta bu dünyaya ait olmayan mutluluklar keşfeder. Rengârenk tavus kuşlarının kurula kurula dolaştığı bir manzara belirir, ruh dolu insan imgeleri gelir gözünün ününe. Bak, senin ruhun da dolup taşıyor, kendinden geçmiş bir halde o hep eksikliğini çektiğin şeyin adını koyabiliyorsun artık: büyük *tutku.* Bir kuyrukluyıldız gibi sana ışık saçan bu tutku aşağı inse, sarıp sarmalasa seni, başkalarını, bütün dünyayı – ah, işte o zaman sıkıntı biter, olan her şey sahiden olurdu...

Ama insanlar uzak imgeler olarak kalır, o büyük tutku ufukta sönüp gider. Dinmek bilmeyen can sıkıntısı içinde, tıpkı bu yazı kadar sıkıcı, önemsiz şeyler yumurtlar insan.

Linden Pasajı'na Veda

LINDEN PASAJI artık yok. Yani, Friedrichstraße ile Linden Bulvarı arasında bir pasaj biçiminde duruyor, ama artık bir pasaj değil. Geçenlerde savaştan önceki öğrencilik yıllarımda sık sık yaptığım gibi içinde dolaşırken, yok etme çalışmaları neredeyse bitmişti. Dükkânların arasındaki sütünlar, soğuk ve parlak mermer levhalarla kaplanmış, üstlerine de kubbe şeklinde, bugün aynısından düzinelerce bulunan, modern, cam bir çatı yapılmıştı. Babalarımızın ve dedelerimizin zamanından kalma, korkunç-güzel üslup taklidi şu eski Rönesans mimarisi bir iki yerde hâlâ kendini belli ediyordu neyse ki. Yeni cam çatının iskeletlerinin ortasındaki bir boşluktan üst katlar ve ana kornişin altında sıralanan sayısız destek, birleşik yuvarlak pencereler, kolonlar, parmaklıklar ve madalyonlar, artık gelip geçen kimsenin zevkini çıkaramayacağı, solmuş bütün süslemeler görülebiliyordu. Sonuna kadar korunacağı belli olan bir sütün tuğla rölyefini açık açık sergiliyordu; merkez kabartmasında bir maske bulunan, yunuslardan ve asma deseninden oluşan bir kompozisyon. Artık hepsi soğuk mermerden bir toplu mezara gömülüyor.

Çocukken geçit [*Durchgang*] sözcüğünün bende uyandırdığı ürpertiyi hâlâ hatırlıyorum. O zamanlar büyük hevesle okuduğum kitaplarda karanlık geçitler, sonradan bir kan gölüyle kendini belli eden ölümcül saldırıların gerçekleştiği yerlerdi genellikle ya da en azından orada toplanıp karanlık planlar yapan karanlık karakterler için uygun ortamlardı. Bu çocukluk fantazilerinin aşırıya kaçmış olması mümkünse de, geçitlere atfettikleri anlamın bir kısmı eski Linden Pasajı'yla yakından ilgilidir. Sadece Linden Pasajı'yla da değil, gerçek burjuva pasajlarının hepsiyle. *Thérèse Raquin*'in o zamandan bu zamana şaşalı yeni binaların beton ağırlıkları altında ezilen,

Paris'teki *Passage des Panorames*'in arka bölümünde geçmesinin güçlü gerekçeleri vardır. Pasajların zamanı geçti artık.

Pasajların özelliği birer geçit, üstlerinde ve girişlerinin karşısında ikamet eden burjuva hayatının içinden geçen yollar olmalarıydı. Eli yüzü düzgün olmadığı veya resmi dünya görüşüne aykırı olduğu için bu hayattan dışlanan her şey, pasajları yurt edinmişti. Fırlatılıp atılan ve içeri tıkılan, dış görünüşü süslemeye elverişli olmayan ne varsa, hepsine pasajlar barınaklık ediyordu. Bu gelip geçici nesneler, pasajlarda bir tür yerleşim hakkına sahipti; tıpkı kent merkezlerine değil de şoselere yerleşmelerine izin verilen çingeneler gibi. Bir sokaktan diğerine yeraltındaymış gibi geçilirdi. Linden Pasajı, teşhir ettiği eşyalara burjuva hayatının kompozisyonunun ortasında yer alan bu tür pasajlar diyebileceğimiz dükkânlarla doludur hâlâ. Aslında bu eşyalar, öncelikle bedensel ihtiyaçları ve gündüz düşlerinde görülen türden imgelere karşı duyulan arzuyu giderir. Çok yakın olan da çok uzak olan da, kendisine tahammül edemeyen burjuvazinin kamusal alanından kaçar ve geçitin, içinde bir bataklıktaymışçasına serpildikleri mahrem karanlığına çekilir seve seve. Geçit, bir pasaj olarak, yakından uzağa yapılan bir yolculuk olan ve beden ile imgeyi birbirine bağlayan seyahatin, kendini hemen her yerden çok daha fazla gösterebildiği yerdir aynı zamanda.

Linden Pasajı'nda bedenselliğe adanmış sergiler arasındaki şeref mevkisi Anatomi Müzesi'ne aittir. Bu müze, yasal krallığını kabartmaların, asma süslemelerinin ve yunusların ortasına kurmuş bir pasaj hükümdarıdır. Ancak, cephe gerisine sürülen tüm nesnelerin ne olursa olsun burjuvaziye özgü bir kılık taşıması gerektiği için, insanları içeri girmeye çağıran yazılar riyakardır. Bu yazılardan biri şöyle diyor: "*İnsan* sergisi sağlığın iyileştirilmesine hizmet eder." İçeride ziyaretçileri ne tür keşiflerin beklediği, frak giymiş bir doktorun, kendisi gibi oldukça eski moda giyimli çok sayıda soylu erkeğin yanında çıplak bir kadınının karnını ameliyat ederken göründüğü, cama asılı bir resimle haber edilmiş. Ameliyat edilen kişi o zamanlar bir kadınmış. Şimdiyse karın, bağırsaklar, salt bedene ait olan ne varsa onlar odakta. Tümörler ve deformasyonlar içerde titizlikle inceleniyor, sadece yetişkinlerin girebildiği ayrı bir bölme ise her türlü zührevi hastalıkla dolup taşıyor. Bunlar yakındaki bir kitabevinde körüklenen pervasız şehvetin ürünü. Enflasyon döneminde

Almanya'nın büyük kentlerinden birindeki bir pasajda komünist bir kitabevi açılmış ama pasajın köklerinin savaş öncesi modernite ye dayanmasına ve dövme demirden ayçiçekleriyle daha çok süslü bir yeraltı geçitini andırmasına rağmen orada sadece kısa bir süre kalabilmişti. Oysa propaganda yazınının pasajla arasındaki zayıf bağ onu dışarı atmak için yeterdi; çünkü pornografi loş ışıkta kendi evindeyken, yasadışı hareketler günışığına çıkmaya çalışır. Linden Pasajı'ndaki kitabevi, içinde bulunduğu ortama ne kadar çok şey borçlu olduğunun farkında. Seçilmiş masum kitaplardan oluşan bir bitki örtüsünün arasından, adları içeriğiyle yatıştırılması pek mümkün olmayan arzular uyandıran ciltsiz kitaplar uç veriyor. Bazen, bir cinayet masası komiserinin yazdığı cinsel sapıklıklarla ilgili kitapta olduğu gibi, izin verilenle verilmeyen tuhaf bileşimlerde bir araya geliyor. Bu bedensel dürtülerin yanında yöresinde biblolar, kısmen onları kullandığımız için, kısmen hiçbir işe yaramadıkları için yanımızda taşıdığımız ve etrafımızı onlarla sardığımız sayısız ufak nesne yükseliyor. Pasajdaki tezgâhlar bunlarla dolup taşıyor: tırnak makasları, makaslar, pudralıklar, çakmaklar, el yapımı Macar bardak altlıkları. Bu ıvır zıvır, haşarat gibi sürüler halinde ortaya çıkıp sürekli yanımızda olma iddiasıyla yüreğimizi hoplatıyor. Bizi yiyip bitirmek istiyormuş gibi, içinde yaşadığımız kurtlanmış binalara doluşuyorlar; bir gün çatı kirişleri yıkılacak olsa, gökyüzünü bile karartırlar. Daha önemli bedensel ihtiyaçlarımızı karşılayan dükkânlar da Anatomi Müzesi'ne saygılarını sunmak için pasaja taşınıyor. Kehribar ve lüle taşından pipolar parıldıyor; gömlekler tıpkı bir suaredeymiş gibi göz kamaştırıyor; av tüfeklerinin namluları yukarı bakıyor; geçitin sonunda, bir kuaför salonu yaydığı kokularla insanı kendine doğru çekiyor. Yarı karanlıkta, kubbenin altındaki kafeyle akrabalığını ele veriyor. Kafenin müşterileri, yalnızca resimli gazetelerin arasında olsa bile, geziniyorlar; sigara dumanının arkasında dalgalanan imge trenini bir parça takip edip, mırıldanarak geçip gidiyorlar. Parola: Devam et!

Pasajın Linden Caddesi girişinde iki seyahat acentasının yan yana bulunması anlamlı bir tesadüf. Fakat bu acentaların maket gemilerle ve övgü dolu afişlerle özendirdikleri seyahatlerin eskiden pasajda yapılan gezilerle ortak hiçbir yanları yok; keza modern bavul mağazası da geçite ancak kısmen ait. Dünya hissedilebilir ölçüde

küçüldüğünden beri burjuva varoluşu Bohem hayatını nasıl kendine mal ettiyse seyahati de öyle mal etti; bu tür sefahatlere kendi amaçları için el koyup eğlenceye indirgeyerek ayakta kalır burjuva varoluşu. Seyahat hatıraları devrinde yabancı diyarlar ne kadar da uzak, ne kadar da tanıdıktı! Pasajdaki dükkânlardan biri onlarla dolu. Tabakların ve bardakların üstünde *Souvenir de Berlin* (Berlin Hatırası) yazıyor; Sanssouci'nin flüt konçertosu*, yolculuk hediyesi olarak sık sık istenenler arasında. Bu dokunulabilir bellek yardımcıları, yerli orijinallerin bu hakiki kopyaları, Berlin'in bedeninin parçalarıdır ve silip süpürdükleri şehrin enerjisini onları satın alanlara aktarmaya fotoğraf dükkânlarının insanları kendi elleriyle üretmeye çağırdıkları fotoğraflardan daha elverişlidir. Fotoğraflar gezilen ülkeleri eve taşıma iddiası taşır; buna karşın, Dünya Panoraması**, gidilmek istenen ülkelerin yanılsamasını yaratıp bilinen ülkeleri daha da uzaklaştırır. Anatomi Müzesi gibi o da baştacıdır pasajda; elle tutulabilir bedenlerden elle tutulamaz uzak diyarlara geçmek için ufacık bir sıçrayış yeter sahiden de. Çocukken, o zamanlar da bir pasajda gizlenen Dünya Panoraması'nı her ziyaret edişimde, tıpkı resimli kitaplara bakarkenki gibi kendimi uzaklarda hissederdim. Başka türlü olması da pek mümkün değildi, çünkü pencere çerçeveleri kadar yakın gözetleme deliklerinin arkasında, şehirler ve dağlar gidilecek yerlerden çok birer çehre gibi kayardı yapay ışık altında: Panorama'da başka bir Meksika'ya dönüşen Meksika ve Tyrol vardı.

Bu manzaralar evsiz barksız imgelerdir adeta, etrafımızı saran tahta çitlerin aralıklarından tek tük ışık saçan gelip geçici itkilerin görüntüleridir. Sihirli gözlükler olsa, bu tür imgeler gösterirdi herhalde; pasajdaki optikçinin böyle gözlükler satmaması şaşırtıcı doğrusu. Ama her halükârda, optikçinin vitrininin yan duvarlarında yükselen sert ve yuvarlak, camdan yapraklar, ürünlerin geçitte geçerli olan konseptlere uygun şekilde yerleştirilmiş olduğunu gösteriyor.

* Adolf Menzel'e ait, İmparator Büyük Friedrich'in Potsdam'daki sözde Versailles'i "Sanssouci"de verdiği konseri tasvir eden 1852 tarihli bir resim. –*ç.n.*

** Dünya Panoraması, devasa, ahşap bir silindirdi; etrafına 25 kişi oturup silindirin üzerindeki deliklerden, hepsi de August Fuhrmann'ın geniş koleksiyonuna ait olan ve egzotik yerleri, güncel olayları vb. gösteren fotoğraflara bakabiliyordu. 1885'te başlayan ve haftada iki kere program değiştiren bu gösteri 1939'a kadar sürmüştü. –*ç.n.*

Pasajda ihtiyaç duyulan ayrışma, aldatıcı bütün varlıkların ayrıştırılması, içinde kafaların, mimari yapıların, asalet simgesi hayvanların ve egzotik diyarların rakamlar ve isimlerle birbirine dip dibe yapıştırıldığı posta pulu dükkânı tarafından sağlanıyor (Çalışmaları yıllardır *Paris pasajlarına* odaklanan arkadaşım Walter Benjamin'in *Tek Yönlü Yol* adlı eserinde posta pulu dükkânının bu imgesini keşfetmesi tesadüf değildir). Gelip geçenlerin gündelik kullanımına uygun hale gelinceye kadar sallanıp çalkalanıyor pasajda dünya. Buradan geçen biri, talihin, yani şu yol arkadaşının ona gülüp gülmeyeceğini piyangocuda deneyebilir veya oyun kartlarıyla sınayabilir. Kuşe kâğıdından hayalleriyle bizzat karşı karşıya gelmek isterse eğer, kartpostalcılarda rengârenk gerçekleştirilmiş halde envai çeşidini bulabilir. Düzenlenmiş çiçek demetleri ince bir dille karşılar onu, küçücük köpek yavruları saf bir güvenle üstüne doğru koşturur; öğrencilik hayatı, olağanüstülüğü ve sarhoş ediciliği ile gözlerini kamaştırır; gül pembe kadın bedenlerinin çıplaklığı arzulara daldırır. Hemen yan tarafta, şehvet uyandırıcı güzellerin boynunu ve bileklerini sarıp sarmalayan sahte kelepçeler vardır ve müzik dükkânından gelen eski bir hit şarkı, pasaj gezgininin keşfettiği yanılsamalar arasındaki adımlarını adeta kanatlandırır.

Linden Pasajı'ndaki nesneleri birleştiren ve hepsine aynı işlevi veren şey, burjuva cephesinden geri çekilmeleriydi. Arzuların, coğrafi sınır tanımazlığın ve uykusuz gecelerden fırlayan çok sayıda imgenin yüce şeylerin olup bittiği katedrallerde, üniversitelerde, törenlerde ve geçitlerde görünmesine izin yoktu. Mümkünse, hayatlarına son verilirdi; eğer tamamen ortadan kaldırılamıyorlarsa, sınır dışı edilir ve pasajın Sibirya'sının içlerine sürülürlerdi. Ama burada burjuvazinin kibirli varoluşunun karşısına kendi kirletilmiş varoluşlarını koyarak, onları ezen burjuva idealizminden intikamlarını alırlardı. Aşağılanan şeyler sıfatıyla, geçidin yarı karanlığında bir araya gelebiliyor ve dışarıdaki dış görünüş kültürüne karşı etkili bir protesto eylemi örgütleyebiliyorlardı. İdealizmin foyasını meydana çıkarıp ürünlerinin kitsch olduğunu göstermişlerdi. Kemerli pencereler, kornişler ve sıra sıra tırabzan direkleri – kendini çok üstün zanneden Rönesans görkemi pasajda sınanmış ve reddedilmişti. İçinden geçip giderken, yani sadece bize tahsis edilmiş olan o hareketi gerçekleştirirken bile, bu görkemin içyüzünü görebiliyorduk; gör-

kemin yapmacıklığı, pasajın ışığında kendini ele verirdi. Benzerlikleri kuşku götürmez olan portreleri saray ressamı Fischerin vitrininde ayakta veya asılı duran üst ve en üst düzey kişilerin itibarının başına gelenler de pek aşağı kalır değildi. İmparatorluk sarayının bayanları öyle bir teveccühle gülümsemişti ki, yağlıboya portreleri gibi teveccühleri de ağır bir tat bırakırdı insanın üzerinde. İçeriyi kırmızı ve sarı gül şekilleriyle korkunç bir biçimde ışıklandıran aydınlatma tesisatı, kendisine methiyeler düzülen, kötü amellerini Rönesans cephelerinin ardında yürüten içedönüklüğün yalanlarını yüzüne çarpardı. Burjuva dünyasının içinden geçen geçit, bu dünyanın her gerçek yayanın anladığı eleştirisini yapardı böylelikle (Bir aylak olan bu yaya, değişmiş toplumun insanıyla buluşacaktır bir gün).

Linden Pasajı'nın hâlâ ait olduğu bir varoluş biçimini reddetmesi, ona geçiciliğe tanıklık etme gücü veriyordu. Pasaj, onunla birlikte kendi sonunun habercisini de yaratan bir çağın ürünüydü. Yaratılan en yeni şeyler canlılardan, pasajda tam da pasaj olduğu için her yerden önce ayrılır ve daha sıcakken ölürlerdi (Castan'ın balmumu müzesinin pasajda olmasının nedeni de buydu). Bize miras kalan ve tereddüt etmeden bizim saydığımız her şey geçitte bir morgdaymış gibi teşhir edilir ve soluk yüzlerini gösterirdi. Kendimizle bu pasajda ölü olarak tekrar karşılaşırdık. Ama bugün ve daima bize ait olan, pasajda kıymeti bilinmeden, tanınmaz bir halde parıldayan şeyi de ondan almıştık.

Şimdi, eski pasaj, yeni cam çatının altında ve mermer dekoruyla, büyük bir mağazanın girişini andırıyor. Dükkânlar hâlâ duruyor, ama posta kartları artık seri üretim ürünü, Dünya Panorama'sının yerini bir sinema almış, Anatomi Müzesi sansasyon yaratmayı uzun zaman önce bırakmış. Nesnelerin hepsi donakalmış. Şimdilik etliye sütlüye karışmayan ama daha sonra, kim bilir, belki faşizm yumurtlayacak belki de hiçbir şey doğurmayacak olan anlamsız mimarinin arkasına tıkılıp kalmışlar korkudan. Kendisi pasajdan başka bir şey olmayan bir toplumda, bir pasajın ne önemi olabilir ki?

Siegfried Kracauer

Kitle Süsü

Benjamin ve Adorno'nun yakın arkadaşı, Simmel ve Lukács'ın en yetenekli "öğrencisi" Siegfried Kracauer'in 1920'lerde ve 30'ların başlarında Frankfurter Zeitung gazetesinde yazdığı çok sayıda deneme arasından, bizzat kendisinin 1963 yılında yaptığı bir seçki Kitle Süsü.

Bir dönemin ruhunu, kendi hakkında verdiği yargılara bakarak değil, ona ait yüzeysel, geçici, marjinal fenomenleri inceleyerek kavrayabileceğimizi düşünen Kracauer, bu kitapta toplanan denemelerinde de bu bilinçli epistemolojik tercihin izini sürüyor. Alışveriş merkezleri, seyahat, dansçı kızlar, fotoğraf, çok satan kitaplar, otel lobileri, biyografiler ve sinema üzerinden yalıtılmışlık, yabancılaşma, can sıkıntısı, şehir kültürü ve birey-grup ilişkisi gibi modernliğe özgü temel konuları ele alıyor. Scheler, Simmel, Benjamin ve Kafka üzerine yazdığı yazılarda da bir yandan bu düşünür ve yazarları analiz ederken bir yandan da kendi felsefi konumunu serimliyor. Bu konumu da belki en iyi bu kitaptaki şu cümle özetliyor: "Hakikate girişin yolu dünyevinin içindedir bugün."

"Günümüzün çok satan kitaplarının, hayatta kalma içgüdüsüyle hareket eden okurunun, can sıkıcı soruların suskunluğun derinliklerine gömülmesi kadar arzuladığı başka bir şey daha yoktur," diyen Kracauer, okuru tam da bu tür rahatsız edici sorularla yüzleştiriyor bu müthiş denemelerinde.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-836-1

9 789753 428361

Metis Yayınları
www.metiskitap.com