edebiyat kuramı

SATÜRN YILDIZI ALTINDA

SUSAN SONTAG

TÜRKÇESİ: OSMAN AKINHAY



agorakitaplığı

agorakitaplığı
427

SUSAN SONTAG

1933, New York doğumlu. Arizona ve Los Angeles'da büyüdü, henüz on beş yaşındayken Berkeley Üniversitesi'ne kabul edildi. Daha sonra Chicago Üniversitesi'nden mezun olup, Harvard'da doktora yaptı. İlk romanı *The Benefactor*'ı 1960'lı yıllarda kaleme aldı, daha sonra *Ölüm Tüneli*'ni yazdı. Dünyaca tanınmış bir eleştirmen, öykü-roman yazarı ve sinemacı olarak, pornografik edebiyat, faşist estetik, fotoğrafçılık, AIDS, devrim ve kamp yaşamı gibi konularda çeşitli dergilerde yazıları yayınlandı. 11 Eylül olaylarından sonra kaleme aldığı "Katiller Korkak Değildi" başlıklı makalesi ABD'de önce yayınlanmadı ve hararetli bir tartışmaya yol açtı. Türkçe'de *Alice Yatakta* (Nisan, 1999), *Ben Vesaire* (Can, 1999), *Yanardağ Sevgilim* (Can, 2000), *Amerika'da* (Everest, 2003), *Başkalarının Acısına Bakmak* (Agora Kitaplığı, 2004), *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları* (Agora Kitaplığı, 2005), *Ölüm Tüneli* (Agora Kitaplığı, 2006), *Rüyalarının Esiri* (Agora Kitaplığı, 2006) ve *Fotoğraf Üzerine* (Agora Kitaplığı, 2008) adlı kitapları yayınlandı, çeşitli makaleleriyle yazılarından oluşan bir seçki (*Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis 1991) hazırlandı. 2004 yılı Aralık ayında hayata gözlerini yuman Sontag, Paris'te Montparnasse mezarlığına gömüldü. Ölümünden sonra oğlu tarafından yayına hazırlanan günlükler ve defterlerin ilk cildi *Yeniden Doğan* (Agora Kitaplığı, 2013) adıyla yayınlandı.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, 90'ı aşkın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002), *Ölüme Bakmak* (2005) ve *Ölülerimiz Bir Tutar Bizi* (2010) adlı üç romanı; *Gezi Ruhu – Bir İsyanın Halesi* (2013) adlı bir telif çalışması; *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) ve Şükrü Argın'la yaptığı *Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (2009) başlıklı iki söyleşi kitabı bulunuyor. Agora Kitaplığı ile *Mesele* kitap dergisinin editörü.

Susan Sontag

SATÜRN YILDIZI ALTINDA

Türkçesi: Osman Akınhay

a

agorakitaplığı

Edebiyat Kuramı 15

Satürn Yıldızı Altında
Susan Sontag

Eserin özgün adı:
Under the Sign of Saturn

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 1972, 1973, 1975, 1976, 1978, 1980; Susan Sontag
© 2013; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Kasım 2013
ISBN: 978-605-103-223-8

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Paul Goodman Üstüne.....1
Artaud'ya Yaklaşmak.....13
Büyüleyen Faşizm.....79
Satürn Yıldızı Altında.....117
Syberberg'in Hitler'i.....149
Barthes'ı Hatırlamak.....185
Tutku Olarak Zihin.....199

Joseph Brodsky için...

SATÜRN YILDIZI ALTINDA

"Hamm: Ben eski soruları seviyorum.
(coşkunlukla)
Ah eski sorular, eski cevaplar,
Yok onlar gibisi!"

(Beckett, *Son Oyun*)

PAUL GOODMAN ÜSTÜNE

Ben bu yazıyı Paris'te küçük bir odada, bahçeyi gören bir pencerenin önünde yazı masasının hasırdan sandalyesinde oturarak yazıyorum; arkamda bir beşik ve bir komodin; yerde ve masanın altında dağınık müsveddeler, defterler, iki-üç tane karton kapak kitap. Bir yılı aşkın süredir bu ufak yerde yaşıyorum; başta planlanmış ya da düşünülüp taşınılmış olmasa da, şüphesiz bazı cevapların ortaya konması, bir süreliğine inzivaya çekilmek, mümkün olduğunca az güvenerek yeni bir başlangıç yapmak gerekiyor. Günümüz Paris'inin, on dokuzuncu yüzyılın başkenti ve 1960'ların sonlarına değin sanatın ve fikirlerin yuvası olan büyük Paris'le ilgisi ne kadar varsa, günümü-

zün Paris'iyle ilgisi aynı derecede az olan şu ân bulunduğum Paris'te, Amerika bana en uzak yerlerin tümünün en yakını olarak görünüyor. Hiç dışarı çıkmadığım dönemlerde bile -ki son aylarda, uyumak dışında daktilomdan ayrılma arzusunu hiç duymadığım çok mesut gündüzlerimle gecelerim oldu- her sabah birisi bana, bunca uzaktan daha da yabancı gelen, Amerika'yla ilgili kapsüllenmiş, çarpıtılmış korkunç bir 'haberler' kolajı olan *Paris Herald Tribune*'ü getiriyor: B-52 uçaklarının Vietnam'a ekoölüm yağdırması, Thomas Eagleton'ın iğrenç kahramanlığı, Bobby Fischer'in paranoyası, Woody Allen'ın karşı konulmaz yükselişi, Arthur Bremer'ın günlüğünden parçalar ve geçen hafta, Paul Goodman'ın ölümü.

Kendimi onun ilk adını yazamaz halde buluyorum. Elbette biz birbirimize, karşılaştığımızda Paul ve Susan diye hitap ederdik, ancak hem benim zihnimde hem de başkalarıyla konuşurken onu hiç Paul diye düşünmemiştim, hele Goodman diye hiç; öyle zamanlar hep Paul Goodman'dı –bu kullanımın içerdiği bütün duygu ve tanışık belirsizlikleriyle, tam isim.

Paul Goodman'ın ölümünün bende hissettirdiği üzüntü, hep aynı dünyalarda bulunup gezinmiş olsak da arkadaş olmadığımız için daha keskin geldi. Onunla ilk defa on sekiz yıl önce tanışmıştık. Ben yirmi bir yaşındaydım, Harvard'da üniversite okuyup New York'ta yaşama hayalleri kuruyordum ve onun arkadaşı olan, benim de tanıdığım birinin hafta sonu ziyareti için beni götürdüğü şehirde, Paul Goodman'la karısının Paul'ün doğum gününü kutladıkları 23. Cadde'de bir terasta karşılaşmıştık. Epeyce içmişti, etrafındaki herkese yüksek sesle cinsel macera-

larını anlatarak böbürleniyordu, benimle de biraz edepsizleşecek kadar bir süre konuşmuştu. Dört yıl sonraki ikinci karşılaşmamızda, kendine daha hakim göründüğü fakat aynı ölçüde soğuk ve kendini düşünen bir izlenim uyandırdığı Riverside Drive'da bir partideydik.

1959'da ben New York'a taşındım; o zamandan 1960'ların sonlarına değin, hep başkalarının yanında olmakla birlikte çok sık karşılaştık: ortak dostlarımızın verdikleri partilerde, tartışma panellerinde, Vietnam'la ilgili olarak yapılan toplantılarda, yürüyüşlerde, mitinglerde. Ona rastladığım her seferinde kendisiyle konuşmak için utangaçça bir çaba sarf eder, kitaplarının benim gözümde ne kadar değer taşıdığını, okuduklarımdan ne kadar çok şey öğrendiğimi doğrudan ya da dolaylı olarak anlatmış olabilmeyi umardım. O her defasında beni terslerdi, ben de geri dururdum. Ortak dostlarımız onun, elbette birkaç kadını istisna tutsa da, kadınları gerçekte insandan saymadığını anlatmışlardı. Ben bu hipoteze elimden geldiğince karşı koydum (ucuz bir sav gibi görünüyordu), ama sonunda vazgeçtim. Yazılarını okudukça ben de aynı duyguyu hissetmekteydim: Sözgelimi, Amerikan gençliğinin sorunlarına eğiliyormuş görünen *Growing Up Absurd*'ın başlıca kusuru, gençlikten sadece ergen oğlanlar ile delikanlılardan oluşuyormuş gibi bahsetmesiydi. Rastlaştığımızda artık eskiden olduğu şekilde açık davranmıyordum.

Geçen yıl başka bir ortak dostumuz, Ivan Illich, Paul Goodman'ın aynı yerde bir seminer vereceği günlerde Cuernavaca'ya davet etmişti beni. Bunu öğrenince Ivan'a, Paul Goodman'ın ayrılmasından sonra gelmeyi tercih edeceğimi belirttim. Ivan çeşitli sohbetlerimiz vesilesiyle,

Paul Goodman'ın eserlerine ne kadar hayranlık beslediğimi biliyordu. Fakat onun sağ ve iyi, Amerika Birleşik Devletleri içinde yazmakta olduğu düşüncesini her aklıma getirdiğimde hissettiğim yoğun haz duygusu, kendimi fiilen onunla aynı odada bulduğum ve kendisiyle en ufak bir temas kurma becerisi gösteremediğim her durumu benim payıma bir çile deneyimine dönüştürmekteydi. İşte tam da bu anlamıyla öyle durumlarda Paul'le ben birbirimize arkadaş gözüyle bakmadığımız gibi, ondan hiç hoşlanmadığımı bilirdim ve bunun da sebebi, kendisinin sağlığında hep dertlene dertlene belirttiğim gibi, onun beni sevmediğimi hissetmemdi. Paul'ün beni sevmemesinin ne kadar dokunaklı ve salt biçimsel kaldığı hep bildiğim bir şeydi. Zaten şu ânda o evi ansızın tekrar aklıma getiren de Paul Goodman'ın ölümü değildir.

Goodman benim o kadar uzun süre kahramanım olarak kaldı ki, ünlü olduğunda ve insanların kendisini benimser göründüklerinde bir parça şaşırdığında ben hiç şaşırmamıştım. Ondan (on yedi yaşındayken) okuduğum ilk kitap, New Directions'ın yayınladığı *The Break-Up of Our Camp* başlığını taşıyan bir hikâyeler derlemesiydi. Bunun üzerinden bir yıl geçmeden yayınladığı ne varsa hepsini okudum ve ondan sonra da bütün yazdıklarını takip etmeye başladım. Herhangi bir konuda yazdığı *herhangi* bir metni mümkün olduğunca çabucak okuma iştahını duyduğum, yaşayan başka bir Amerikalı yoktur benim gözümde. Üstelik bunun esas sebebi, düşündüğü şeylere çoğun katılmam değildi; çok sadık kalmasam da yazdıklarıyla hemfikir olduğum başka yazarlar vardır. Sanırım benim aklımı çelen, onun sesiydi –o doğrudan, asabi, ken-

dini beğenmiş, taşkın Amerikan sesi. Goodman'ın neslinin en parlak yazarı olarak Norman Mailer adı anılıyorsa, bunun sebebi kesinlikle, Mailer'ın sesinin otoritesi ve eksantrikliğinde aranmalıdır; yine de kendi payıma bu sesi hep fazla barok, bir parça uydurulmuş bulmuşumdur. Yazar olarak Mailer'a hayranlık duyuyorum, ancak gerçekte onun sesine inanmıyorum. Paul Goodman'ın sesiyse gerçek. D.H. Lawrence'dan beri bizim dilimize böylesine ikna edici, hakiki, kendine has başka bir ses gelmedi. Paul Goodman'ın sesi, hakkında yazdığı her konuya yoğunlukla, ilgiyle ve kendi müthiş derecede havalı eminliği ve aksiliğiyle dokunuyordu. Onun yazdıkları, sentaktik bir sıkılık ile sözel etkileyiciliğin gergin bir karışımıydı; harika bir saf üslûpla ve canlı dille cümleler attırabildiği gibi, mutlaka bilerek yapıyor olması gerektiğini tasavvur ettiğiniz bir dağınıklık ve acemilikle de yazabiliyordu. Fakat ben bunlara hiçbir zaman önem vermedim. Beni kendisine sadık kılıp, tutkulu bir müptelâsı haline getiren onun sesiydi, yani zihni ve zihninden dökülen şiirselliğiydi. Bir yazar olarak zarafete genellikle ulaşamamış olsa da, yazısı ve zihni zarifçe dokunmuştu.

Amerika'da çok şey yapmaya çalışan bir yazara karşı korkunç, vasat bir hınç duyulur. Paul Goodman'ın sosyal eleştirilerin yanı sıra şiirler, oyunlar ve romanlar yazması, ayrıca şehir planlaması, eğitim, edebiyat eleştirisi ve psikiyatri gibi akademik ve mesleki canavarların kol gezdiği entelektüel uzmanlık alanlarıyla ilgili kitaplar kaleme alması hep kendi aleyhinde kullanılmıştır. Üniversiteler ve insan doğası hakkında çok akıllıca laflar ederken akademiye nanik yapması ve ruhsatsız bir psikiyatrist oluşu bir-

çok insanı öfkelendiriyordu. Bu nankörlük bende hayret uyandırıyor ve hep de öyle olmuştur. Paul Goodman'ın da bu durumdan sık sık yakındığının farkındayım. Nitekim bunun en dokunaklı ifadelerini, 1955 ile 1960 yılları arasında tuttuğu ve *Five Years* (Beş Yıl) adıyla yayınlanan, yazarın kendisinin meşhur olmadığına, kimselerce tanınmadığına ve yazdıklarından dolayı ödüllendirilmediğine hayıflandığı günlüklerde okuyabiliriz.

Söz konusu günlük, Goodman'ın uzun süre tanınmadığı dönemin sonunda çıkmıştı; çünkü 1960'da *Growing Up Absurd*'ın yayınlanmasıyla birlikte une kavuştu ve ondan sonra kitapları geniş bir çevreye yayıldı, hatta yaygın bir şekilde okunduğu düşünülmektedir (Paul Goodman'ın fikirleri -kendisinin hakkı teslim edilmeden- bunca yayıldıysa, yaygın bir şekilde okunduğunun da kanıtıdır). 1960'dan itibaren Goodman, daha fazla ciddiye alındıkça ve gençler onun söylediklerine daha fazla kulak verdikçe para kazanmaya başladı. Yeterince ünlü olmadığından, yeterince okunmadığından ve yeterince takdir görmediğinden hâlâ şikayet ediyor olsa da, aslında bütün bunlar onu epeyce sevindirmişe benzemektedir.

Aldıklarıyla asla yetinmeyen bir kendini beğenmiş sayılamayacak olan Paul Goodman, hak ettiği ilgiyi hiçbir zaman görmemiş olduğunu düşünmekte oldukça haklıydı. Ölümünden sonra burada, Paris'teyken bulabildiğim beş-altı Amerikan gazetesi ve dergisinde okuduğum anma yazıları bunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu yazılarda hakkında çizilen profil, fazla yaygınlaşmayı başaramamış, *Growing Up Absurd*'ı yayınlamış, 1960'ların isyancı Amerikan gençliğini etkilemiş ve kendi cinsel hayatı konusunda

patavatsızca konuşmayı seven, başına buyruk bir enteresan yazar şeklindedir. Okuduklarım içinde Paul Goodman'a hak ettiği önemi verdiğini düşündüğüm Ned Rorem'in yazısı, onu takip edenlerin geniş bir kısmınca okunan bir gazete olan *The Village Voice*'ın ancak 17. sayfasında yer bulabilmişti. Artık ölmüş birine dair değerlendirmeler çoğaldıkça, Goodman'a giderek marjinal bir figür gözüyle bakıldığı açıktır.

Şahsen kendim, Paul Goodman adına McLuhan'a, hatta Marcuse'ye münasip görülen türde bir basın yıldızlığı sıfatının uygun bulunmasını dilemezdim doğrusu; dilemezdim, çünkü böyle bir sıfat hiçbir zaman bir yazarın gerçek etkisini yansıtmadığı gibi, ne kadar okunduğu konusunda da somut bir gösterge sayılmaz. Benim burada yakındığım nokta, Paul Goodman'ın genellikle, hayranlarınca bile sorgulanmadan beğeniliyor olmasıydı. Bence onun ne kadar olağandışı biri olduğunu çoğu kişi hiçbir zaman anlamadı. Goodman hemen her şeyi yapabilir ve bir yazarın yapabileceği hemen her şeyi yapmayı deneyebilirdi. Romanları giderek didaktik kalsa ve şiirsel özelliklerini yitiriyor olsalar da, etkili ve modaya hiç uymayan bir duyarlılığa sahip bir şair olarak gelişimini sürdürdü; ne kadar iyi şiirler yazmış olduğu bir gün anlaşılacaktır. Onun insanlar, şehirler ve hayatın hissettirdikleri hakkında söylediği şeylerin çoğu doğrudur. Sözde amatörlüğü, bir dehanınkine eştir: Bu amatörlük kendisinin eğitim, psikiyatri ve yurttaşlıkla ilgili meselelere, pratik değişimi öngören olağandışı, isabetli bir içgörü ve özgürlükle eğilmesini sağlamıştır.

Benim Goodman'a hangi bakımlardan borçluluk duyduğumu tek tek sıralamam güç. Yirmi yıl boyunca o benim gözümde en önemli Amerikan yazarı oldu. Bizim Sartre'ımız, bizim Cocteau'muzdu. Sartre kalibresinde birinci sınıf bir teorisyen aklına sahip değildi elbette; Cocteau'nun birçok sanat dalını icra ederken sergilediği gerçek fantezilerin delice, opak kaynağına da hiçbir zaman dokunamamıştı. Ancak ne Sartre'da ne de Cocteau'da bulunan bazı yeteneklere sahipti: insan hayatına dair cesurca hisler, ahlâki tutkularda müşkülpesentlik ve genişlik. Onun basılı yazılarındaki sesi, benim nezdimde çok az yazarda görülen derecede gerçektir –bildik, sevecen, çileden çıkaran bir ses. Sanırım kitaplarındaki insan, gerçek hayatındaki insandan daha asildi –bu, edebiyatta sıkça rastlanan bir durumdur. (Bazen bunun tersi de olur; gerçek hayattaki kişi, kitaplardaki kişiden daha asildir. Bazen de kitaplardaki kişi ile gerçek hayattaki kişi arasında zorlukla bir ilinti kurulur.)

Paul Goodman okumaları bana hep enerji kattı. Sağ ya da ölü, bir yazar olmanın değerini gördüğüm ve eserlerine bakarak kendi yazacaklarıma dair ölçütler belirlediğim küçük yazarlar grubuma aitti. Bu çeşitli adları kapsayan ve çok şahsi panteonumda başka sağ Avrupalı yazarların adlarını sayabilirdim, ancak onun dışında başka bir yaşayan Amerikalıyı gösteremiyorum. Onun kâğıt üzerine yaptığı her şeyden memnun kalıyordum. Kaz kafalı, kaba, dalgın olduğu, hatta yanıldığı hallerini bile beğeniyordum. Egoizmi, (Mailer'ı okuduğumda genellikle hissettiğim duygular gibi) beni itmekten ziyade bana dokunuyordu. Çalışkanlığına, hizmet etmedeki gönüllülüğüne

hayrandım. Kendini pek çok yolla gösteren cesaretine hayrandım –dürüstlüğüyle ilgili en hayran olduğum yönlerinden birisi, New York'un entelektüel camiasındaki heteroseksüel dostlarınca eleştirilen *Beş Yıl*'da homoseksüelliğini anlatışıydı; hem de, Gey Özgürlüğü hareketinin gizli odalardan çıkışından altı yıl önce. Kendisinden bahsetmesi, kendi hazin cinsel arzularını nezaket arzusuyla karıştırması hoşuma giderdi. Birçok bakımdan kıyaslanabileceği André Breton gibi Paul Goodman da özgürlük, neşe, haz ustasıydı. Onu okurken bu üç şey hakkında hayli bilgi sahibi oldum.

Şu satırları kaleme almaya başladığım bu sabah, daktiloma kâğıt almak için pencerenin yanındaki masamın altına baktım ve müsveddeler arasına gömülmüş üç kitaptan birinin *New Reformation* olduğunu gördüm. Hiç kitapsız bir yıl geçirme sözümü tutmaya çalışmama rağmen, işte birkaç tanesi böyle hayatıma sızmayı başarıyor. Fakat burada, kitapları kendime yasakladığım, kendi sesimi daha iyi duymaya ve sahiden ne düşünüp sahiden ne hissettiğimi keşfetmeye çalıştığım bu ufak odada bile, etrafımda hâlâ Paul Goodman'ın en azından bir kitabı gözüme çarpıyor, çünkü son yirmi iki yıldır onun yazdığı kitapların çoğunun bulunmadığı tek bir evim bile olmadı.

Oturduğum yerlerde Goodman'ın kitapları olsa da olmasa da, üzerimde onun yazdıklarının etkilerini hissetmeyi sürdüreceğim. Onun artık yeni kitaplarla sesini duyuramayacak olmasından; artık hepimizin, Paul'ün tepeden bakışları olmadan, Paul'ün her şeyi sabırla, lafı dolandıra dolandıra izah etmesine bel bağlamadan, Paul örne-

ğinin kıymetini bilmeden birbirimize yardım etmek için, neyin doğru olduğunu söylemek için, içimizdeki şiirselliği ortaya dökmek için, birbirimizin deliliklerine ve yanlış yapma hakkına saygı göstermek için, yurttaşlık duygumuzu işlemek için beceriksizce denemelerde bulunmayı sürdürmeye mecbur olmamızdan kederlenmeye devam edeceğim.

ARTAUD'YA YAKLAŞMAK

'Yazar'ı, düzen içinde bulunduğu kattan indirme hareketi yüz yılı aşkın bir süredir faaliyette. En başında, bu itki geleceği haber veren bir nitelikteydi -aslında hâlâ öyledir: en ahlâki ve entelektüel mükemmeliyete canlılık katmayı sürdüren bir devrimci uğrakta dünyanın her tarafındaki yaşama duygusuyla desteklenen, eski toplumsal düzenlerin sarsıntıyla çürüyüşünde şikayetler ve coşkunluklarla canlı tutulan bir itki. Devrim ya gerçekleşmemiş ya da, gerçekleştiği yerlerde, çabucak edebi modernizmi boğmuş olsa da, 'yazar'a yönelik saldırılar tam gaz devam etmektedir. Bir devrimle yeni bir kalıba dökülmediği ülkelerde, giderek yüksek edebi kültürün -yıkıcı olmaktansa- baskın

geleneğine dönüşen modernizm, bir yandan onlara ayak uydururken, öbür yandan yeni ahlâki enerjileri muhafaza etmeye uygun kodları geliştirmeyi sürdürmektedir. Bizatihi edebiyat pratiğini gözden düşürüyor görünen tarihsel buyruğun bu kadar uzun (çeşitli edebi nesilleri kapsayan bir müddet) sürmüş olması, onun yanlış anlaşıldığını göstermez. Ayrıca, 'yazar'ın marazının -bazen iddia edildiği şekilde- mazide kaldığı ya da artık uygun düşmediği manasına gelmez. (İnsanlar, uzadıkça uzuyor görünse, bir noktada uzlaşmak mümkün görünmese bile, en ürkütücü kriz ânlarında sinik davranmaya eğilim duyarlar.) Ancak modernizmin uzun ömürlü çıkması, ciddi sosyal ve psikolojik anksiyetenin önceden çözümünün geciktirilmesi halinde neler yaşanacağının (umulmadık maharet ve ıstırap kapasitesinin ve ıstırabın yatıştırılmasının bu arada devreye girebileceğinin) bir göstergesidir.

Kronik meydan okumanın geçerli olduğu yerleşik anlayışa göre, edebiyatın modası rasyonel (yani, toplumsal düzlemde kabul edilebilir) bir dilin, değeri doğruluk, duygusal etki, ustalık ve ilintililik gibi normlarla ölçülen tek tek 'eserler' formunda, içsel tutarlılığı olan çeşitli söylem türlerine (yani şiir, oyun, epik, risale, deneme, roman) dönüştürülmesiyle belirlenir. Ancak edebi modernizmin yüz yılı aşan mazisi, bir zamanlar durağan olan türlerin hayatta kalabileceğini ortaya koymuş ve özerk eser nosyonunu temelinden yıkmıştır. Edebi eserleri değerlendirmekte başvurulan ölçütler artık kesinlikle açıktır ve pek de evrensel boyutlu değildir. Bu ölçütler, tikel bir kültürün rasyonalite nosyonlarını, yani 'zihin' ve 'topluluk' nosyonlarını doğrulamasından oluşur.

Bir 'yazar' olmak, konformist olsun olmasın verili bir toplumsal düzene karşı kaçınılmaz biçimde sorumlu kalan bir rol olarak maskesi indirilmiş bir şeydir. Modern dönem öncesi yazarlar, içinde yaşadıkları toplumlarda kesinlikle övgülere boğulmuş değillerdir. Yazarın en kadim rollerinden birisi, topluluğu kendi ikiyüzlülüklerini ve kötü inançlarını dikkate almaya çağırmaktır; *Satires*'deki Juvenal'in Roma aristokrasisinin budalalıklarını sıralaması ve *Clarissa*'daki Richardson'ın burjuvazinin mülkiyet-evliliği kurumunu ifşa etmesi buna örnektir. Ancak modern dönem öncesi yazarların tasarrufundaki yabancılaşmanın ölçeği hâlâ (kendileri bunu biliyor olsunlar olmasınlar), başka bir sınıf ya da çevrenin değerleri namına belli bir sınıfın ya da çevrenin değerlerini kınamakla sınırlıydı. Modern dönemin yazarları, bu sınırlamadan kurtulmaya çalışan, Nietzsche'nin yüz yıl önce tüm değerlerin aşkın-değeri diye belirlediği ve Antonin Artaud'nun yirminci yüzyılda 'değerlerin genel olarak değer kaybetmesi' diye yeniden tanımladığı devasa görevi üstlenmiş yazarlardır. Bu görev Don Kişotça olabilmekle birlikte, modern yazarların kendilerinin artık sorumlu (çağlarını öven yazarlar ile eleştiren yazarların aynı ölçüde, içinde faaliyet gösterdikleri toplumun itibar sahibi yurttaşları olmaları anlamında sorumlu) olmadıklarını iddia ettikleri güçlü stratejinin hatlarını çizmektedir. Modern yazarlar bu konumdan sıyrılmaya yönelik çabalarıyla, ahlâki bakımdan topluma fayda getirmeyecek istekleriyle, kendilerini toplum eleştirmeni olarak değil, geleceği gören kişiler, tinsel maceracılar ve sosyal paryalar olarak takdim etme eğilimleriyle tanınabilirler.

Kaçınılmaz olarak, 'yazar'ı mevcut düzen içindeki konumundan indirmek, 'yazma'nın yeniden tanımlanmasını gerektirir. Yazma artık sorumlu olma çerçevesinde *tanımlanmayınca*, eser ile onu üreten kişi arasındaki, kamuya konuşma ile özel görüş belirtme arasındaki görünüşte sağduyuya dayalı ayrım manasızlaşır. Modern dönem öncesi bütün edebiyat, yazmayı gayri-şahsi, kendine yeterli, serbest bir başarı olarak gören klasik anlayıştan gelmektedir. Modern edebiyat tamamen farklı bir fikir tasavvur eder; tekil bir kişiliğin kendini kahramanca ortaya koyduğu bir aracı olarak romantik bir yazma anlayışı öngörür. Kamusal, edebi söylemin bu nihayetinde özel olanı referans alması, okurun gerçekte yazar hakkında çok şey bilmesini gerektirmez. Baudelaire'in hayat öyküsü hakkında çok şey biliniyor olup, Lautréamaont'un hayatı hakkında hiçbir şey bilinmiyor olsa da, *Kötülük Çiçekleri* ile *Maldoror'un Şarkıları* edebi eserler olarak, yazarın kendi biricik öznelliğine tecavüz eden, eziyet altındaki bir benliğe sahip olduğu fikrine aynı ölçüde bağımlıdırlar.

Romantik duyarlılığın gündeme getirdiği görüşe baktığımızda, sanatçının (ya da filozofun) ürettiği şey, düzenleyici bir içsel yapı olarak, öznelliğin çabalarının bir dökümünü içerir. Eser, kimliğini, tekil olarak yaşanan bir deneyimindeki yerinden alır; 'eser' bir yan ürünü ve o bütünselliğin yetersiz ifade edilen bir biçimi olduğu tükenmez bir kişisel bütünselliği varsayar. Sanat, kendinin bilincinde olmanın (sanatçının benliği ile topluluğun benliği arasında bir uyumsuzluğu gösteren bir farkındalığın) açıklamasına dönüşür. Gerçekten, sanatçının çabası, kolektif sesten ('akıl'dan) ayrılma derecesiyle ölçülür. Sanatçı, ol-

maya çalışma bilincidir. "Olmak için, doğuştan gelme yanını haklaması gereken kişi, benim," diye yazar Artaud –modern edebiyatta kendini ateşlemenin en didaktik ve en uzlaşmaz kahramanı.

İlkesel olarak, böyle bir proje başarılı olamaz. Verili bir kap şeklindeki bilinç, hiçbir zaman tümüyle sanattaki kendini oluşturmaz; sınırlarını dönüştürmek ve sanatın sınırlarını değiştirmek için kendini zorlamalıdır. Dolayısıyla, her tekil 'eser'in ikili bir statüsü bulunur. Bu statü hem biricik ve özgül, önceden belirlenmiş bir edebi jest, hem de, ideal bir bilinç ve sanat durumu bakımından edebiyatın yetersizliğine işaret eden üst-edebi bir deklarasyondur (genellikle gıcırdayan, bazen ironik bir deklarasyon). Bir proje şeklinde tasarlanmış bilinç, kaçınılmaz olarak 'eser'i eksik kalmaya mahkûm eden bir ölçüttür. Tamamen kendini kullanmadan daha az bir hedefi olmayan heroik bilinç modelinde, edebiyat 'tam kitap'ı amaçlayacaktır. Tam kitap fikrine vurularak ölçülen bütün yazılar, pratikte fragmanlardan oluşur. Başlangıçlar, orta bölümler ve sonlar şeklindeki ölçüt artık geçerli değildir. Eksiklik, antitürlerin (bilerek fragmanlar şeklinde tutulan ya da kendini çözen düşüncelerle belirlenen antitürlerin) yolunu açacak şekilde sanatta ve düşüncede belirleyici kipliği meydana getirir. Ancak eski ölçütlerin başarıyla kaldırılması, bu tür sanatın başarısızlığını yadsımayı gerektirmez. Cocteau'nun dediği gibi: "Başarılı olan tek eser, başarısız kalandır."

Edebi modernizmin heroik döneminin son büyük örneklerinden sayılan Antonin Artaud'nun sicili bu yeniden değerlemeyi çarpıcı şekilde özetlemektedir. Artaud hem

eserlerinde hem de hayatında başarısız kalmıştı. Eserleri içinde şiirler; şiirsel metinler; film senaryoları; sinema, resim ve edebiyat üzerine yazılar; tiyatroyla ilgili denemeler, hicivler ve polemikler; çeşitli oyunlar; aralarında bir operanın da bulunduğu birçok tamamlanmamış tiyatro projeleri üstüne notlar; tarihsel bir roman; radyo için kaleme alınmış dört bölümlük bir dramatik monolog; Tarahumara Yerlilerinin peyote kültü hakkında denemeler; iki büyük filmde (Gance'ın *Napoléon*'u ile Dreyer'in *Jan d'Arc'ın Çilesi*) ve birçok küçük filmde yer alan kesitler; en başarılı 'dramatik' formu olarak yüzlerce mektup –bütün bunların toplamı orası burası kırık, kendini sakatlamış bir beden misali, muazzam bir fragmanlar derlemesiydi. Artaud'nun bıraktığı miras, başarılı sanat eserleri değildi; tekil bir varoluş, bir şiirsellik, bir düşünce estetiği, bir kültür teolojisi ve bir ıstırap fenomenolojisiydi.

Artaud'da, geleceği gören kişi olarak sanatçı, ilk defa, kendi bilincinin saf kurbanı durumundaki sanatçı figüründe kristalize olur. Baudelaire'in hüzünle ilgili şiirsel metinlerinde ve Rimbaud'nun cehennemde bir mevsim kayıtlarında önceden beliren öğe, Artaud'nun bilincinin kendine yetersizliğinin mütemadiyen, acıyla farkında olmanın bir izahatına (kendini geri getirilmez biçimde düşünceden uzaklaşmış olarak değerlendiren bir duyarlılığın çektiği ıstıraplara) dönüşür. Düşünmek ve dili kullanmak, daimi bir cefa halini almaktadır.

Artaud'nun kendi entelektüel derdini betimlemekte kullandığı metaforlar, zihni ya belirgin bir etiketi bulunmayan (ya da etiketi kaybedilmiş) bir nitelik olarak, ya da somuta gelmez, ele avuca sığmaz, istikrarsız, her şekle bü-

rünebilir fiziksel bir töz olarak ele alır. Daha 1921'de, yirmi beş yaşındayken, sorununu zihnine hiçbir zaman *'bütünlüğü* içinde' sahip olmayı başaramama olarak ifade eder. 1920'li yıllar boyunca fikirlerinin kendisini 'terk ettiği'nden, fikirlerini 'keşfedemediği'nden, zihnine 'erişemediği'nden, kelimelerin anlamını 'kaybettiği'nden, düşünmenin biçimlerini 'unuttuğu'ndan dertlenir. Daha doğrudan metaforlara başvurarak, fikirlerinin kronik biçimde aşınmasına, düşüncesinin arkasından düşmesine ya da sızmasına öfkelenir; zihnini yarılmış, bozulmuş, taşlaşmış, sıvılaşmış, pıhtılaşmış, boş, delinmez şekilde yoğun olarak tarif eder: Kelimeler çürümüştür. Artaud'nun çektiği acı, kendi 'ben'inin düşünüp düşünmediğine dair bir şüpheden dolayı değil, kendi düşüncesine sahip olmadığına inanmasındandır. Kendinin düşünemediğini söylemez; düşünceye 'sahip olmadığı'nı söyler –doğru fikirlere ya da yargılara sahip olmaktan çok daha fazlasına ihtiyacı vardır. 'Düşünceye sahip olmak', düşüncenin kendini muhafaza etme sürecinin bunu kendisine göstermesi demektir ve "hislerin ve hayatın var olduğu her türlü durum"a göre cevaplanabilir. Artaud, düşünceyi kendinin hem öznesi hem nesnesi sayan bu düşünce anlamında, ona 'sahip olmadığı' iddiasındadır. Hegelci, oyun yazarı havasında, kendine saygısı olan bilincin, zihin bir nesne olarak kaldığı için, (mesafeli, kapsayıcı bilgelikten ziyade) tam yabancılaşma durumuna nasıl erişebileceğini göstermektedir.

Artaud'nun kullandığı dil derinden çelişkilidir. Onun muhayyilesi materyalistçedir (zihni bir şeye ya da nesneye dönüştürür), fakat zihinden talebi en saf felsefi idealizme varır. Bir süreç olmanın dışında bilinci dikkate almaz.

Yine de cehennem olarak deneyimlediği, bilincin süreç niteliğidir –ele geçirilmezliği ve akışkanlığıdır. "Gerçek acı," der Artaud, "insanın düşüncesinin kendi içinde kaymasını hissetmektir". En çıplak haliyle varoluşunun kanıtlanmaya pek ihtiyaç göstermediği *cogito,* umutsuzca, avutulması mümkün olmayan bir *ars cogitandi* [düşünme sanatı] arayışına girer. Artaud'nun dehşet içinde gözlemlediğine göre, idrak en saf olumsallıktır. Descartes'ın ve Valéry'nin berrak ve ayrıksı fikirler hakkındaki büyük iyimser epikleri ilişkilendirdikleri şeyin tamamen zıttı olan bir düzlemde, düşünceye dair bir İlahi Komedya'da Artaud, kendini arayan bilincin bitmek bilmez sefaletini ve karışık halini gösterir: Düşünceye dair İlahi Tragedya, "Kendimi içinde hep kaybolmuş bulduğum bu entelektüel trajedi". Artaud kendini "sürekli kendi entelektüel varlığının peşinde" biri olarak tarif eder.

Artaud'nun kendisine dair vardığı hükmün (kendi bilincinden kronik biçimde yabancılaştığı inancının) sonucu, zihinsel kusurunun doğrudan ya da dolaylı olarak, yazılarının baskın, tükenmez konusu haline gelmesidir. Artaud'nun düşünce Tutkusu'yla ilgili anlatımlarının bazıları, neredeyse okunamayacak kadar sancılıdır. Kendi duygularında az şeyi işler –panik, kafa karışıklığı, öfke, ürküntü. Yeteneği psikolojik kavrayışa uygun değildir (hiç iyi olmadığından, bunu bir kenara bırakmıştır), fakat daha özgür bir betimleme tarzına, bir tür kurtulamadığı perişanlığına dair fizyolojik fenomenolojiye uygundur. Kimsenin onun 'mahremiyeti'ni bu kadar doğru biçimde çizemediği *The Nerve Meter*'daki [Sinir Ölçer] iddiası bir abartı sayılmaz. Birinci tekil şahıs yazının bütün tarihinin

hiçbir yerinde, zihinsel ıstırabın mikro-yapısının kaydı bu ölçüde inatla ve detaylı biçimde yapılmaz.

Yine de Artaud sadece kendi psişik acılarını kaydediyor değildir. Bu onun eserini oluşturur, çünkü anlağa biçim veren yazma edimi bir ıstırabı yansıtırken, bu ıstırap aynı zamanda yazma ediminin enerjisini sağlar. Artaud, *Nouvelle Revue Française*'e 1923'te gönderdiği görece düzenli şiirleri, editör Jacques Rivière tarafından, bütünlükten ve uyumdan yoksun olduğu gerekçesiyle geri çevrilince müthiş bir hayal kırıklığı yaşamasına rağmen, Rivière'in eleştirilerinin kendisi açısından özgürleştirici olduğu anlaşılacaktı. O ândan itibaren Artaud, 'edebiyat' ambarına eklemelerle daha fazla sanat yarattığını kabul etmedi. Artaud düşüncesini Fütüristlerin, Dadacıların ve Sürrealistlerin sıradanlaştırdıkları bir çağda ortaya koyarken, edebiyatın hor görülmesi (ilk önce yüksek sesle Rimbaud'nun dile getirdiği, modernist edebiyatın bir teması) farklı bir yön izlemiştir. Artaud'nun edebiyatı hor görmesi, kültüre karşı yaygın bir nihilizmden ziyade, özgül bir ıstırap yaşama deneyimiyle ilintilidir. Artaud'ya göre, yazma edimini besleyen uç nitelikli zihinsel -ve ayrıca fiziksel- acı, bu enerjiye sanatsal bir boyut katıldığında, bitmiş, edebi bir ürünün statüsüne eriştiğinde ister istemez çarpıtılmaya uğrar. Edebiyatın sözle aşağılanması ("Bütün yazılanlar çöptür," der Artaud *Sinir Ölçer*'de), yazarın ıstırabını taşımaya değer bir vasıta olarak yazının tehlikeli, sözde-sihirsel statüsünü muhafaza eder. Sanatı incitmek (izleyicileri incitmek gibi), sanatın yozlaşmasını, ıstırabın bayağılaştırılmasını engellemeye yönelik bir girişimdir.

Acı çekme ile yazma arasındaki bağ, Artaud'un başlıca temalarından birisidir: İnsan acı çekerek, konuşma hakkını kazanır, fakat dili kullanma mecburiyeti de acı çekmenin temel vesilesidir. Artaud kendisini, 'düşünceyle ilişkilerinde kendi dili'nin 'bunaltıcı karışıklığı' yüzünden yere serilmiş olarak tanımlar. Artaud'un dilden yabancılaşması, modern şiirin başarılı sözel yabancılaşmalarının (dilin salt biçimsel imkânlarını yaratıcı şekilde kullanmasının ve kelimelerin belirsizliğiyle sabit anlamların yapaylığının) karanlık tarafını ortaya koyar. Artaud'nun sorunu, dilin kendi başına olduğu şey değil, dilin -kendi nitelemesiyle- 'anlağın tenle ilgili kaygıları'yla ilişkisidir. Bu kapsamda, kelimelerin canlı düşünceyi taşlaştırmaya ve deneyimin dolayımsız, organik, duyusal özünü atıl, salt sözel bir şeye dönüştürmeye eğilim gösterdiği yolundaki bütün büyük mistiklerin geleneksel itirazını dahi zar zor ifade etmiş olur. Artaud'nun kavgası, dilin ölümlülüğü karşısında ancak tali önemdedir; o esasen, kendi içsel hayatının dayanıklılığıyla uğraşmaktadır. Kendini sarsıntılı olarak tanımlayan bir bilincin kullandığı kelimeler bıçaklara dönüşür. Artaud, fiziksel hissedişlerinin karmaşıklığı ve kendini zorlayışı ile sinir sisteminin kasılmalı sezgilerinin, onları sözel bir biçime sokma becerisiyle sürekli çelişir göründüğü olağandışı bir içsel hayattan eziyet çekiyor görünmektedir. Yetenek ile acziyet, mübalağalı sözel yetiler ile entelektüel felç hali arasındaki bu çatışma, Artaud'nun kaleme aldığı her metnin psiko-dramatik örgüsünü oluşturur; bu çatışmayı dramatik bakımdan geçerli tutmak, yazmayla ilintili saygınlığın durmadan çiğnenişini gerektirmektedir.

Dolayısıyla, Artaud onu bilincin aynası sayarak kalıcı bir şüphe altında tuttuğu için serbest yazıya pek itibar etmez; o kadar ki, yazılabilecek olan kapsamındaki şeyler, bilincin kendisiyle eşsürelidir ve her açıklamadaki gerçek, kaynağını oluşturan bilincin varlığı ve tümlüğüne bağımlı kılınmıştır. Bilincin bir kısmını başka bir kısmı karşısında üstün tutan bütün hiyerarşik -ya da Platonlaştırıcı- zihin teorilerinin karşısında Artaud, zihinsel iddialarda demokrasiyi, zihnin her düzey, eğilimi ve niteliğinin duyulma hakkını savunur: "Zihnimizde her şeyi yapabilir, her ses tonuyla, *en münasip olmayan şekliyle bile* konuşabiliriz." Artaud herhangi bir algının çok önemsiz ya da ham görülerek dışarıda bırakılmasına karşıdır. Whitmanesk açıklık ya da Joyceyen ruhsatı mazur gösteren sebeplerden dolayı olmamasına rağmen, sanat herhangi bir yerden fışkırabilmelidir, diye düşünür. Artaud'ya göre, zihnin ve tenin farklı düzeyleri arasındaki muhtemel alışverişler, düşüncenin elde tutulamamasına, en saf anlamıyla hayatiyetin kaybedilmesine varır. 'Sözde edebi ton'u (geleneksel olarak kabul edilebilir formlarıyla edebiyatı) meydana getiren bu dar ton aralığı, bir hileden ve entelektüel baskının aracından daha kötü bir yere gelir. Bu bir zihinsel ölüm hükmüdür. Artaud'nun hakikate bakışı, zihnin 'hayvani' dürtüleri ile anlağın en üstün işlemleri arasında kesin ve hassas bir ahengi şart koşar. Zaten Artaud'nun kendi zihinsel yetersizliğine ve 'edebiyat'ı boşlamasına dair takıntılı açıklamalarını yaptıran şey, bu çabuk işleyen, tamamen birleşik haldeki bilinçtir.

Bilincin niteliği, Artaud'nun nihai ölçütüdür. Bilince dair kendisinde var olan ütopyacılığı kesin bir şekilde psi-

kolojik bir materyalizme bağlar: Mutlak zihin aynı zamanda mutlak anlamıyla dünyevidir. Yani onun anlaksal sıkıntısı, aynı zamanda en şiddetli fiziksel derdidir ve bilinci hakkında yaptığı her açıklama aynı zamanda bedeni hakkında bir açıklamadır. Gerçekten, Artaud'nun şifa bulmaz bilinç sancısına yol açan, kesinlikle onun zihni, tenin halinden ayrı ele almayı kabul etmemesidir. Hiç de cisimleşmemiş denemeyecek olan bilinci, ölümlülüğünün onun bedenle kusursuz ilişkisine bağlı bir bilinçtir. Her türlü hiyerarşik ya da salt düalistik bilinç anlayışlarına karşı mücadelesinde, kendi zihnini sürekli olarak sanki o bir tür *bedenmiş* (ya tertemiz kalmış olduğu ya da ziyadesiyle kirlendiği için sahip olamayacağı bir beden; ayrıca, düzensizliğine 'sahip olduğu' mistik bir beden) gibi değerlendirir.

Şüphesiz Artaud'nun zihinsel acziyet açıklamasını göründüğü gibi alırsak hata ederiz. Onun anlattığı anlaksal yetersizlik, eserinin sınırlarını pek göstermez (Artaud akıl yürütme yetisi bakımından en ufak bir beceriksizlik sergilememiştir), ancak projesini (bedeni-zihninin yoğun, karmakarışık liflerini ânı ânına takip etmek) açıklar. Artaud'nun yazısının öncülü, 'varlığı' hiper-akışkanlıkla, teni kelimelerle eşleştirmede büyük güçlük çekmesidir. Canlı düşünceyi somutlaştırma çabası içindeki Artaud, heyecanlı, düzenli bloklar oluşturmuştur; yazı aniden kesilir mesela ve sonra tekrar başlar. Her tekil 'eser'in karma bir formu vardır; sözgelimi, izah edici bir metin ile düşsel bir anlatım arasına sık sık bir mektup (hayali bir muhabire hitaben kaleme alınmış ya da muhatabın isminin çıkarıldığı gerçek bir mektup) sokar. Formları değiştirirken nefes alıp verişini değiştirir. Yazmak, tutuşturucu bir enerjinin öngö-

rülemez biçimde akışını serbest bırakan bir şey olarak tasavvur edilir; bilgi, okurun sinirlerinde patlamalıdır. Artaud'nun üslûpçuluğunun detayları, doğrudan onun, bir güçlük ve acı bataklığı olarak şekillenen bilinç anlayışını takip eder. 'Edebiyat'ın kabuğunu kırma (en azından, okur ile metin arasındaki kendini koruyan mesafeyi aşma) kararlılığı, edebi modernizmin tarihinde pek yeni bir tutku sayılmaz. Ancak Artaud (söylemindeki sert kopukluklarla, duygularındaki aşırılıklarla, ahlâki amacının saflığıyla, zihinsel hayatını aktarırken eziyet çektirici bir şehvete kapılmışlığıyla, dili kullanırken çektiği çilenin hakikiliği ve büyüklüğüyle) bunu fiilen yerine getirmeye başka yazarlardan daha fazla yaklaşabilir.

Artaud'nun güçlükleri, düşünülemez olanı (bedenin nasıl zihin, zihnin de nasıl bir beden olduğunu) düşündüğü için hiç bitmez. Bu aşılmaz paradoksun aynası, aynı zamanda anti-sanat niteliği taşıyan bir sanat üretme gayretidir. Yine de bu paradoks gerçek olmaktan ziyade farazidir. Artaud'nun kaytarmalarını görmezlikten gelen okurları, kaçınılmaz olarak onun sanattaki söylem stratejilerini (o stratejiler -genellikle olduğu gibi- belirli bir parlaklığa ulaştığı zaman) özümseyeceklerdir. 1925 ile 1929 arasında yayınlanmış olan ve şiirsel metin diye de okunabilecek, resmen bir şair olarak döktürdüklerinden daha görkemli içeriğe sahip üç kitap (*The Umbilicus of Limbo* [Bulanıklığın Orta Yeri], *Sinir Ölçer* ve *Art and Death* [Sanat ve Ölüm]), onu *Illuminations* [Aydınlanışlar] ve *A Season in Hell*'iyle [Cehennemde Bir Mevsim] Rimbaud'dan beri Fransızca'nın en büyük metinsel şiir yazarı olarak gösterir. Yine de edebiyat sıfatıyla en başarılı parçaları onun diğer yazılarından ayırmak doğru olmayacaktır.

Artaud'nun eseri, sanat ile düşünce arasında, şiir ile hakikat arasında hiçbir farklılık tanımaz. Serimlemede kesiklikler görülmesine ve her eser içinde 'formlar' değişebilmesine rağmen, yazdığı her metinle belirli bir sav ortaya konur. Artaud her zaman didaktiktir. 1946'da, Rodez'de akıl hastanesinden çıktıktan sonra kaleme aldığı, dilinin kısmen anlaşılmaz olduğu, yani dolayımsız bir fiziksel varoluşu yansıtan şiirlerinde bile, hakaret etmekten, yakınmaktan, yüreklendirmekten, kınamaktan hiç vazgeçmemiştir. Tüm yazıları birinci tekil şahıs ladır ve büyülü sözler ile söylemsel izahat karışımı seslerle hitap etmeyi seçmiştir. Yaptıkları aynı zamanda hem sanat hem de sanat üzerine düşüncelerdir. Resim üzerine erken dönemli denemelerinden birinde, sanat eserlerinin "ancak dayanağını aldıkları anlayışlar kadar kıymetli olduğu"nu, "eserlerin değerinin tam da bizim yeniden sorunsallaştırmayı arzuladığımız çerçeve"de belirdiğini ilan eder. Tıpkı eserinin bir *ars poetica*'ya varması gibi (ki metinleri artık parçalı izahatlar olmaktan öteye gitmez), sanat yapmayı da her türlü bilincin (hayatın kendisinin) işleyişinin bir mecazı olarak değerlendirir.

Bu mecaz, Artaud'nun 1924 ile 1926 arasında sürrealist harekete katılışının temelini oluşturuyordu. Artaud'nun sürrealizmi kavrayışı gibi, bu "her türlü zihinsel duruma, her şekildeki insan faaliyeti"ne uygulanabilir, sanatlar içinde tali kalan ve salt stratejik olan eğilim statüsüne sahip bir 'devrim'di. "Her şeyden önce bir zihin durumu" olan sürrealizmi, hem bir zihin eleştirisi hem de zihnin kapsamı ve niteliğini genişletmenin bir tekniği olarak sevinçle karşılamıştı. Kendi hayatında burjuvazinin günde-

lik gerçekliğinin baskıcı işleyicine karşı duyarlı olduğu kadar ("Biz doğar, yaşar ve yalanlar ortasında ölürüz," diye yazmıştı 1923'te), daha hassas, tahayyülü geniş ve isyankâr bir bilinci savunduğu için doğal olarak sürrealizme çekilmişti. Ancak çok geçmeden sürrealist formüllerin başka bir mahpushane olduğunu gördü. Sürrealist topluluğun çoğunluğu (kendisinin 'satış' olarak kınadığı bir adımla) Fransız Komünist Partisi'ne girmek üzereyken kendini kovdurdu. 1927'de 'sürrealist blöf'e karşı kaleme aldığı polemik yazılarında burun kıvırarak ısrar ettiği gibi, fiili bir toplumsal devrim hiçbir şeyi değiştirmezdi. Sürrealistlerin Üçüncü Enternasyonal'e katılışı -her ne kadar kısa süreli bir katılış olarak kalsa da- Artaud'nun hareketten ayrılmasını sağlayacak akla uygun bir provokasyondu, oysa onun hoşnutsuzluğu, ne tür bir devrimin istenilir ve mümkün olduğu konusundaki uzlaşmazlıklardan daha derine iniyordu. (Sürrealistler pek Artaud'dan daha komünist sayılmazlardı. André Breton son derece güzel ahlâki sempatileriyle hareket eden biriydi ve politika alanında bir döneminde anarşizme kaymış, kendi dönemi bakımından oldukça mantıklı bir biçimde 1930'larda Troçki'nin yandaşı ve dostu olmuştu.) Artaud'yu esas uzaklaştıran mesele, temelde bir mizaç farklılığı olmasıydı.

Artaud, sürrealistlerin 'akıl'ın bilince koyduğu sınırlara karşı koymasını ve sürrealistlerin rüyaların, uyuşturucuların, cüretkâr sanatın ve asosyal davranışın sunduğu daha geniş kapsamlı bir bilince erişilebileceğine duydukları inancı hararetle benimsemesi, bir yanlış anlamaya dayanıyordu. Onun düşüncesine göre, sürrealist, "kendi zihnine erişmekte çaresiz kalan" kişiydi. Artaud burada el-

bette kendisini kastediyordu. Çaresizlik, sürrealist tutumların ana damarında hiç görülmez. Sürrealistler, aklın kilitli kapılarını açmanın getireceği faydaların müjdecisiydiler ve iğrenilesi şeyleri göz ardı ediyorlardı. Sürrealistlerin iyimser olduğu kadar kendisi ziyadesiyle kederli olan Artaud, en fazla irrasyonel olanın meşruiyetini teslim edebilirdi. Sürrealistler bilinçle kimsenin kaybedemeyeceği üstün karşılaşmalar önerirlerken, Artaud kendini 'restore etme'yi amaçlayan ölümcül bir mücadeleye girişmişti. Breton irrasyonel olanın, yeni bir zihinsel kıtaya açılan faydalı bir güzergâh olduğunu onaylıyordu. Artaud'ya göre bu, herhangi bir yerde dolanma umudu kalmadığı için, kendi eziyetinin alanıydı.

Sürrealistler bilincin sınırlarını genişleterek, yalnızca aklın egemenliğini rafineleştirmeyi değil, bunun yanında fiziksel hazzın verimini büyütmeyi bekliyorlardı. Artaud ise bilincin yeni alanlarının sömürgeleştirilmesinden herhangi bir haz bekleyemeyecek yapıdaydı. Sürrealistlerin hem fiziksel tutkuyu hem de romantik aşkı vecd halinde olumlamalarına mukabil, Artaud erotizme tehditkâr, uğursuz bir alan gözüyle bakıyordu. *Sanat ve Ölüm*'de "beni taş kestiren ve kanımı çektiren bu seks takıntısı"nı anlatır. Cinsel organlar onun yazılarında canavarca, devasa ölçülerde çoğalır ve tehditkâr içerikli hermafrodit biçimlere bürünür; bekâret erdemli bir durum olarak görülürken, iktidarsızlık ya da iğdiş edilme (mesela, *Sanat ve Ölüm*'de Abelard figürünün muhayyilesinde) bir cezadan ziyade kurtuluş olarak takdim edilir. Artaud tepeden bakan bir dille, sürrealistlerin hayatı sever göründüklerini not düşer. Kendisiyse bunu 'hor görüyor'dur. Sürrealist

Araştırma Bürosu'nun 1925'teki programını açıklarken, sürrealizmi lehte bir bakışla 'belirli bir düzendeki iğrenmeler' şeklinde tanımlamış, fakat ertesi yıl bu iğrenmelerin çok sığ kaldığı sonucuna varmıştı. Marcel Duchamp'ın 1966'da ölen dostu Breton'a dair etkileyici bir methiyesinde değindiği üzere, "Sürrealist ilhamın büyük kaynağı, aşktır; seçici aşkın yüceltilmesi," demişti. Sürrealizm, tinsel bir neşe siyasetidir.

Kendisi sürrealizmi kesinkes reddetmesine rağmen, Artaud'nun beğenisi sürrealist tarzdaydı –ve hep öyle kaldı. Burjuva banallikler derlemesi olarak 'gerçekçiliği' küçümseyişi sürrealistçeydi; aynı şekilde, uç boyutlu, fantastik ve gotik, kökenini Şark'tan alan, delilerin ve meslekten olmayanların sanatına duyduğu coşku da. Artaud'nun kendi devrinin dramatik repertuarına, tek tek karakterlerinin psikolojisini irdelemeye adanmış oyunlara horgörüyle bakışı (ki 1931 ile 1936 arasında kaleme alınmış *The Theater and Its Double*'da (Tiyatro ve İkizi) manifestoları tartışmasının esasını oluşturan bir horgörüdür bu), Breton'un ilk "Sürrealizm Manifestosu"nda (1924) romanı dışında tutmasıyla özdeş bir konumdan yola çıkar. Ancak Artaud, Breton'la paylaştığı coşkular ve estetik düşüncelerden tamamen farklı bir şekilde yararlanır. Sürrealistler neşenin, özgürlüğün, hazzın ustalarıdır. Artaud ise çaresizliğin ve ahlâki mücadelenin ustası. Sürrealistler sanata özerk bir değer atfetmeyi açıkça reddederlerken, ahlâki istekler ile estetik istekler arasında herhangi bir çelişki görmüyorlardı ve bu anlamda Artaud, onların programının 'estetik' olduğunu, yani sadece estetik boyutta kaldığını söylerken oldukça haklıdır. Artaud iki olgu arasında bir

çelişki bulunduğunu saptar ve sanatın ahlâki ciddiyet ölçütlerine sarılarak kendini haklı çıkardığını ileri sürer.

Artaud sürrealizmden, kendi kronik psikolojik bunalımını, Breton'ın ("Sürrealizmin İkinci Manifestosu"nda 1930'a dair) 'bilincin genel bir krizi' diye nitelediği şeyle ilişkilendiren bir perspektifi (Artaud'un bütün yazıları boyunca gözettiği bir perspektifi) almıştır. Ancak sürrealist kanondaki bunalım hiçbir anlamıyla Artaud'nunki kadar kasvetli değildir. Artaud'nun parçalanmış, yani hem kozmik nitelikli hem de mahrem derecede psikolojik boyutlu olan algılarıyla yan yana konduğunda sürrealist yakınmalar, dehşet verici olmaktan ziyade dinçleştirici bir izlenim uyandırır. (Bunlar aslında aynı bunalıma yönelik şeyler değildir. Breton'un özgürlük hakkında Artaud'dan daha fazla şey bilmesine kıyasla, Artaud hiç şüphesiz acı çekmek hakkında Breton'dan daha fazla şey biliyordu.) Sürrealizmin bununla ilintili miraslarından birisi, Artaud'ya bütün çalışmaları boyunca, sanatın 'devrimci' bir misyonu bulunduğu düşüncesini temel almayı sürdürme imkânını tanımıştı. Ancak Artaud'un kafasındaki devrim fikri -yıpranmış duyarlılığının Breton'un özünde sağlıklı duyarlılığından apayrı bir şeyi temsil etmesi gibi- sürrealistlerinkinden bambaşka bir nitelikteydi.

Artaud sürrealistlerden ayrıca, sanat (ve düşünce) ile hayat arasındaki uçurumun kapatılmasını öngören romantik buyruğu almıştı. Nitekim 1925'te kaleme aldığı kitabı *Bulanıklığın Orta Yeri*, "hayattan kopuk olan eserleri", "mesafeli yaratı"yı kavrayamadığını ilan etmesiyle başlar. Ancak Artaud, sürrealistlerin her vesileyle yaptıklarından daha atak biçimde, sanatı hayatla ilişkilendiren ayrı sanat

eserinin değerinden verdiğinde ısrarcıdır. Sürrealistler gibi, sanatı bilincin bir işlevi saymakta, her eserin sanatçının bilincinin tamamının yalnızca bir kesitini temsil ettiğini düşünmektedir. Ne ki bilinci esasen onun gölgede kalmış, saklı, ıstırap verici yönleriyle özdeşleştirerek, bilincin tümlüğünün ayrı 'eserler'e bölünmesine hem keyfi bir işlem (ki bu, sürrealistleri büyüleyen şeydir), hem de kendine zarar veren bir hareket gözüyle bakar. Artaud'nun sürrealist görüşleri daraltması, bir sanat eserini düz anlamıyla kendi başına faydasız hale getirir; bir şey olarak değerlendirildiği müddetçe, o eser ölüdür. Yine 1925 tarihini taşıyan *Sinir Ölçer*'de kendi çalışmalarını, işe yaramaz 'atık ürünler'le, 'ruhun kazıntıları'yla kıyaslar. Bilincin bu parçalanmış kısımları, ancak sanat eserlerine uygun metaforlar, yani bilince göre metaforlar olarak kıymetlenir ve hayatiyet kazanır.

Artaud sanata dair her mesafeli bakışa, sanat eserlerini nesne olarak değerlendiren bu görüşün her versiyonuna uzak dururken, bütün sanatı dramatik performansta özümser. Artaud'nun poetikasında, sanat (ve düşünce) bir eylemdir –hakiki olması için yaban kalması gereken bir eylemdir; ayrıca, acıyla yaşanan ve aşırı duygularla yüklü bir deneyimdir. Bu türde hem eylem hem de tutku olan, heyecanıyla sadakatli olduğu kadar put kırıcı niteliği de bulunan sanat, müzelerin ve meşru gösterim yerlerinin dışında daha cüretkâr bir sahneye, izleyicileriyle yeni, daha ham bir karşılaşma biçimine gerek duyar görünmektedir. Artaud'nun sanat anlayışını muhafaza ettiren iç hareketin retoriği etkileyicidir, fakat bir nesne olarak sanat eserinin geleneksel rolünü reddetmenin yolunu -sanat eserine

muazzam bir totolojiyi atfeden bir analiz ve deneyimlebulmasını değiştirmez. Artaud sanatı zihnin bir eylemi olarak, dolayısıyla zihnin tutkusu olarak görür. Sanatı, zihin üretir. Sanatın tüketildiği alan da zihindir; hisler ve fiziksel duygulanımların organik bütünlüğü, anlam atfetme yetisi olarak bakılan zihin. Artaud'nun poetikası, sanatın bilincin özeti olduğu, bilincin kendi üstüne düşünmesini yansıtan ve bilincin tehlikeli biçimde kendini aşma sıçramasını gerçekleştirmeyi denediği zemin olarak bir tür nihai, manik Hegelciliktir.

Sanat ile hayat arasındaki uçurumu kapatmak, sanatı tahrip eder ve aynı zamanda onu tümselleştirir. 1926'da kurduğu Alfred Jarry Theater için kaleme aldığı manifestoda Artaud, "Sanatın bütün formlarının birbiri peşi sıra ayağa düşmesi"ni sevinçle karşılar. Onun duyduğu sevinç bir tavır olabilir, ancak kendi açısından işlerin bu duruma gelmesinden yakınması tutarsızlıktır. Bir sanatın başlıca ölçütü onun hayatla (yani, başka sanatlar dahil olmak üzere her şeyle) kaynaşması haline gelince, ayrı sanat formlarının varlığı da savunulur olmaktan çıkar. Dahası Artaud, mevcut sanatlardan birinin çok geçmeden kendini toplaması ve diğer bütün sanatları içine çekecek total sanat formu haline gelmesi gerektiğini varsaymaktadır. Artaud'nun eserinin ömrü, peşinde olduğu sanatın ancak dehasını asıl kapatan sanat (tek başına dili de dahil ederek) olabileceği şeklindeki inancını kahramanca takip ederek, bu ana sanatı formüle edip yürütme çabalarının ortaya koyduğu silsile şeklinde tanımlanabilir.

Artaud'nun bütün sanatlardaki eserlerinin parametreleri, bir sanatın (ömrü boyunca 'şiire karşı isyan' [1944'de

Rodez'de kaleme aldığı bir düzyazısının başlığı] halinde olmasının tezahürü çeşitli formlarla birlikte) yalnızca dil olması fikrinden yola çıkarak koruduğu farklı eleştirel mesafeyle aynıdır. Şiir, kronolojik bakımdan, onun uyguladığı birçok sanattan ilkiydi. Daha 1913 yılında, on yedi yaşındayken ve henüz memleketi Marsilya'da öğrenciyken kaleme aldığı, hâlâ okunabilir şiirleri vardır; 1923'te, Paris'e taşınmadan üç yıl önce yayınladığı ilk kitabı, şiirlerden oluşan bir derlemeydi; Rivière'le ünlü mektuplaşmasının zeminini hazırlayan, aynı yılda *Nouvelle Revue Française*'e gönderdiği bazı yeni şiirlerinin başarısız biçimde okurun karşısına çıkarılması denemesiydi. Fakat Artaud çok geçmeden, başka sanat dallarına yönelip şiiri boşladı. 1920'lerde yazabileceği şiirin boyutları, Artaud'nun bir ana sanatın değerlendirileceğini düşündüğü ölçeğe kıyasla çok kısıtlıydı. İlk şiirlerinde nefesi kısa kalmıştır; tercih ettiği lirik form, kendi söyleme ve anlatıya dayalı muhayyilesine bir çıkış imkânı sağlamaz. Hayatının son üç yılında, 1945 ile 1948 arasındaki dönemde sergilediği büyük yazı patlamasına kadar (ki o dönem itibariyle, şiirin kapalı bir lirik ifade biçimi olması fikrine kayıtsızdı), hayal gücünün gerektirdiği geniş yelpazeye uygun, kendi uzun nefesli sesini (Pound'un şiiri gibi, yerleşik formlardan azade ve açık uçlu olan bir sesi) yakalayabilmiş değildi. Artaud'nun 1920'li yıllarda kavradığı haliyle şiirin, bu imkânlarla ya da yeterliliklerle yakından uzaktan alakası yoktu. Kısıtlı bir sanattı, oysa total bir sanat geniş olmalı, geniş hissedilmeliydi; tekil boyutlu bir lirik nesne olarak kalmaktan ziyade, çok sesli bir temsile dönüşmeliydi.

Total bir sanat formu idealinin (ister müzikte, isterse resim, heykel, mimari ya da edebiyatta olsun) ilham verdiği bütün girişimler, şu ya da bu şekilde teatralleşmenin bir yolunu bulur. Artaud bu kadar düz bir yolda ilerleme ihtiyacı duymasa da, erken bir yaşta açıkça dramatik sanatlara yönelmesinin bir anlamı vardır. 1922 ile 1924 yılları arasında Charles Dullin ve Pitoëffs'in yönettiği oyunlarda rol almış, 1924'te de sinema oyunculuğuna başlamıştı. Demek ki, 1920'lerin ortalarında total sanat rolüne uygun düşen, akla yatkın iki aday söz konusuydu: sinema ve tiyatro. Ancak, bu sanatların adaylığında oyuncu olarak değil yönetmen olarak ilerlemeyi umduğundan, çok geçmeden bunların birinden vazgeçmek zorunda olacaktı –o da sinema oldu. Artaud'ya kendi filmini yönetme imkânı hiçbir zaman tanınmadı; o da başka bir yönetmenin kendi senaryolarından birinden, *The Seashell and the Clergyman*'dan (Deniz Kabuğu ve Din Adamlığı) yola çıkarak çektiği 1928 tarihli bir filmde, niyetlerinin beyazperdeye taşındığını görme fırsatını buldu. Bu alanda tattığı yenilgi duygusu, 1929'da sinema estetiği tarihinde bir dönüm noktası olarak sesin sinemaya girişiyle pekişti; Artaud bu konuda -1920'li yıllarda filmleri ciddiye alan az sayıdaki sinemaseverlerin büyük kısmı gibi- yanılarak, sesli filmlerle birlikte sinemanın bir sanat formu olarak büyüklüğünün sona ereceği kehanetinde bulunmuştu. 1935'e kadar filmlerde rol alıp oynamaya devam etti, fakat kendi filmlerini yönetme fırsatı bulma umudu çok azalmıştı ve bu yüzden artık sinemanın imkânları üzerine düşünmekten vazgeçmişti (oysa sinema, Artaud'nun hevesi ne kadar kırılmış da olsa, yüzyılın ana sanatı olma unvanına en yakın aday olma durumunu muhafaza edecekti).

1926 sonlarından itibaren Artaud'nun total sanat formu arayışı tiyatroya odaklanır oldu. Bir malzemeden (kelimeler) yapılan bir sanat olan şiirden farklı olarak tiyatro, çok çeşitli malzemeler kullanıyordu: kelimeler, ışık, müzik, bedenler, mobilyalar, elbiseler. Çeşitli dillere (görüntüler, kelimeler, müzik) başvuran bir sanat olan sinemadan farklı olarak da maddi ve tensel nitelikliydi. Tiyatro çok çeşitli araçları (jestler ve sözel dil, durağan nesneler ve üç boyutlu alanda hareket) biraraya getirmektedir. Fakat tiyatro salt bol miktarda malzeme kullanıyor diye bir ana sanat haline gelmez. Bazı araçların başkaları karşısındaki zorbaca üstünlüğünün yaratıcı yollarla alt edilmesi gerekir. Wagner'in, hiyerarşik bir söz, şarkı ve orkestra müziği ilişkisini içeren, arya ile resitatifi birbirinin yerine kullanmayı tercih etmesi gibi, Artaud da sahnelemenin her öğesinin bir şekilde oyuncuların birbirleriyle konuşurken sarf ettikleri sözlere hizmet etmesi uygulamasını mahkûm etmiştir. Tiyatroyu 'edebiyat'a tabi kılan diyalog tiyatrosunun önceliklerini sahte bulan Artaud, üstü kapalı biçimde, dramatik performansın dans, oratoryo, sirk, kabare, kilise, cimnazyum, hastane ameliyat odası ve mahkeme salonu gibi başka biçimlerini niteleyen araçları öne çıkarmaktadır. Ancak başka sanatlardan ve sözde-teatral formlardan gelen bu kaynakları almak, tiyatroyu bir total sanat formu yapmaya yetmeyecektir. Bir ana sanat, bir dizi eklemeyle kurulamaz; Artaud esasen tiyatronun kendi araçlarını arttırdığını da ileri sürmüyordur. Bilakis, onun derdi tiyatroyu kendisine zahiri ya da basit gelen şeylerden kurtarmaktır. Avrupa'nın söze yönelimli oyuncunun niteliğinin 'sporcu' denerek kısıtlandığı bir tiyatroyu arayan Artaud,

tinsel ve fiziksel çabaları, sanatı bir çile olarak görmeyi müthiş bir beğeniyle karşıladığını göstermiş olmaktadır.

Artaud'nun tiyatrosu, zihnin yaklaşımlarını tümüyle 'maddi' edimlere (ki bunların arasında tutkular da vardır) dönüştüren yoğun bir aygıttır. Yüzyıllar boyu Avrupa tiyatrosunun duyguları ve fikirleri iletmenin aracı olarak kelimelere öncelik tanımasına karşı, duyguların organik temeli ve fikirlerin fiziki bir niteliğe bürünmesinin aracı olarak 'oyuncuların bedenleri'ni göstermeyi ister. Artaud'nun tiyatrosu, Batılı oyuncuların bedenlerinin (ve seslerinin –konuşmanın dışında) kuşaklar boyunca -gösteri sanatlarında olduğu gibi- az geliştirilmesi durumuna karşı bir tepkidir. Sözel dili bunca kayıran dengesizliği yeniden ayarlamak için, oyuncuların eğitiminin dansçıların, sporcuların, pandomimcilerin ve şarkıcıların eğitimine yaklaştırılmasını ve 1933'te yayınlanan "İkinci Vahşet Tiyatrosu Manifestosu"nda belirttiği şekilde, "tiyatronun her şeyden önce temsile dayandırılması"nı önerir. Aslında, dilin büyülü özelliklerinin yerine gösteri sahnelerini, kostümleri, müziği, ışıklandırmayı ve sahne efektlerini koymayı öneriyor değildir. Artaud'nun temsil ölçütü, duyusal büyülenme değil, duyusal şiddettir; güzellik, onun hiçbir zaman üzerinde durmadığı bir nosyondur. Temsili olanı kendi başına istenir bir durum olarak görmekten ziyade, sahnede aşırı tasarruf (başka bir şeyi gösteren her şeyin dışarıda bırakılması derecesinde) yanlısıdır. "Sahnedeki nesneler, aksesuarlar, setler doğrudan... temsil ettikleri şeylerden dolayı değil, oldukları şeylerden dolayı tutulmalıdır," diye yazar 1926 tarihli bir manifestoda. Daha sonraysa, *Tiyatro ve İkizi*'nde, sahnedeki setlerin tü-

müyle kaldırılması düşüncesini ortaya atar. "Başlı başına fikri oluşturan mutlak jestin fiziği"nin egemen olduğu bir 'saf' tiyatro peşindedir.

Artaud'nun dili belli belirsiz Platoncu bir tını uyandırsa bile bunun geçerli bir sebebi vardır, çünkü Artaud, Platon gibi, sanata ahlâkçı açıdan yaklaşmaktadır. Tiyatroyu gerçekten seviyor değildir; en azından tiyatronun, bütün Batı'da kavrandığı ve kendisinin yeterince ciddi olmamakla suçladığı şeklini. Onun tiyatrosunun 'amaçsız, yapay oyalanma' sağlama, salt eğlendirme amacıyla hiç ilgisi yoktur. Artaud'nun polemiklerinin özündeki karşıtlık, salt düz bir tiyatro ile güçlü duygulanımların hissedildiği bir tiyatro arasında değil, hazcı bir tiyatro ile ahlâki bakımdan kuvvetli bir tiyatro arasındadır. Artaud'nun önerdiği, Savonarola ya da Cromwell'in de pekâlâ onaylayabileceği bir tiyatrodur. Gerçekten, *Tiyatro ve İkizi*, tiyatroyu hedef alan öfkeli bir saldırı gibi okunabilir ve bu yönüyle, *The Misanthrope*'daki Alceste karakterinden öfkeye kapılan (ve bununla Molière'in samimiyeti ve ahlâki saflığı kaba fanatiklik olarak yorumlayarak, incelikle alaya almasını kasteden) Rousseau'nun, ahlâki bakımdan yüzeysel kalmanın tiyatronun doğasında yattığını ileri sürme noktasına geldiği *D'Alembert'e Mektup*'u tersinden hatırlatmaktadır. Rouessau gibi o da çoğu sanat dalında sergilenen ahlâki ucuzluğa isyan halindeydi. Platon gibi, sanatın genellikle yalan söylediğini düşünüyordu. Artaud sanatçıları Platon'un Devlet'inden yasaklamayacaktır tabii, fakat sanatı 'gerçek bir eylem' olduğu müddetçe destekleyecektir. Sanat, bilişsel olmalıdır. "Aynı zamanda *bilgi* içermedikçe hiçbir görüntü beni doyurmaz," diye yazar. Sa-

natın izleyicileri üzerinde hayırlı bir tinsel etkisi olmalıdır ve bu, gücü -Artaud'nun görüşünce- hiçbir dolayım biçiminin tanınmamasına bağlı olan bir etkidir.

Artaud'yu, tiyatronun kademe kademe geriletilmesi, mümkün oldukça dolayımlı öğelerden (yazılı metnin dolayımı dahil olmak üzere) azade kılınması gerektiğini ileri sürdüren etken, onun ahlâkçı yanıdır. Oyunlar yalan söyler. Bir oyun yalan söylemese bile, 'şaheser' statüsüne ulaşarak yalan *haline gelir.* Artaud 1926'da, oyunları takdim eden ve böylece kalıcılaştıran, ya da kültürün kutsanmış şaheserler listesine ekleyen bir tiyatro yaratmak istemediğini bildirir. Yazılı metinlerin mirasını faydasız bir engel olarak, oyun yazarını da izleyiciler ile -sahnede çıplak haliyle sunulabilecek olan- gerçek arasında gereksiz bir aracı olarak değerlendirir. Yine de bu noktada Artaud'un ahlâkçılığı belirgin biçimde anti-Platoncu bir eğilime bürünecektir: Çıplak gerçek, tümüyle maddi olan bir gerçektir. Artaud tiyatroyu, 'tin'in gölgedeki çehresinin 'gerçek, maddi bir tasarım'da dışa vurulduğu bir yer olarak tanımlar.

Tam olarak anlaşılan bir tiyatro, düşünceyi somutlaştırmak için, zaten yazılı olan bir metnin dolayımından vazgeçmek ve bu suretle yazarın oyuncudan ayrılığına son vermek zorundadır. (Bu, oyunculuk mesleğine yöneltilen en eski itirazı; yani, oyunculuğun, insanların kendilerinin olmayan sözler sarf edip, içlerinde yaşamadıkları hisleri duyuyormuş gibi yaptıkları, psikolojik bir sefihlik biçimi olduğu görüşünü geçersizleştirir.) Oyuncu ile izleyici arasındaki ayrılık, sahne bölümü ile salondaki sabit sandalye sıraları arasındaki sınırı yok ederek azaltılmalıdır (fakat

tamamen ortadan kaldırılmamalıdır). Ruhani bir duyarlılığa sahip olan Artaud, hiçbir zaman izleyicinin temsile aktif olarak katıldığı bir tiyatro biçimi tasavvur etmez, fakat, izleyiciye kendini deneyimlerinden kopartan tiyatro adabının kurallarını silmeyi arzular. Ahlâkçıların tiyatronun insanları, onları hayali dertlerle boğuşmaya yönlendirmek suretiyle, kendi sahici benliklerinden uzaklaştırdığı yönündeki suçlamasını üstü kapalı biçimde cevaplayan Artaud, tiyatronun izleyicilerin zihinlerine ya da duyularına değil, 'tüm varlıkları'na seslenmesi gerektiği kanısındadır. Ancak ahlâkçıların en ateşlisi, insanların tiyatroda, sanki bir cerraha ya da dişçiye gidiyorlarmış gibi bulunmalarından yana olurdu. Bir cerraha görünmekten farklı olarak, sonunun ölümle bitmeyeceği güvencesine sahip olsa da, izleyiciler üzerinde işlem yapmak 'ciddi' bir şeydir ve izleyici tiyatrodan, ahlâki ya da duygusal bakımdan 'kendisine hiç dokunulmamış' gibi ayrılmamalıdır. Başka bir tıbbi benzetmeyle, Artaud tiyatroyu vebayla kıyaslar. Gerçeği göstermek, tek bir kişinin psikolojisinden ziyade arketipleri göstermek demektir; bu da tiyatroyu riskli bir yer durumuna getirir, çünkü "arketipin gerçekliği tehlikelidir". İzleyicilerden kendilerini sahnede gördükleriyle özdeşleştirmeleri beklenmez. Artaud'ya göre, 'doğru' tiyatro, deneyimi bastırmak suretiyle (sakin duyguları, oyunculluğu, mahremiyetin korunmasını dışladığı için) tehlikeli hale gelir.

Sanatta duygusal şiddetin değeri, uzun zamandan beri modernist duyarlılığın temel ilkesi olmuştur. Fakat Artaud'dan önce, zulüm esasen kayıtsız bir hal ile, estetik etkisinden dolayı uygulanıyordu. Baudelaire (Walter Ben-

jamin'in deyişini ödünç alarak) 'şok deneyimi'ni dizelerinin ve şiirsel metinlerinin ortasına yerleştirdiğinde, okurlarını geliştirmesi ya da terbiye etmesi pek ihtimal dahilinde görülmezdi. Oysa Artaud'nun şokun estetiğine bağlılığı tam da bu noktada ortaya çıkıyordu. Artaud, buhranlı sanata bağlılığı vasıtasıyla, kendini sanat konusunda Platon kadar ahlâkçı (ancak sanata dair umutlarıyla, Platon'un görüşlerinin temellendiği ayrımları yadsıyan bir ahlâkçı) göstermektedir. Artaud sanat ile hayat arasındaki ayrılığa karşı çıkarken, gerçeklik ile temsil arasında bir farklılık gözeten bütün teatral biçimlere karşı çıkar. Tabii ki böyle bir farklılığın varlığını yadsımaz, ancak temsil yeterince -yani, aşırı derecede- şiddet içeriyorsa bu farklılık atlanabilir. Sanat eserinin 'zalimliği', yalnızca doğrudan ahlâki bir işlevle yüklü olmakla kalmayıp, aynı zamanda bilişsel bir işleve sahiptir. Artaud'nun ahlâkçı bilgi ölçütüne göre, bir görüntü şiddet içerdiği müddetçe doğrudur.

Platon'un görüşü, hayat ile sanat arasındaki, gerçeklik ile temsil arasındaki giderilmesi mümkün olmayan farklılığın varsayılmasına bağlıdır. *Devlet*'in VII. Kitap'ındaki ünlü imgeyle Platon, cehaleti ustaca aydınlatılmış bir mağarada yaşamaya benzetir; o mağarada yaşayanların gözünde, hayat bir temsildir (yalnızca gerçek olayların gölgelerinden meydana gelen bir temsil). Mağara bir tiyatrodur. Gerçek (gerçeklik) de mağaranın dışında, güneştedir. Artaud *Tiyatro ve İkizi*'nin Platoncu imgesiyle, gölgelere ve temsillere dair daha esnek bir tutum benimser. Gerçek gölgeler olduğu gibi sahte gölgeler (ve temsiller) de bulunduğunu, onları birbirinden ayırmanın öğrenilebileceğini varsayar. Mağaradan çıkıp gerçekliğin aydınlığına

bakmayı bilgelikle özdeşleştirmeyen Artaud, modern bilincin gölgelerin eksikliğinden dolayı azap çektiği kanısındadır. Bunun çaresi mağarada kalmak, fakat daha iyi temsiller tasarlamaktır. Artaud'nun önerdiği tiyatro, bilince "gölgeleri adlandırıp yöneterek" ve "hayatın doğru temsili"nin onların etrafında oluşacağı "yeni nesil gölgelere yolu açmak üzere sahte gölgeler"i silerek hizmet edecektir.

Hiyerarşik bir zihin görüşü taşımayan Artaud, rasyonel olan ile irrasyonel olan arasında (ve sürrealistlerin abartarak öne çıkardıkları) yüzeysel ayrıma pek önem vermez. Aklın karşısında tutkuyu, zihnin karşısında teni, alelade zihnin karşısında uyuşturucuyla ateşlenmiş zihni, ölümlü beyin faaliyeti karşısında içgüdülerin alemini öne çıkaran bildik görüşe katılmaz. Onun savunduğu, zihinle başka bir ilişki kurulmasıdır. Batılı olmayan kültürlerin Artaud için uygun gördükleri, çok lafı edilen beğeni konusu buydu, fakat Artaud'yu uyuşturucuya götüren şey bu değildi. (Artaud'nun afyonlu ilaç kullanıp müptelâsı olmasının sebebi, bilincini genişletmek değil, ömrü boyunca çektiği migren ağrılarıyla diğer nörolojik acıları hafifletmekti.)

Artaud kısa bir süreliğine, sürrealist zihin durumunu, kendisinin arayışında olduğu birleşik, ikici olmayan bilince uygun bir model olarak benimsedi. 1926'da sürrealizmi reddettikten sonra, sanatı (özel olarak, tiyatroyu) yeniden daha katı bir model olarak önermeye geçti. Artaud'nun tiyatroya yüklediği işlev, dil ile ten arasındaki ayrılığı gidermektir. Oyuncuları eğitme konusundaki fikirleri bu temaya dayanır; burada kastettiği, oyunculara, ne nasıl

hareket edileceğini, ya da konuşmadan ayrı bir şey olarak sesleriyle ne yapılacağını (feryat edebilirler, homurdanabilirler, şarkı söyleyebilirler, tezahüratta bulunabilirler) öğreten bildik yöntemin zıddı olan bir eğitimdir. Bu ayrıca, Artaud'nun ideal dramaturjisinin konusudur. Akıl ile duyguyu birbirinin karşıtı kutuplara koyan bir irrasyonalizmi benimsemeye yanaşmayan Artaud, tiyatroyu bedenin düşüncede, düşüncenin de bedende yeniden doğacağı yer olarak tasavvur eder. Kendi hastalığına, zihin ile beden arasındaki bölünmeyi içselleştiren, zihni *içinde* bir bölünme teşhisini koyar ("Benim bilinç bütünüm kırıldı," diye yazar). Artaud'nun tiyatro üzerine yazıları, zihin ile bedenin yeniden birleşmesi üzerine psikolojik bir elkitabı gibi okunabilir. Tiyatro onun gözünde, zihnin kendini doğrulayan, kendiliğinden, cismani, anlak hayatının üstün metaforu haline gelmiştir.

Gerçekten, Artaud'nun 1930'larda yazılmış *Tiyatro ve İkizi*'nde tiyatroyu tasavvur edişi, 1920'lerin başlarıyla ortalarındaki yazılarında (*Sinir Ölçer,* René ve Yvonne Allendy'ye mektuplar, *Fragments of a Diary from Hell* gibi metinlerinde), kendi zihinsel acılarını betimlemekte kullandığı imgeleri yansıtmaktadır. Artaud, dilden yoksun ya da onun sürekli mücadele halinde, süreksizliklerle yarılmış (daha doğrusu, zedelenmiş), ya fiziksel bir mekân olmadan ya da sürekli yer değiştirmek (zaman ve uzam içinde gezinmek) suretiyle, cinsel saplantılarla ve şiddetli bir istilaya maruz kalarak, bilincinde sınır ve sabit bir konum bulunmamasından yakınır. Artaud'nun tiyatrosunu niteleyen, oyuncuların birbirlerinin karşısında ve izleyicilerle ilişkilerinde sabit bir mekânda bulunmalarının söz konu-

su olmaması; hareketin ve ruhun akışkanlığı; dilin sakatlanması ve oyuncunun feryadıyla dilin aşkınlaşması; temsilin cismaniliği; takıntılı biçimde şiddetli bir tona bürünmesidir. Artaud elbette içindeki ıstırabı basitçe çoğaltıyor değildi. Bilakis, içindeki ıstırabın sistematikleştirilmiş, olumlu bir versiyonunu dışa vuruyordu. Tiyatro, onu ele geçiren, onu aşıp olumlamak amacıyla kahramanca mücadele ettiği tehlikeli, 'insandışı' bir içsel hayatın tasarlanmış bir imgesidir (ister istemez, *ideal* bir dramatizasyonudur). Tiyatro ayrıca, o ezilmiş, tutkulu içsel hayatı tedavi etmenin homeopatik bir tekniğidir. Bilinci bir tür duygusal ve ahlâki ameliyata tutmak, Artaud'ya göre, mecburen 'zalimce' olmak durumundadır.

Hume açıkça bilinci bir tiyatroya benzettiğinde, imge ahlâki bakımdan tarafsız, tamamen tarihdışı kalır; onun aklındaki Batılı olsun başka türde olsun, belirli türde bir tiyatro değildir ve tiyatronun evrimleşmesini hatırlatan şeylere de pek dikkate almaz. Artaud'ya göre, benzetmenin belirleyici olan yanı, tiyatronun -ve bilincin- değişebilmesidir. Yalnızca bilinç tiyatroyu andırdığı için değil, ama -Artaud'nun kurgusuyla- tiyatro bilinci andırdığı ve dolayısıyla, bilinçteki değişimlerle ilgili araştırmalar yapılacak bir tiyatro-laboratuara çevrilmesine yaklaştığı için.

Artaud'nun tiyatro üzerine yazıları, kendi zihnine dair beslediği özlemlerin dönüşmüş halleridir. O, tiyatronun (zihin gibi) 'dile ve formlara' kapatılmış halinden kurtarılmasını ister. Artaud'nun varsayımı, özgürleşmiş bir tiyatronun özgürleştirici nitelik taşıdığıdır. Tiyatro, aşırı tutkuları ve kültürel kâbusları açığa çıkararak onları bağlarından kurtarır. Ancak Artaud'nun tiyatrosu kesinlikle arın-

dırıcı değildir. En azından niyeti bakımından (1920'lerdeki ve 1930'lardaki pratiği başka bir meseledir) onun tiyatrosu, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce ve sonra Marinetti'nin ve Dada sanatçılarının kavradığı şekliyle, izleyiciyi hedef alan oyuncul, sadistçe saldırının anti-tiyatrosuyla çok az ortak yöne sahiptir. Artaud'nun önerdiği saldırganlık kontrollüdür ve karmaşık biçimde ayarlanmıştır, çünkü kendisi duyusal şiddetin cisimleşmiş anlağın bir biçimi olabileceği görüşündedir. Tiyatronun bilişsel işlevinde ısrar ederek (1923'te Maeterlinck üzerine bir denemede, drama "zihinsel faaliyetin en yüksek biçimidir" diye yazar), gelişigüzelliği konu dışı bırakır. (Sürrealist zamanında bile, otomatik yazma pratiğine katılmamıştır.) Bazen vurguladığı üzere, tiyatro 'bilimsel' olmalıdır ve Artaud bunu söylerken, tiyatronun gelişigüzel, salt ifade edici ya da kendiliğinden ya da şahsi ya da eğlendirici olmaması, tümüyle ciddi, nihai olarak dinsel bir amacı gözetmesi gerektiğini kasteder.

Artaud'nun teatral durumun ciddiliğinde ısrar etmesi, aynı zamanda onun, sanata ve onun terapötik ve 'devrimci' misyonuna pek kesin gözüyle bakmayan sürrealistlerden farklılığının görüldüğü yerdir. Ahlâkileştirici itkileri Artaud'nunkilerden hayli daha az uzlaşmaz olan ve sanat yapmayla ilgili olarak herhangi bir ahlâki ivedilik duygusu taşımayan sürrealistler, tek bir sanat formunun sınırlarını araştırmak peşinde değillerdi. Onlar, sanat itkisinin ortaya çıktığı yerde değişmeden durduğuna inanarak, sanatların çoğundaki gibi -genellikle dehanın- turistleri olmaya eğilimliydiler. (Bu yüzden, ideal sürrealist kariyeri temsil eden Cocteau, yaptığı her şeye 'şiir' adını vermişti.)

Artaud'nun bir estetikçi olarak daha fazla ölçüdeki cesareti ve yetkinliğinin kaynağı, kısmen, çeşitli sanat dallarında üretim yapan kendisinin de, sürrealistler gibi, sanatın farklı mecralara dağılmasıyla engellenmesine karşı çıkmasına rağmen, çeşitli sanat dallarını aynı değişken itkinin eşit formları olarak görmemesiydi. Onun faaliyetleri, ne kadar dağılmış olursa olsun, her zaman için Artaud'nun (sanatın hayatla kaynaşması gibi, başka formların da onunla kaynaşabileceği) bir total sanat formu arayışını yansıtmaktadır.

Paradoksal olarak, Artaud'yu sürrealistlerin bir tekinin dahi denemeye dahi kalkmadığı şeyi (yani, baştan aşağı yeniden düşünülmüş bir sanat formu) yapmaya götüren, sanatın farklı alanlarına bağımsızlığın tanınmamasıydı. Bu sanat dalının, tiyatro üzerinde o kadar farklı bir etkisi söz konusuydu ki, Batı Avrupa ve tüm Amerika kıtasında son dönemin ciddi tiyatrosunun gelişmesinin iki döneme (Artaud'dan önce ve Artaud'dan sonra) ayrıldığı söylenebilirdi. Şimdi tiyatro alanında çalışan hiç kimse, Artaud'nun oyuncunun bedeni ve sesi, müziğin kullanılması, yazılı metnin rolü, temsilin gerçekleştiği bölüm ile izleyicinin bölümü arasındaki karşılıklı etkileşim hakkındaki özgül fikirlerinin tesirinden etkilenmemiş sayılamaz. Ciddi olana, yapılmaya değer olana dair anlayışları Artaud değiştirmişti. Tiyatroda önemi ve derinliğiyle Artaud'yla yarışabilecek, bu yüzyılın diğer tek yazarı Bertolt Brecht'dir. Ancak Artaud, modern tiyatronun düşüncesini etkilemeyi (Brecht'te olduğu gibi) kendisi büyük bir yönetmen olarak başarabilmiş değildir. Onun etkisi, kendi yapımlarının fiili katkısından herhangi bir destek almaz.

Artaud'nun 1926 ile 1935 yılları arasında tiyatroda yürüttüğü pratik çalışmaları görünürde o kadar silik kalmıştı ki, arkasında fiilen hiçbir iz bırakmamıştı, halbuki onun yapımlarını, kendisini anlamayan bir topluluğa benimsetmeye çalıştığı tiyatro fikri her zamankinden daha kuvvetli hale gelmiştir.

1920'lerin ortalarından itibaren Artaud'nun çalışmaları, kültürde köklü bir değişim gerçekleştirme düşüncesiyle canlılık kazanmıştır. Artaud'nun imgelemi, tarihsel bir kültür görüşünden ziyade tıbbi bir kültür görüşünü içerir: Toplum hastadır. Nietzsche gibi Artaud da kendisini hem kültür hekimi hem de o kültürün en çok acı çeken hastası olarak düşünüyordu. Onun planladığı tiyatro, mevcut kültüre karşı bir komando eylemi, burjuva kamusuna karşı bir saldırıdır; insanlara hem öldüklerini gösterecek, hem de onları uyuşukluklarından uyandıracaktır. Akıl hastanelerinde aralıksız geçen dokuz yılın son üç yılında tekrar tekrar elektrikli şoka maruz kalacak olan adam, tiyatronun kültürü bir tür şok terapiyle idare edebileceği kanısındaydı. Genellikle felce uğrama duygusundan yakınan Artaud, tiyatronun 'hayat duygusu'nu yenilemesini istemekteydi.

Bir noktaya kadar Artaud'nun reçeteleri, Batı kültürünün son iki yüzyılında periyodik olarak kendisini gösteren, basitlik, yaşama atılımı (*élan vital*), doğallık ve yapıntıdan özgürleşme adına tasarlanmış kültürel yenilenme programlarını andırmaktadır. İnorganik, 'taşlaşmış bir kültür' içinde yaşamakta olduğumuz yönündeki teşhisi (ve bu kültürün cansızlığını, yazılı metnin egemenliğine bağlaması), bunu dile getirdiğinde aslında pek de yeni bir dü-

şünce değildi; buna rağmen, aradan onyıllar geçtikten sonra dahi henüz bütün etkisini kaybetmiş değildir. Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi*'ndeki argümanı, Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu*'nda Sokrates felsefesinin (akıl yürüten karakterlerin devreye girişinin) Atina'nın safkan arkaik tiyatrosunu acziyete sürükleyişine yas tutmasıyla yakından ilintilidir. (Artaud'yla başka bir paralellik: Genç Nietzsche'yi coşkulu bir Wagnerci yapan şey, Wagner'in operayı *Gesamtkunstwerk* olarak -Artaud'dan önce, total tiyatro fikrinin en eksiksiz biçimde ifade edilmesi- kavrayışıydı.)

Nietzsche'nin Atina'nın sekülerleşmiş, rasyonelleşmiş, sözel dramaturjisinin önceli olan Dionysosçu törenlere geri dönmesi gibi, Artaud da modellerini Batılı olmayan dinsel ya da büyülü tiyatroda bulmuştur. Artaud Vahşet Tiyatrosu'nu, Batı tiyatrosu içinde yeni bir fikir olarak önermez. Vahşet Tiyatrosu "başka bir uygarlık biçimi ... varsayıyordu". Artaud gerçi özgül bir uygarlığa atıfta bulunmaz; onun yerine, tarihte çeşitli temelleri bulunan bir uygarlık fikrinden (geçmiş toplumlar ile şimdinin Batılı olmayan ve ilkel toplumlarından alınmış öğelerin sentezinden) bahsetmektedir. 'Başka bir uygarlık biçimi' tercihi özünde eklektiktir. (Yani, belirli ahlâki ihtiyaçlardan doğan bir mittir.) Artaud'nun tiyatro hakkındaki fikirlerinin esin kaynağı Güneydoğu Asya'ydı: 1922'de Marsilya'daki Kamboçya tiyatrosunu, 1931'de Paris'te Bali tiyatrosunu görmüştü. Ancak bu itki pekâlâ, bir Dahomey kabilesinin tiyatrosunu ya da Patagonya yerlilerinin şamanist ayinlerini gözlemlemesine de dayanabilirdi. Burada dikkate değer olan, başka kültürün sahiden 'başka' olması, yani Batılı olmaması, çağdaş olmamasıydı.

Artaud farklı zamanlarda, Batı'nın yüksek kültüründen 'başka bir uygarlık biçimi'ne, en sık uğranan hayali rotalardan üçünü takip etmişti. Birincisi, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra Hesse, René Daumal ve sürrealistlerin yazılarında 'Doğu'ya Dönüş' olarak bilinen yoldu. İkincisi, Batı'nın geçmişinin bastırılmış kısımlarından birine (heterodoks tinsel ya da tamamen büyüye dayalı geleneklere) duyduğu ilgiydi. Üçüncüsü, ilkel denen halkların hayatının keşfedilmesiydi. Doğu'yu, Batı'daki antik ahlâka-uygun olmayan ve okült gelenekler ile okuma yazma dönemi öncesi kabilelerin egzotik komüniteryanizmini birleştiren şey, hepsinin başka bir yerde olmaları, hem yer hem de zaman olarak başka bir yerde bulunmalarıdır. Bunların üçü de geçmişin değerlerini somutlar. Meksika'daki Tarahumara yerlileri hâlâ yaşıyor olmakla birlikte, Artaud'nun kendilerini gördüğü 1936'da onlardan kalanlar anakronistik varlıklardı; Tarahumara'nın temsil ettiği değerler, geçmişe olduğu kadar; Artaud'nun 1933'te tarihsel romanı *Heliogabalus*'u kaleme alırken yakından incelediği, antik Yakın Doğu'nun esrarengiz dinlerinin değerlerine aittir. 'Başka bir uygarlık biçimi'nin üç versiyonu, açıkça dinsel temalar etrafında birleşen ve seküler hayattan uzak duran bir toplum arayışına işaret etmektedir. Artaud'nun ilgisini çeken, Budizmin (bkz. 1925'te yazdığı "Budist Okullara Mektup") ve Yoga'nın Doğu'sudur; fakat, devrim lafları ağzından hiç düşmese de, asla Mao Ze-Dung'un Doğu'su olmayacaktır. (Çin'deki Uzun Yürüyüş, Artaud'nun Paris'te Vahşet Tiyatrosu'nda yapımlarını sahnelemeye uğraştığı dönemde gerçekleşmekteydi.)

Tarihsel bakımdan belli bir yere bağlı olmadığı kadar genellikle eklektik nitelikte de olan bu geçmiş nostaljisi, son onyıllarda giderek şaibeli hale gelen modernist duyarlılığın bir yönüdür. Hatta, sömürgeci bakışın nihai kertede inceltilmiş halini; ahlâki hayatlarının aşırı derecede basitleştirildiği, bilgeliklerinin yağmalanıp alaya alındığı beyaz-olmayan kültürlerin muhayyel bir sömürüsünü temsil eder. Bu eleştiriye karşı verilecek ikna edici bir cevap yoktur. Ancak 'başka bir uygarlık biçimi' arayışının doğru tarihsel bilgilerden dolayı hayal kırıklığına uğramasının söz konusu olmayacağı şeklindeki eleştiriye bir cevap verilebilir. Aslında hiçbir zaman böyle bir bilginin peşinde olunmamıştır. Diğer uygarlıklar da model alınabilir ve ulaşılamadıkları *için* muhayyileyi uyarmaları söz konusu olabilir. Onlar hem modeldir, hem de esrarengiz şeyler. Keza bu arayış, insanlığın çektiği ıstıraplara yol açan siyasal güçlere karşı duyarsız kalındığı gerekçesiyle sahte yaftası vurularak bir kenara konamaz. Burada söz konusu olan, böyle bir duyarlılığa bilinçli olarak karşı koymaktır. Yukarıda değindiğimiz geçmiş nostaljisi, -'devrim' kelimesi ne kadar sık ve savurganca kullanılsa da- bilerek siyasal nitelikli sayılmayan bir görüşün parçasını oluşturur.

Sanat ile hayat arasındaki uçurumu yadsımanın sonucu olarak duyulan total sanat özleminin yansımalarından birisi, sanatı devrimin aracı gören anlayışı teşvik etmek olmuştur. Diğer sonuçsa, hem sanatın hem de hayatın kayıtsız, saf oyuncullukla özdeşleştirilmesidir. Her Vertov ya da Breton'a karşılık bir Cage ya da bir Duchamp ya da bir Rauschenberg vardır. Artaud, faaliyetlerinin daha geniş kapsamlı bir devrimin parçası olduğunu düşündüğü için

Vertov ve Breton'a yakın olmasına rağmen, sanatlarda kendini devrimci ilan etmiş biri olarak aslında iki kamp arasında (ya siyasal ya da oyuncul dürtüleri karşılamaya kayıtsız) durmaktadır. Breton, sürrealist programı Marksizmle bağlamaya kalktığında dehşete kapılan Artaud, onların özünde 'tinsel' nitelikte olan bir devrimi siyasetin eline bırakıp, ona ihanet ettiklerini düşündüğü için sürrealistlerden kopmuştu. Neredeyse refleks olarak (modernist geleneğin hemen hemen bütün sanatçıları gibi) burjuva-karşıtı bir tutumu vardı, ama iktidarın burjuvaziden proletaryaya aktarılması perspektifi ona kesinlikle cazip gelmiyordu. Apaçık 'mutlak'çılığıyla, toplumsal yapıda bir değişikliğin hiçbir şeyi değiştirmeyeceği kanısındaydı. Artaud'nun bağlandığı devrimin, siyasetle yakından uzaktan alakası yoktur; onun aklındaki açıkça, kültürü yeniden yönlendirme çabasına bağlı bir dönüşüm tasarısıdır. Artaud, siyasal değişimle ilintisiz bir kültürel devrim ihtimaline duyulan yaygın (ve yanlış) inancı paylaşmakla kalmadığı gibi, *tek* gerçek kültürel devrimin siyasetle hiç ilgisi bulunmayan bir devrim olduğunu da ima etmektedir.

Artaud'nun kültürel devrim çağrısı, zamanımızın her büyük *anti*-politik ahlâkçısının formüle ettiğine benzer nitelikte bir kahramanca gerileme programını akla getirir. Kültürel devrim bayrağı tabii ki Marksizmin ya da Maocu solun tekelinde değildir. Bilakis, kültürel devrim özellikle, daha sık sağcı ateşli kimseler haline gelmiş apolitik düşünürlerle sanatçıların (Nietzsche, Spengler, Pirandello, Marinetti, D.H. Lawrence, Pound gibi isimlerin) gözüne cazip görünmektedir. Siyasal solda kültür devrimini savunan çok az kişi vardır. (Bu konuda ilk akla gelen isimler Tatlin,

Gramsci ve Godard'dır.) Salt 'kültürel' boyutlu bir radikalizm, ya yanılsamaya yol açar ya da, nihai olarak, içerimleri bakımından tutucudur. Artaud'nun kültürü yıkıp yeniden canlandırma planları, yeni tipte bir insan kişiliği özlemi, anti-politik nitelikli devrimle ilgili her türlü düşüncenin sınırlarını gösterir.

Siyasal nitelikte olmayı reddeden kültürel devrimin bir kültür teolojisine (selamete varma inancına) yönelmekten başka gideceği bir yer yoktur. Artaud 1927'de, "Başka bir hayata özlem duyuyorum," diye ilan eder. Artaud'nun bütün çalışmaları 'selamet' *(salvation)* hakkında, tiyatronun, en derinliğine yollarla dolayım kurduğu ruhları kurtarma aracı olması hakkındadır. Tinsel dönüşüm, tiyatronun bu yüzyılda -en azından Isadora Duncan'dan beri- ona hizmet ettiğinin düşünüldüğü amaçlardan birisini oluşturur. Bu konuda en yakın ve ciddi örnek olan, bir kumpanya kurup, provaların yapıldığı ve oyunların sahnelendiği Jerzy Grotowski'nin Laboratuar Tiyatrosu, oyuncuların tinsel bakımdan yeniden eğitilmesini sağlamaktadır; izleyici yalnızca, oyuncuların sergilediği özaşkınlık becerilerine tanıklık etmek amacıyla vardır. Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nda, iki defa doğacak olan, izleyicidir (bu sınanmamış bir iddiadır, çünkü Artaud -Grotowski'nin Polonya'da 1960'lı yıllar boyunca yaptığı şekilde- kendi tiyatrosunu hiçbir zaman faaliyete geçirmemiştir). Böyle bir amaç, Grotowski'nin hedefi olan disiplini sağlamaya kıyasla, hayli daha az uygulanabilir görünmektedir. Geleneksel eğitim alan oyuncunun duygusal ve fiziksel bakımdan kuşandığı zırhlara karşı duyarlılığının yanı sıra, kendi önerdiği köklü yeniden eğitimin, bir insan

olarak oyuncuyu ne kadar yakından etkileyeceği konusu üzerinde hiçbir zaman durmamıştır. Onun dikkati tamamen izleyiciye dönüktür.

Beklenebileceği üzere, izleyicinin tutumu hayal kırıklığı uyandırmıştır. Artaud'nun kendi kurduğu iki tiyatroda (Alfred Jarry Tiyatrosu ile Vahşet Tiyatrosu) sergilediği yapımları fazla ilgi doğurmamıştı. Yine de, kendi izleyicisinin niteliğinden dolayı tam bir hüsrana kapılsa bile, Paris'in ciddi tiyatro düzeninin yanıltıcı bir destek vermesinden (Louis Jouvet'le uzun süreli, sonuçsuz mektuplaşmalara girmişti), projelerinin sahnelenmesinde çektiği güçlüklerden, sergilenen oyunların başarısının pek bir değerinin bulunmamasından çok daha fazla yakınmaktaydı. Artaud'nun kızgınlığı anlaşılabilir bir durumdu, çünkü unvanı bol hamilere ve hepsi de önde gelen, kendisinin de moral destek ve para vermeleri için sıkıştırıp durmaktan geri kalmadığı yazarlar, ressamlar, editörler ve yönetmenler olan dostlara rağmen, eserleri fiilen sahnelendiğinde, yüksek kültür tüketiminin düzenli yapımlarında alışılagelen alkışların çok azını toplayabilmişti. Artaud'un Vahşet Tiyatrosu kapsamında en iddialı, tam olarak ortaya konmuş yapımı, kendi eseri olan *Les Cenci*, 1935 ilkbaharında on yedi gün sahnede kalabildi. Ancak bir yıl kalsaydı bile herhalde kendi başarısızlığına daha fazla ikna olamazdı.

Modern kültürde, muhalif çalışmaların (ilk planda 'avangard' olarak yarı-resmi bir statü kazandıktan sonra) giderek benimsendiği ve kabul edilebilir sayıldığı güçlü bir aygıt kurulmuştur. Ancak Artaud'nun tiyatrodaki pratik çalışmaları bu türdeki bir benimsenme kalıbına girmez. *Les Cenci*, kendisinin desteklediği sarsıcı dramaturji ölçütleriyle değerlendirildiğinde bile çok iyi bir oyun de-

ğildir ve *Les Cenci* oyununa duyulan ilgi, söylendiği kadarıyla, fiilen örneklediği durumdan değil, ortaya attığı fikirlerden kaynaklanmıştır. Artaud'nun bir yönetmen olarak ve yapımlarının baş oyuncusu olarak sahnedeki performansı, çok kendine özgü, dar ve ikna edici olamayacak kadar histerik bir özelliğe sahipti. Etkisini tiyatro hakkındaki fikirleriyle kabul ettiriyordu ve bu fikirlerinin etkili olmasını sağlayan etkenlerden birisi, onları pratikte uygulama yeteneğinin bulunmamasıydı.

Büyük şehirlerin, doymak bilmez yeni mal iştahlarıyla canlılıklarını koruyan eğitimli insanları, modernist acıya alışmış ve bunun üstesinden gelmekte ustalaşmışlardır: Her olumsuzluk eninde sonunda bir olumluluğa dönüştürülebilirdir. Bu şekilde, şaheserler repertuarının çöp yığınına dökülmesiyle harekete geçmeyi seven Artaud, alternatif bir repertuarın, karşıt bir oyunlar geleneğinin yaratıcısı olarak son derece etkili bir konuma gelmiştir. Artaud'un katı bir sesle "Artık şaheser yok!" diye haykırması, daha uzlaşmacı bir tonda "Artık *bu* şaheserlerden başka yok!" şeklinde işitilmiştir. Ancak Artaud'nun geleneksel repertuara saldırısının böylece yeni ve olumlu bir şekle sokulması, Artaud'nun (retoriğinden ayrı bir etken olarak) pratiğinin yardımı olmadan gerçekleşmemiştir. Sürekli olarak tiyatronun oyunlarsız yapabilmesi gerektiğinde ısrar etmesine rağmen, tiyatrodaki kendi eserleri oyunsuz değildi. İlk topluluğuna *Kral Übü*'nün yazarının adını vermişti. Kendi projeleri olan *The Conquest of Mexico* (Meksika'nın Fethi) ve *The Capture of Jerusalem* (Kudüs'ün Zaptı; bu oyun sahneye konmamıştır) ve *Les Cenci*'nin dışında, kendisinin canlandırmak istediği ve o zamanlar hiç tutulmayan ya da bilinmeyen birçok şaheser vardı. Artaud, Calderon ve Strindberg'in iki büyük 'rüya

oyunu'nu (*Hayat Bir Rüyadır* ve *Rüya Oyunu*) sahnelemeye girişti ve yıllar geçtikçe Euripides (*Bakhalar*), Seneca (*Thyestes*), *Feversham'lı Adam*, Shakespeare (*Macbeth, Richard II, Titus Andronicus*), Tourneur (*Öç Trajedisi*), Webster (*Ak Şeytan, Malfi Düşesi*), Sade (*Eugénie de Franval*'ın bir uyarlaması), Büchner (*Woyzeck*) ve Hölderlin'in (*Empedokles'in Ölümü*) eserlerini yönetmeyi de umut etti. Bu oyunların seçilmesi şimdi iyi bildiğimiz bir duyarlılığı ortaya sermektedir.

Dadacılarla birlikte Artaud, ileride standart ciddi beğeniye dönüşecek beğeniyi (Off-Broadway, Off-Off Broadway*, üniversite tiyatrolarında) formüle etmişti. Geçmiş açısından bakıldığında bunun anlamı Euripides'le koyu Elizabethci'lerin lehine Sofokles, Corneille ve Racine'in tahtından indirilmesi demekti; Artaud'nun listesindeki tek ölü Fransız yazar Sade'dır. Son on beş yılda bu beğeni, happening'lerde ve Gülünç Tiyatrosu'nda; Genet, Jean Vauthier, Arrabal, Carmelo Bene ve Sam Shepard'ın oyunlarında; Living Theater'ın *Frankenstein*, Eduardo Manet'nin *The Nuns* (yöneten: Roger Blin), Michael McClure'un *The Beard*, Robert Wilson'ın *Deafman Glance* ve Heathcote Williams'ın *ac/dc*'si gibi ünlü yapımlarda temsil edilmiştir. Artaud tiyatroyu yıkmak ve tinsel hegemonyasını yerleştirme uğruna kendi eserlerini başka, salt estetik akımlardan ayırmak için her ne yaptıysa, bunlar hâlâ yeni bir tiyatro geleneği olarak özümsenebilirdi ve çoğunlukla da öyle olmuştu.

Artaud'nun projesi fiilen sanatı aşmıyorsa bile, sanatın ancak geçici olarak sağlayabileceği bir hedefi öngerektirir.

---

*) 'Off-Broadway' New York'ta bilinen Broadway Tiyatrosu dışında sergilenen oyunlar için, 'Off-Off-Broadway' ise küçük sahnelerde temsil edilen oyun ve performanslar için kullanılan isimdir. (ç.n.)

Seküler bir toplumda sanatın tinsel dönüşümün amaçları doğrultusunda kullanıldığı her örnek, *halkın önünde* yapıldığı müddetçe, kaçınılmaz olarak onun asıl karşıt gücünden arınmış olarak var olur. Doğrudan, hatta dolaylı olarak dinsel dille ifade edilen bu proje, ciddi derecede hassas, zedelenebilir bir projedir. Ancak, Brecht'in siyasal sanatı gibi, tinsel dönüşümü öngören ateist projelerin de aynı derecede benimsenebilir olduğu görülmüştür. Modern seküler toplumda sadece birkaç durum bile, benimsenmekten kurtulma fırsatına sahip olmak bakımından yeterince uç görünmektedir. Delilik buna örnektir. Tahayyül edilemez olanı aşan ıstıraplar (Holokost gibi) başka bir örnektir. Üçüncü bir örnek -elbette- suskunluktur. Bu engellenemez sindirme sürecini durdurmanın bir yolu, iletişimi (hatta anti-iletişimi) koparmaktır. Sanatı bir tinsel dönüşüm vasıtası olarak kullanma dürtüsünün tükenmesi (bir yandan her modern yazarın halkın kayıtsızlığıyla ya da vasatlığıyla karşılaştığında şevke gelmesi, diğer yandan yazmayı tümüyle kesme başarısını göstermenin rahatlatıcılığı gibi) neredeyse kaçınılmazdır. Dolayısıyla, Artaud'nun 1935'te *Les Cenci*'yi sahneledikten sonra tiyatroyu bırakması salt parasızlıktan ya da mesleğin içinden destek bulamamasından dolayı değildi. Seküler bir kültürde karanlık, gizli bir gerçekliği dışa vurabilecek bir kurum yaratma projesi, kendi içinde çelişkilidir. Artaud hiçbir zaman, kurumsallaştırılamaz türdeki fikirleri adına -bunu çok istemiş olsa dahi- kendi Bayreuth'ünü bulamamıştı.

Les Cenci'nin başarısızlıkla sonuçlanmasından sonraki yıl Artaud, hâlâ var olan bir 'ilkel' kültürdeki demonik gerçekliği kendi gözleriyle görmek amacıyla bir Meksika

gezisine çıktı. Bu gerçekliği başkalarına kabul ettirecek bir manzarada somutlaştırmayı başaramayınca, kendisi onun seyircisi oldu. 1935'ten itibaren Artaud ideal bir sanat formu vaadiyle ilişkisini kopardı. Her zaman didaktik nitelikte olan yazıları artık kâhince bir tona bürünüyordu ve metinlerinde sık sık, Kabala ve tarot gibi ezoterik sihir sistemlerine değiniyordu. Anlaşılan, tiyatro adına istemiş olduğu duygusal gücü kendi şahsında doğrudan kullanabileceğine (ve tinsel etkililiğe ulaşabileceğine) inanmaya başlamıştı. 1937 yılı ortasında, kendisindeki sihirli güçleri keşfetmek ya da doğrulamak gibi pek bilinmeyen bir plan dahilinde Aran adalarına gitti. Sanat ile hayat arasındaki duvar hâlâ yıkıktı. Ancak her şeyin sanata yedirilmesinin yerine, hareket öbür tarafa dönmüştü; Artaud da, tehlikeli, dört nala yöneldiği bir hedef olarak, uygun doyumunu hiçbir zaman bulamayan müthiş bir tam dönüşüm açlığıyla, dolayımsız kendi hayatına gidiyordu

Nietzsche'de soğukkanlı bir tavırla ateist bir tin teolojisi, negatif bir teoloji, Tanrısız bir mistisizm faraziyesi vardı. Artaud ise özgül türde bir dinsel duyarlılık labirentinde, Gnostik bir labirentte dolanıyordu. (Mithraizmin, Manikyenizmin, Zerdüştlüğün ve Tantrik Budaizmin merkezinde yer alırken, Musevilik, Hıristiyanlık ve Müslümanlın sapkın uçlarına itilen kadim Gnostik temalar, farklı dinlerde farklı terminolojilerde fakat belirli ortak çizgiler halinde görülebilirler.) Gnostizmin esas enerjisi metafizik endişeden ve şiddetli psikolojik sıkıntıdan gelmektedir –terk edilme, yabancı kalma, ilahiliğin doldurduğu bir kozmosta insan ruhunu didik didik eden şeytani güçlerce

ele geçirilmiş olma duygusu. Kozmosun kendisi bir muharebe alanıdır ve her insan hayatı, dışarıdan gelen baskıcı, zulmedici güçler ile kefaret peşindeki ateşli, cezaya uğramış bireysel ruhlar arasındaki çatışmayı sergiler. Kozmosun şeytani güçleri fiziksel madde olarak vardır. Bu güçler ayrıca 'kanun' olarak, tabular, yasaklamalar şeklinde yer alır hayatımızda. Dolayısıyla Gnostik metaforlarda ruh bir bedende terk edilmiş, düşmüş, tuzağa düşürülmüştür ve birey baskı altındadır, 'dünyada' (bizim 'toplum' diye adlandıracağımız yerde) olma tuzağına yakalanmıştır. (İçsel uzamı, psişeyi ve belli belirsiz bir dışsal uzamı, yani baskıyla özdeşleştirilen 'dünya'yı, yani 'toplum'u -çeşitli toplumsal alanlar ve kurumların dolayımlı kademelerinin önemini hiç umursamadan ya da buna çok az aldırarak- kutuplaştırmak, bütün Gnostik düşüncenin özünü oluşturur.) Benlik, ya da tin, kendini 'dünya'ya kopuşunda keşfeder. Mümkün olan tek özgürlük, insanda olmayan, çaresiz özgürlüktür. Tin, kurtarılmak için bedeninden, şahsiyetinden, 'dünya'dan çıkarılmalıdır. Özgürlük de gayretli bir hazırlığı gerektirir. Özgürlüğün peşine her kim düşerse, hem aşırı aşağılanmayı kabullenmek hem de en büyük tinsel gururu sergilemek zorundadır. Bir versiyonla, özgürlük tam çileciliği gerektirir. Başka bir versiyonla, özgürlük sefahati, mevcut kuralların çiğnenmesini arar. 'Dünya'dan özgür olmak için ahlâki (ya da toplumsal) kanundan kopmak gerekir. Bedeni aşmak için fiziksel bir sefahat ve sözel günahlar döneminden geçmek gerekir; burada geçerli olan ilke, ancak ahlâk kasten çiğnendiğinde bireyin köklü bir dönüşüm gerçekleştirebileceği, bütün ahlâki kategorileri geride bırakarak inayete

erebileceğidir. Örnek gösterilen Gnostik dramanın her iki versiyonunda da, kurtarılan biri iyiliğin ve kötülüğün ötesine varır. İkiliklerin (beden-zihin, madde-ruh, kötü-iyi, karanlık-aydınlık karşıtlıklarının) koyutulmasını temel alan Gnostizm, bütün ikiliklerin kaldırılmasını vaat eder.

Artaud'nun düşüncesinde bu Gnostik temaların yeniden üretildiğini gözlemleriz. Örneğin, 1927'de kaleme alınan bir polemik yazısında sürrealizme yönelttiği saldırısı, 'dünyanın tinsel merkezinin çıkarılması'nın zorunluluğuna ve bütün maddelerin kökeninin tinsel bir sapma'da yattığına atıfta bulunan bir kozmik drama diliyle kurulmuştur. Artaud bütün yazılarında, yabancı güçlerce kovalanmaktan, onların istilasına uğramaktan ve onlarca kirletilmekten dem vurur; eserinin odağı, 'madde' olma halinde hep özgürlüksüzlüğünü keşfettikçe, tinde meydana gelen değişkenliklerdir. Artaud kafayı fiziksel maddeye takmıştır. 1920'lerde kaleme alınmış olan *Sinir Ölçer* ve *Sanat ve Ölüm*'den, 1947-1948'de yazılmış *Here Lies* ve radyo oyunu *To Have Done with the Judgment of God*'a (Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin) kadar Artaud'nun düzyazı ve şiirleri, maddeyle (bok, kan ve spermle) tıkanmış bir dünyayı, kirlenmiş bir dünyayı tanımlar. Dünyaya egemen olan şeytani güçler maddede vücut bulmuştur ve madde 'karanlık'tır. Artaud'nun kavradığı şekliyle tiyatronun (mite ve büyüye adanmış bir tiyatronun) özünde yatan, onun bütün büyük mitlerin 'karanlık' olduğu ve bütün büyülerin kara büyü olduğu inancıdır. Hayatın etrafına taşlaşmış, yozlaşmış, salt sözel kalan bir dille kabuk örüldüğünde bile, gerçeklik hemen altta -yani, başka bir yerde- yatar. Sanat bu güçleri bağlayabilir, çünkü onlar her psişeden taşıp dururlar. Artaud da 1936'da Meksika'ya,

Tarahumaraların peyote ayinlerini görmeye, işte bu karanlık güçleri aramak amacıyla gitmişti. Bireyin kurtuluşu, kötücül güçlerle temas kurmayı, onlara boyun eğmeyi ve onlara karşı zafer kazanmak için onların ellerinde ıstırap çekmeyi gerektirir.

Bali tiyatrosunda Artaud'yu hayran bıraktıran şey, kendisinin 1931'de yazdığı gibi, 'eğlence'yle hiç ilgisinin olmaması, bilakis, "dinsel bir ayinin törensel niteliğini andırması"dır. Artaud bu yüzyılda, tiyatroyu ayin şeklinde yeniden yaratmanın, tiyatro temsillerine dinsel hareketlerin ağırbaşlılığını katmanın peşine düşmüş birçok yönetmenden birisidir, fakat genellikle ancak, Katolik bir topluluğa ve bir Hopi yağmuruna aynı sanatsal değeri atfeden en belirsiz, en gelişigüzel din ve ayin fikrinde kalmıştır. Artaud'nun bakışı, belki modern seküler toplumda başka toplumlarda olduğundan daha fazla uygulanabilir olmamakla birlikte, en azından söz konusu ayinler babında daha özgüldür. Artaud'nun yaratmayı arzuladığı tiyatro, sekülerleşmiş bir Gnostik ayini canlandırır. Bu bir kefaret değildir. Bu bir fedakârlık da değildir, ya da öyle olsa bile, fedakârlıklar hep metafordur. Bu bir dönüşüm ayinidir –komünal biçimde temsil edilen şiddetli bir tinsel simya ritüeli. Artaud tiyatroyu, "iyi incelenip ayrılmış karakteri ve hisleriyle psikolojik insan ile, kanunlara boyun eğip dinler kaidelerle bozulmuş sosyal insan"dan vazgeçip, kendini yalnızca (tamamen Gnostik bir nosyon olan) 'tüm insan'a vakfetmeye çağırır.

Artaud 'kültür' adına neyi dilerse dilesin, onun düşüncesi nihai olarak özel benlik dışında her şeyi kapatır. Gnostikler gibi o da bir radikal bireycidir. İlk yazılarından

itibaren kaygıları, ruhun 'içsel' halinin başkalaşıma uğratılmasına yöneliktir. "Benlik, tanımı gereği, bir 'içsel benlik'tir.) Onun varsayımına göre, dünyevi ilişkiler bireyin çekirdeğine dokunmaz; kefaret arayışı, bütün toplumsal çözümlerin altını oyar.

Artaud'nun ele aldığı, muhtemelen toplumsal bir karakterin kefaretinin bir vasıtası, sanattır. Onun hümanistik bir tiyatroya, bireyler hakkında bir tiyatroya ilgi duymamasının sebebi, böyle bir tiyatronun asla radikal bir dönüşüm gerçekleştiremeyeceğine inanmasıdır. Tiyatronun tinsel bakımdan kurtarıcı olması için, hayattan daha kapsamlı dürtüleri ifade etmesi gerekir. Ancak bu da, Artaud'nun zihnindeki özgürlük fikrinin Gnostik bir düşünce olduğundan başka bir şeye işaret etmez. *Tiyatro ve İkizi*'nde belirttiği üzere, tiyatro 'insanlık dışı' bir bireyselliğe, 'insanlık dışı' bir özgürlüğe (liberal, sosyal bir özgürlük fikrinin tam zıddına) hizmet eder. (Artaud'nun Breton'un düşüncesini sığ -yani, iyimser, estetik- bulması, Breton'un Gnostik bir üslûp ya da duyarlılığa sahip olmamasından ileri gelir. Breton'a cazip gelen, bireysel özgürlüğün taleplerini kişiliği genişletme ve kişiliği cömert, ortak duygularla dengeleme ihtiyacıyla uzlaştırma umuduydu; bu yüzyılda Breton ve Paul Goodman'ın titiz incelikleri ve yetkinlikleriyle formüle ettikleri anarşist görüş, tutucu, hümanistik bir düşünce biçimidir; dolayısıyla, insanın gelişimini ve hazzını koruyan sınırlara sadık kalırken, baskıcı ve vasat olan her şeye ziyadesiyle duyarlıdır. Gnostik düşüncenin özü, kurtarıcı olanları dahil olmak üzere *hiçbir* sınırı tanımamasıdır.) Artaud *Tiyatro ve İkizi*'nde, "Bütün gerçek özgürlük, karanlıktır," diye yazar ve

"şaşmaz biçimde, sebebini tam manasıyla bilemesek bile o da karanlık bir dünyayı gösteren cinsel özgürlükle özdeşleştirilir," diye devam eder.

Ancak özgürlüğün engeli ve yeri, Artaud'ya göre, bedende yatar. Onun tutumu Gnostik temaların bildik yelpazesine uygundur: bedenin olumlanması, bedenden iğrenme, bedeni aşma dileği, selamete ermiş beden arayışı. "Hiçbir şey bana dokunmuyor, hiçbir şey beni ilgilendirmiyor," diye yazar, "*doğrudan* tenime hitap eden şeyler haricinde". Oysa beden hep problemdir. Artaud bedeni hiçbir zaman onun duyumsal haz kapasitesine bakarak tanımlamaz; zekâya ve acıya karşı gerilimli kapasitesini dikkate alır. Artaud'nun *Sanat ve Ölüm*'de yas tuttuğu gibi, zihni bedeninden bihaberdir; kendisi, 'fiziksel bir hayvan olarak durumu'na uyan fikirlerden yoksundur, bu yüzden bedeninin zihninden bihaber olmasından yakınır. Artaud'nun gerilim imgeleminde, beden ile ruh birbirlerinin zeki olmalarını önler. Artaud, güvendiği tek bilgi kaynağı olan teninden yükselen 'anlak feryatları'ndan bahseder. Bedenin bir zihni vardır. "Tende zihin vardır," diye yazar, "şimşek çakması kadar hızlı işleyen bir zihin".

Artaud'nun anlaksal olarak bedenden beklediği ve bedenden irkilmesine yol açan şey budur –cahil beden. Aslında her tutum diğerini içerir. Şiirlerin birçoğu bedenden içten iğrenmeyi ifade eder ve tiksinti verici seks çağrışımları biriktirir. Aralık 1947'de yayınlanan bir metninde, "Gerçek bir insanın cinsiyeti yoktur," diye yazar. "Bu iğrençliği, bu bunaltıcı günahı görmezlikten gelir." *Sanat ve Ölüm* belki de bütün eserleri içerisinde en seks takıntılısı olandır, ancak Artaud cinselliği zaten kaleme aldığı her

metinde şeytanlaştırmıştır. En yaygın varoluş, canavarca, müstehcen bir bedendir –*Here Lies*'da "etten ve çılgın spermlerden yapılmış, bu faydasız beden" diye yazar. Bu madde tarafından kirletilmiş, düşmüş bedene karşı, saf -organları ve baş döndürücü şehvetinden yoksun- bir bedene fantezilerle ulaşılmasını koyar. Kendisinin bedeninden başka bir şey olmadığında ısrar ederken dahi, onu tamamen aşmaya, cinselliğinden vazgeçmeye yönelik hararetli bir özlem içindedir. Başka imgelerde beden, anlaklı, yeniden tinleştirilmiş yapılmalıdır. Kirletilmiş bedenden tiksinti duyan Artaud, düşünce ile tenin birleşeceği, kurtuluşa ermiş bedene seslenir: "Metafiziğin, deri aracılığıyla zihinlerimize yeniden girmesi sağlanacaktır"; yalnızca ten "tanımlayıcı bir Hayat anlayışı" sağlayabilir. Artaud'nun tasavvur ettiği Gnostik tiyatro görevi, bu kurtuluşa ermiş bedenin yeniden yaratılmasından (kendisinin son büyük Gnostik sistematiğe, Rönesans simyasına atıfta bulunarak açıkladığı mitik bir projeden) daha az bir şey değildir. Klasik Gnostik anlayışla madde sorununu takıntı haline getirmiş bulunan simyacıların, bir tür maddeyi başka bir (daha üst, tinselleşmiş türde) maddeyle değiştirmenin yollarını aramaları gibi, Artaud da tinde olduğu kadar tende de işleyen bir simya alanı yaratmanın derdindeydi. Bunun için "Theater and Science" başlıklı yazısında, Tiyatro "korkunç ve tehlikeli bir edim"in uygulanmasıdır, "İNSAN BEDENİNİN GERÇEK ORGANİK VE FİZİKSEL DÖNÜŞÜMÜDÜR," diye vurgulayacaktı.

Artaud'nun başlıca metaforları klasik şekilde Gnostiktir. Beden, 'madde'ye dönmüş zihindir. Beden daha zayıf kalır ve ruhu bozarken, dil de bu şekilde hareket eder,

çünkü dil, 'madde'ye dönmüş düşüncedir. Artaud'nun kendisine yönelttiği şekilde, dil sorunu, madde sorunuyla aynıdır. Bedenden iğrenme ve kelimelerden irkilme, aynı hissin iki biçimidir. Artaud'nun imgeleminde kurulan eşitliklerde, cinsellik bedenin yoz, düşmüş etkinliğidir ve 'edebiyat' da kelimelerin yoz, düşmüş etkinliğidir. Artaud sanatlardaki etkinlikleri tinsel kurtuluşun bir vasıtası olarak kullanmaktan asla tamamen vazgeçmemiş olmasına rağmen, sanat her zaman şüpheli bir şeydi –beden gibi. Keza, Artaud'un sanat umudu da, beden umudu gibi Gnostiktir. Total sanat bakışı, bedenin kurtuluşu anlayışıyla aynı forma sahiptir. ("Beden bedendir/yalnızdır/organlara ihtiyaç duymaz", diye yazar son şiirlerinden birinde.) Kurtuluşa ermiş beden gibi kendini aştığında (artık organı -türü-, farklı parçaları kalmadığında) sanat da kurtulacaktır. Artaud'nun tasavvur ettiği kurtuluşuna ermiş sanatta, ayrı sanat eserleri diye bir şey yoktur –yalnızca total bir sanat ortamı vardır ve bu ortam büyülü, sarsıntılı, boşaltıcı ve nihayet opaktır.

İnançtan ziyade bilme *(gnosis)* fikri etrafında düzenlenen bir duyarlılık olan Gnostisizm, egzoterik bilgi ile ezoterik bilgiyi keskin bir şekilde birbirinden ayırır. Ehil olan, gerçek doktrine kabule değer bulunmak için çeşitli eğitim aşamalarından geçmelidir. Kendini dönüştürme yeteneğiyle özdeşleştirilen bilgi, çok az kişiye ayrılmıştır. Artaud'nun, Gnostik duyarlılığıyla çeşitli gizli öğretileri hem sanata bir alternatif hem de bir sanat modeli olarak cazip bulması doğaldır. 1930'lu yıllarda Artaud, büyük enerjiye sahip amatör bir bilge kişi olarak, ezoterik sistemler (simya, tarot, Kabala, astroloji, Rosikruanizm) hakkında her

gün daha fazla şey okuyordu. Söz konusu doktrinlerin ortak yanı, hepsinin de Gnostik tematiğin görece geç kalmış, dekadan dönüşümleri olmasıdır. Artaud kendi tiyatrosuna bir model çıkarmıştı: Simya sembolleri gibi tiyatro da "maddenin felsefi halleri"ni tanımlar ve onları dönüştürmeye girişir. Başka bir örnek verirsek, 1937'de, yedi haftalık İrlanda ziyaretinin hemen öncesinde yazılan *The New Revelations*'ın temelini tarot oluşturmuştu; üstelik bu, onun Fransa'ya geri dönüşünde bir hastaneye kapatılmasıyla sonuçlanan sinir krizine girişinden önceki son eseriydi. Gelgelelim, bu önceden formüle edilmiş, şematik, tarihsel bakımdan fosilleşmiş gizli öğretilerin hiçbirisi, Artaud'nun kafasındaki canlı Gnostik tahayyülün sarsıntılarını içermiyordu.

Sadece tüketici, bitirici olan ilginçtir. Artaud'nun temel fikirleri hamdır; fikirlerine gücünü kazandıran, Gnostik tahayyülün tarihinde eşi bulunmayan, kendini tüm karmaşıklığı ve zarafetiyle analiz edişidir. Ve ilk defa olarak Gnostik fikirlerin evrim halinde olduğu görülebilir. Artaud'nun eseri, Gnostik düşüncenin yörüngesi *üzerinde yaşayan* birinin ilk eksiksiz belgelenişi olarak özel bir kıymet taşır. Sonuç da elbette korkunç bir eziliştir.

Gnostik düşüncenin son sığınağı (tarihsel bakımdan, psikolojik bakımdan) şizofreninin kurgularında bulunur. Artaud'nun İrlanda'dan Fransa'ya dönüşüyle birlikte akıl hastanelerinde geçirilecek dokuz yıllık serüven başlamış oluyordu. Esasen Rodez'de iki asıl psikiyatristi olan Dr. Gaston Ferdière ile Dr. Jacques Latrémolière'den edinilen kanıtlar, onun düşüncelerinin nasıl doğrudan Gnostik formülleri takip ettiğini göstermektedir. O dönemin esrik

fantezilerinde, dünya, sihirli tözler ve güçlerden oluşan bir girdaptır; Artaud'nun bilinci, melekler ile şeytanlar, bâkireler ile orospular arasında çığırtkan bir mücadele tiyatrosu haline gelir. Halihazırda değişime uğramamış bedeninden ürküye kapılmış Artaud, çok açık bir şekilde selameti bekâretle, günahı seksle özdeşleştirir. Artaud'nun Rodez dönemindeki gelişkin dinsel spekülasyonları paranoya metaforları olarak okunabileceği gibi, paranoya da Gnostik tipte koyu dinsel duyarlılığın metaforu olarak okunabilir. Bu yüzyılda deliliğe dair literatür, zengin bir dinsel literatürdür (belki de gerçek Gnostik mülahazaların son orijinal bölgesidir).

Artaud 1946'da akıl hastanesinden çıktığında, kendini hâlâ şeytani güçlerin bir komplosunun kurbanı, 'toplum'un fütursuzca sergilediği bir kovalamacanın hedefi sayıyordu. Şizofreni atağı artık onu burgacına alamayacak ölçüde geri çekilmiş olmasına rağmen, başvurduğu temel metaforlar yine aynıydı. Hayatının geriye kalan iki yılında Artaud bu metaforlarla oluşturduğu düşüncelerini mantıksal sonuçlarına kadar götürecekti.

1944'te hâlâ Rodez'deyken, "Revolt Against Poetry" (Şiire İsyan) başlığını taşıyan kısa bir metinde dile karşı Gnostik yakınmalarını yinelemişti. 1946'da Paris'e dönünce yine tiyatroda çalışmayı, jest ve seyir sözlüğünü toparlamayı özlüyordu, fakat kısa sürede ona kalan, yalnızca dille konuşmaya yetinmek oldu. Artaud'nun bu son dönemindeki yazıları (fiilen herhangi bir türle sınıflandırılamaz: ortada, 'dramatik monologlar' olan 'denemeler'den oluşan 'şiirler'in bulunduğu 'mektuplar' vardır), kendi derisinden dışarı çıkmaya uğraşan bir insan izlenimini

uyandırır. Yoğun olmakla birlikte duru argümanların bulunduğu pasajlar, kelimelerin esasen maddi (ses) sayıldığı pasajlarla değişir: Onlar büyülü bir değere sahiptir. (Kelimelerin -anlamları dışında- seslerine ve biçimlerine dikkat etmek, Artaud'nun 1930'lu yıllarda incelediği Kabalist *Zohar* öğretisinin bir öğesidir. Artaud'nun kelimelerin büyülü değerine inanması, son dönem şiirlerinde anlam iletmenin başlıca kalıbı olarak metaforu reddetmesini açıklar. Kendisinin talebi, dilin doğrudan fiziksel insanı ifade etmesi yönündedir. Şiirin kişisi, çıplaklığın ötesinde bir halde, derisinden soyunmuş olarak görünür.

Artaud konuşulamaz olana ulaştıkça, muhayyilesi kabalaşır. Yine de son eserleri, giderek artan beden takıntısıyla ve daha da belirginleşen cinsiyetten iğrenmesiyle hâlâ, bedenin zihinselleşmesine paralel olarak bilincine denk düşen bir cinselleştirmeyi gösteren ilk dönem yazılarıyla doğrudan bir hat üzerinde durmaktadır. Artaud'nun 1946 ile 1948 arasında yazdıkları, 1920'li yıllarda kullandığı (zihnin kendisine sahip olunmaya asla imkân tanımayan bir beden olmasıyla ve bedenin bir tür şeytani, kıvranan, parlak zihin olmasıyla ilgili) metaforları genişletir sadece. Bedeni aşmaya yönelik sert kavgasında her şey önünde sonunda bedene döner. Dili aşmaya yönelik sert kavgasındaysa her şey sonunda dile döner. Tarahumara Yerlilerinin hayatını anlatan Artaud, doğanın kendisini bir dile tahvil eder. Son yazılarında, tenin müstehcen kimliği ve kelime, özellikle Fransız radyosunun istediği ve Şubat 1948'de programa alınmış yayının başlamasının hemen öncesinde yasaklanan, *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek* oyununda tiksinmede ifrata varır. (Artaud bir ay sonraki ölü-

müne kadar hâlâ bu oyunun metnini gözden geçirmekle uğraşıyordu.) Artaud konuşarak, konuşarak ve konuşarak, konuşmaya (ve bedene) karşı en koyu iğrenmeyi dile dökmektedir.

Gnostizme uygun şekilde aşkınlık aşamalarından geçiş, geleneksel biçimde anlaşılır olandan, geleneksel biçimde anlaşılamaz olana doğru bir yönelimi içerir. Gnostik düşünce karakteristik olarak, ayırt edilebilir kelime seçimleriyle esrik bir konuşmaya varır. (Pavlus'un Korintlilere Birinci Mektup'undaki sitemlerini kışkırtan şey, Korint'deki Hıristiyan kilisesinin Gnostik bir vaaz biçimini -'hayali konuşma'yı- benimseyişiydi.) Artaud'nun ömrünün sonunda, *Artaud le Mômo*, *Here Lies* ve *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek*'deki pasajlarda başvurduğu dil, anlamın ötesinde göz boyayıcı bir tumturaklı konuşmanın eşiğine gelmişti. "Esas dil, anlaşılamazdır," der *Here Lies*'da. Joyce'un yaptığı gibi evrensel bir dil arayışında değildir o. Joyce'un dile bakışı tarihsel ve ironik iken, Artaud'un bakışı medikal ve trajiktir. *Finnegans Wake*'deki anlaşılamazlık, yalnızca gayret sarf ederek deşifre edilebilir bir şey değildir, aynı zamanda deşifre edilmesi tasarlanmıştır. Artaud'un son dönem yazılarının anlaşılamaz kısımlarınınsa öyle kalması -doğrudan ses olarak kavranması- düşünülmüştür.

Gnostik proje bir bilgelik arayışıdır, fakat burada kastedilen kendini anlaşılamazlıkta, konuşkanlıkta ve suskunlukta gizleyen bir bilgeliktir. Artaud'nun hayatının düşündürdüğü gibi, düalizme son vermeye, Gnostik yoğunluk düzeyinde birleşik bir bilinç oluşturmaya yönelik bütün şemalar önünde sonunda işe yaramazlıkla sonuçlanacak-

tır; yani, bu şemaları hayata geçirmeye kalkışanlar, toplumun delilik diye adlandırdığı duruma ya da suskunluğa veya intihara çökeceklerdir. (Başka bir örnek: Nietzsche'nin 1889'da Torino'da tam bir zihinsel çöküşe sürüklenmeden önceki haftalarına dostlarına gönderdiği veciz sözlü mesajlarda ifade edilen, bütünüyle birleşik bir bilinç anlayışı.) Bu proje zihnin sınırlarını aşar. Şöyle ki, Artaud hâlâ umutsuzca teni ile zihnini birleşme çabalarına girişmişken, düşüncesinin çerçevesi bilincin kaldırılmasını içermektedir. Son dönemki yazılarında Artaud'nun yarılmış bilincinden ve azap içindeki bedeninden fışkıran feryatlar, insanlık dışı bir yoğunluk ve öfke nöbetine ulaşmıştır.

Artaud, edebiyat tarihine en fazla *miktarda* ıstırap sunmaktadır. Çektiği acılara dair yaptığı çeşitli betimlemeler o kadar tesirli ve acınasıdır ki, satırların altında ezilen okurlar Artaud'un delirmiş olduğunu akıllarına getirerek metinle aralarına bir mesafe koymayı tercih edebilirler.

Hangi anlamda çıldırma noktasına gelmiş olursa olsun, Artaud zaten ömrü boyunca deliydi. Ergenliğinin ortalarından itibaren (1920'de, yirmi dört yaşında sanatlar dünyasına adım atmak üzere Marsilya'dan Paris'e gelmesinden epey önce) akıl hastanelerine kapatılmıştı; zihnindeki çalkantıları ağırlaştırmış olması muhtemel olan ve ömrü boyunca sürdürdüğü afyon müptelâlığı da herhalde o tarihten önce başlamıştı. Çoğu insanın görece daha az acı çekerek bilinçli olmasına imkân tanıyan kurtarıcı bilgiden (Rivière'in 'deneyimin kutsal opaklığı' diye nitelediği bilgiden) yoksun olduğundan, hayatının hiçbir aşamasında delilik bağlarından tam olarak kurtulamamıştı. Ancak ba-

sitçe (indirgemeci psikiyatrik bilgeliğe sarılarak) Artaud'yu deli diye yargılamak, Artaud'nun argümanını reddetmek manasına gelecektir.

Psikiyatri, sanat (nesnel estetik sınırları gösteren, 'olağan' bir psikolojik fenomen) ile semptomatoloji arasına açık bir çizgi çeker ve Artaud'nun boğuşup durduğu sınır da budur. 1923'te Rivière'ye yazan Artaud, kendi sanatının özerkliği (zihinsel durumu açıkça bozulmasına rağmen, kendini başka insanlardan ayıran kendi psişesindeki 'temel kusur'a rağmen, şiirlerinin yine de *şiir olarak* durup durmadığı) sorununu gündemte tutmakta ısrarcıdır. Rivière ona, Artaud'nun -yaşadığı zihinsel sıkıntılara rağmen- bir gün iyi bir şair olacağına güvenini dile getirerek karşılık verir. Artaud'un sabırsız cevabı, üzerinde durduğu zemini değiştirmektir: O, ilk başta ortaya attığı sorunda ve Rivière'in iyi niyetli fakat anlayışsızca teşvikinde örtük biçimde var olan, hayat ile sanat arasındaki uçurumu kapatmayı istemektedir. Bu kapsamda, şiirlerini oldukları gibi (tam sanat haline gelmedikleri için, taşıdıkları değerden dolayı) savunmaya kararlıdır.

Artaud okurunun görevi, Rivière'in koyduğu mesafeye -sanki delilik ile akıllılık, birbirleriyle sadece akıllılığın zemininde temas edebilirlermiş gibi, aklın diliyle- tepki göstermek değildir. Aklı başındalığın değerleri ebedi ya da 'doğal' değildir; deli olma durumuna, aşikar, sağduyulu bir anlam katmaktan fazlası hiç değildir. Bazı insanların deli oldukları algısı, düşünce tarihine girer ve delilik tarihsel bir tanımı gerekli kılar. Delilik, mantıklı olmamak demektir –ciddiye alınma mecburiyeti duyulmayan şeyleri söylemek demektir. Ancak bu da tamamen, verili bir

kültürün anlamı ve ciddiliği nasıl tarif ettiğine bağlıdır; tanımlar tarih boyunca çok yaygın biçimde değişikliklere uğramıştır. Delilik olarak nitelendirilen durum, belirli bir toplumun belirlenmesinde hangi şeylerin düşünce sayılmaması gerektiğini gösterir. Delilik, sınırları sabitleyen bir kavramdır; deliliğin sınırları, 'öteki' olan şeyi tanımlar. Deli biri, toplumun onun sesini dinlemek istemediği, davranışlarını hoş görmediği, susturulması gerektiği düşünülen bir insandır. Farklı toplumlar deliliği (yani, mantıklı olmamayı) neyin oluşturduğu konusunda farklı tanımlara başvururlar. Fakat hiçbir tanım, bir diğerinden daha az bölgesel değildir. Sovyetler Birliği'nde siyasal muhaliflerin akıl hastanelerine kapatılması uygulamasına karşı duyulan öfkenin bir kısmı, yanlış hedefe yönelmiştir, çünkü bu uygulama yalnızca sefilce (bu doğrudur) olmakla kalmaz, aynı zamanda akıl hastalığı konseptinin sahtekârca kullanılmasını da kapsar; (Fas gibi bir ülkenin akıl sağlığı politikalarında benimsenenden ziyade, diyelim Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve İsveç'in akıl sağlı politikalarında benimsenen türden) evrensel, doğru, bilimsel bir akıllılık standardı bulunduğu farz edilmektedir. Oysa bu doğru değildir. Her toplumda akıllılık ve delilik tanımları keyfidir (en geniş anlamıyla, siyasaldır).

Artaud, delilik kavramının baskıcı işlevine karşı son derece duyarlıydı. Delilere, uçtaki (salt psikolojik olmaktan ziyade) toplumsal yabancılaşmanın gözlem noktasında duran, deliliğe gönüllü düşünce kahramanları ve şehitleri gözüyle (üstün bir gurur anlayışıyla, inandığı şeyleri sunarken belirli bir berraklığı, aşırı tutkululuğu kaybetmekten ziyade delirmeyi tercih eden kişiler olarak) bakı-

yordu. Dokuz yıl sürecek kapatılmışlığının ilk bir buçuk yılından sonra, Nisan 1939'da Ville-Evrard'daki hastaneden Jacqueline Breton'a yazdığı bir mektupta, "Ben bir fanatiğim, deli biri değilim," demişti. Ancak bir grup fanatizmi olmayan her fanatiklik, tam da toplumun delilik olarak anladığı şeye işaret etmektedir.

Delilik, bireyselliğe bağlılığın -o bağlılığın yeterince uzağa itildiğindeki- mantıksal sonucudur. Artaud'nun 1925'te kaleme aldığı "Letter to the Medical Directors of Lunatic Asylums" başlıklı yazısında belirttiği üzere, "bütün bireysel edimler anti-sosyaldir". Bu, ağza alınmaz bir hakikattir; muhtemelen kapitalist demokrasinin ya da sosyal demokrasinin ya da liberal sosyalizmin hümanist ideolojisiyle hiç uyuşmayacaktır –oysa Artaud haklıdır. Davranış ne zaman yeterince bireysel hale gelirse, nesnel olarak anti-sosyal niteliğe kavuşur ve başka insanların gözüne delilik olarak gelir. Bütün insan toplumları bu noktada hemfikirdirler. Onların tek ayrıldıkları yer, deliliğin ölçütünün nasıl uygulandığı ve temel anti-sosyal edimleri mantıklı olmamakta buluşanlara kesilen mahkûmiyet cezasından (ekonomik, toplumsal, cinsel ya da kültürel ayrıcalık sebeplerinden dolayı) kimin korunacağı, ya da kısmen muaf tutulacağı üzerinedir.

Artaud'nun eserlerinde deli insanın ikili bir kimliği vardır: nihai kurban ile, yıkıcı bir bilgeliğin taşıyıcısı. 1946'da kaleme aldığı ve Gallimard'a yazılarının toplu basımını önerdiği önsözde, kendini delileri konuşma yetisi olmayanlar ve okuma yazma bilmeyenlerle birlikte gruplayarak, zihinsel bakımdan imkânı kıt biri olarak tanımlar. Son iki yıldaki yazılarının başka bir yerinde, kendini tek-

rar tekrar, (Hölderlin, Nerval, Nietzsche ve van Gogh'la beraber) zihinsel bakımdan delirmeye hiper derecede müsait topluluk içinde konumlandırır. Deha basitçe bireyin bir uzantısı ve yoğunlaşması olduğu müddetçe, Artaud, romantiklerin yaptığından çok daha kesin bir anlamda, dahilik ile delilik arasında doğal bir yakınlık olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak delileri hapse kapatan toplumu kınamakla ve deliliği derin bir ruhsal sürgünün tezahürü olarak olumlamakla birlikte, hiçbir zaman insanın aklını kaybetmesinde özgürleştirici bir yan olduğu düşüncesiyle ortaya çıkmaz.

Bazı yazılarında, özellikle ilk sürrealist metinlerinde deliliğe karşı daha olumlu bir tutum takınır. Örneğin "General Security: The Liquidation of Opium" (Genel Güvenlik: Afyonun Ortadan Kaldırılması) yazısında, (Rimbaud'nin bir keresinde şairin uğraşını tanımlayışındaki gibi) zihnin ve duyuların kasti bir düzensizlik içinde bulunmasını savunuyor görünür. Ancak deliliğin kapatıcı, yıkıcı olduğunu söylemeyi (1920'lerle 1930'larda Rivière'e, Dr. Allendy'ye ve George Souliéde Morant'a yazdığı mektuplarda, 1943 ile 1945 yılları arasında Rodez'den yazılmış mektuplarında ve 1947'de Rodez'den çıkışından birkaç ay sonra van Gogh üzerine kaleme aldığı denemesinde) hiç bırakmamıştır. Deliler hakikati bilebilirler -toplumun onları yasadışı ilan ederek bu mutsuz kâhinlerden öcünü aldığı çok fazla gerçeği- bilebilirler. Fakat deli olmak da bitmez bir acı, aşılması gereken bir haldir (Artaud'nun, okurlarına empoze ederek yorumladığı da bu acıdır).

Artaud'yu böyle okumak hemen hemen çile çekmeye eştir. Anlaşılabilir bir şekilde, okurlar kendilerini onun

eserlerinin kısaltmaları ve uygulamalarıyla korumaya çalışırlar. Bu özel bir takat, özel bir duyarlılık ve Artaud'yu doğru okumanın özel bir usulünü gerekli kılar. Burada söz konusu olan Artaud'yu onaylama (bu sığ bir şey olur), hatta onu ve onun ilintisini tarafsız bir şekilde 'anlama' meselesi değildir. Hem burada onaylanacak ne vardır? Artaud'nun içinde olduğu şeytani kuşatma haline girmedikçe onun fikirlerini kim nasıl onaylayabilir? Kendi durumunun dayanılmaz baskısında bu fikirler atlanmıştı. Savunulabilir olmayan yalnızca Artaud'nun konumu değildir; herhangi bir 'konum'un da savunulması mümkün görünmez.

Artaud'nun düşüncesi organik olarak, onun tekil, tekinsiz, tesirsiz, yaban derecesinde yetkin bilincinin bir parçasıdır. Artaud, *en uçtaki* büyük, cesur bilinç haritası çıkaranlardan biridir. Onu doğru okumak, sanatın sağlayabileceği *tek* hakikatin tekil olan, aşırı ıstırap çekerek somutlanan bir hakikat olduğuna inanmayı gerektirmez. Başka -daha az özgün, daha az coşkun, herhalde o kadar derin olmayan- bilinç hallerini anlatan sanattan, genel hakikatleri ortaya koymasını istemek doğrudur. Ancak yazmanın sınırındaki istisnai örnekler (bunun bir örneği Sade ise, bir başka örneği Artaud'dur) farklı bir yaklaşım bekler. Artaud'nun arkasında bıraktığı, kendini erteleyen bir çalışma, düşüncenin kıymetini yükselten bir düşünce, hayata geçirilemeyecek tavsiyelerdir. Bu tablo okuru nerede bırakır? Artaud'nun yazılarının niteliği, bu yazılara basitçe 'edebiyat' muamelesini yapılmasını engellese bile, ortada hâlâ ciddi bir düşünce eseri vardır. Artaud şok eder ve sürrealistlerden farklı olarak şok etme durumunda kalır.

(Yıkıcı olmaktan uzak kalan sürrealistlerin anlayışı son kertede yapıcıdır ve hümanist geleneğin içinde kalır; burjuva kurallarını abartılı yollarla çiğnemeleri tehlikeli olmuyordu, gerçekte asosyal edimlerdi. Bunu, sosyal bakımdan gerçekten imkânsız olan Artaud'nun davranışlarıyla karşılaştırabilirsiniz.) Onun düşüncesini, portatif bir entelektüel metaymış gibi bir mesafede tutmak, düşüncenin kesinlikle yasaklamış olduğu bir durumdur. Bu bir amaç olmaktan ziyade bir olaydır.

Yasaklı onay ya da özdeşleşme ya da sahiplenme ya da taklit –okur ancak ilham kategorisine geri çekilebilir. Artaud'nun *Sinir Ölçer*'de büyük harflerle vurguladığı gibi, "İLHAM KESİNLİKLE VARDIR". Bu ilhamın kaynağı Artaud'nun kendisi olabilir. Artaud tarafından tutuşturulabilir, değiştirilebilir. Ancak Artaud'yu uygulamanın bir yolu yoktur.

Artaud'nun varlığının bir programa ve bir teoriye boşaltılabileceği tiyatro alanında bile, onun fikirlerinden en çok faydalanmış olan yönetmenlerin eserleri, Artaud'yu kullanmanın, ona sadık kalan bir yolu bulunmadığını göstermektedir. Yolu kendisi bile bulamamıştır; söylendiği gibi, onun sahne yapımları fikirlerinin düzeyine çıkmayı başaramamıştı. Ve tiyatroyla bağı bulunmayan -asıl olarak, Artaud'ya özellikle önem veren anarşist eğilimli- birçok insanın gözünde, eserlerindeki deneyim esastan özel kalmaktadır. Artaud bizi tinsel geziye çıkartan biridir –bir şamandır. Onun güzergâhının coğrafyasını, sömürgeleştirilebilecek olana indirgemek haddini aşmak olur. Onun otoritesi, okura muhayyilenin yoğun rahatsızlığı haricinde hiçbir şey vermeyen kısımlarda yatar.

Artaud'nun eseri bizim ihtiyaçlarımıza göre kullanılabilir hale gelir, fakat bu eser onu kullanışımızın arkasından kaybolup gidecektir. Artaud'dan faydalanmaktan yorulduğumuzda, yazılarına geri dönebiliriz. "İlham sahnelerde," diye yazar. "Edebiyata fazla şey bırakılmamalı."

Köklü bir hoşnutsuzluğu söze döken ve hissetmenin yıkıcı rahatsızlığını hedefleyen bütün sanat, (hayran olunmak, çok iyi anlaşılmış olmak -ya da öyle görünerek-, ilintili hale gelmek suretiyle) silahsız kalma, nötralize edilme, rahatsız etme gücünden mahrum kalma riskine girer. Artaud'nun eserlerindeki bir zamanlar egzotik olan temaların çoğu, son on yılı içerisinde epeyce güncelleşmiştir: uyuşturucuda bulunan (ya da bulunamayan) bilgelik, Doğu dinleri, büyü, Kuzey Amerika Yerlilerinin hayatları, beden dili, delilik gezintisi; 'edebiyat'a isyan ve sözel olmayan sanatların savaşçı prestiji; şizofreninin kıymetini bilme; sanatın izleyicilere karşı şiddet olarak kullanılması; müstehcenliğin zorunluluğu. Artaud 1920'lerde, 1960'ların Amerikan karşı-kültüründe ön plana çıkacak olan (çizgi romanları, bilim kurguyu ve Marksizmi coşkuyla takip etmek dışında) her beğeniye yakındı; o onyılda okudukları (*Tibetlilerin Ölüler Kitabı*, mistisizm, psikiyatri, antropoloji, tarot, astroloji, Yoga, akupunktur kitapları), yakınlarda ileri gençliğin tuttuğu okuma metinleri olarak su yüzüne çıkmış, kâhince bir literatür antolojisidir. Ancak Artaud'nun günümüzle ilintisi, çalışmalarının şimdiye değin anlaşılmaz olarak kalması gibi yanıltıcı da olabilir.

On yıl önce küçük bir hayranlar çevresi dışında tanınmayan Artaud bugün bir klasiktir. Aranan bir klasik örneği –kültürün özümsemeye çalıştığı, fakat derinde sindiri-

lemez kalan bir yazardır. Bizim zamanımızda edebi itibarın kullanılması (ve edebi modernizmin karmaşık seyrinin önemli bir parçası), rezil, özünde çekilmez bir yazarı; son derece sıkıcı, ahlâki bakımdan acayip, okuması müthiş derecede sancılı olacak eserlerin gerçek doğasını pek iletmeyen (hatta belki de gizleyen) çalışmaları hakkında söylenen ilginç şeylere dayanarak klasik hale gelmiş bir yazarı kabul edilebilir hale getirmektir. Bazı yazarlar *okunmadıkları* için, enteresan şekilde okunamaz kaldıkları için edebi ya da entelektüel klasikler arasına girerler. Sade, Artaud ve Wilhelm Reich bu grubun içindedir: çığlık attıkları için, kontrolden çıktıkları için hapse tıkılan ya da akıl hastanesine kapatılan yazarlar; kendilerini sonsuz kere tekrarlayan, kendilerinden alıntılar yapmanın ya da pasajlar okumanın faydalı görüldüğü, fakat bol bol okunursa da yıldırıcı, tüketici bir tesir yapacak, itidalsiz, saplantılı, keskin sözlü yazarlar.

Sade ve Reich gibi Artaud da, eserlerini fazla okumadan daha çok fikirlerine atıfta bulunulduğu sürece, güncel ve anlaşılabilir bir sima, kültürel bir anıttır. Kendisini okuyan herkesin gözünde Artaud, tüm gayretlere rağmen ulaşılamaz bir yerde durmayı, özümsenemez bir ses ve benimsenemez bir varlık olmayı sürdürmektedir.

1973

BÜYÜLEYEN FAŞİZM

I.

İlk Sergi. Önümde Leni Riefenstahl'in çektiği 126 harika renkli fotoğraftan meydana gelen, kesinlikle son yıllarda herhangi bir yerde yayınlanmış en büyüleyici örneklerden olan bir albüm duruyor. Güney Sudan'ın ulaşılması imkânsız görünen dağlarında, yaklaşık sekiz bin metre yüksekliğinde; fiziksel kusursuzluk timsali gövdeleri, kocaman, biçimli, yarı traşlı başları, ifadeli yüzleri ve kıllarla kaplı, aldıkları yaralarla süslü kaslı bedenleriyle, kutsal gri-beyaz küllerle sıvanmış olarak kâh zıplayan, kâh çömelmiş, kâh çorak zeminde güreş tutmuş tanrısal Nu-

ba'lar yaşıyor. *The Last of the Nuba* (Son Nubalar) kitabının arka kapağında Riefenstahl'in, yaşlanmanın engellenemez yürüyüşünü alt etmenin (şehvetle içe bakmaktan safarideki bir Teksaslı orta yaşlı kadının sırıtışına kadar) yüzlere yansıyan ifadelerinin etkileyici, kronolojik bir serisini gösteren, on iki siyah-beyaz fotoğrafından oluşan büyüleyici bir tasarım görüyoruz. İlk fotoğraf 1927'de, kadın yirmi beş yaşında, film yıldızı olmuşken çekilmiş; en yakın tarihliler 1969'da (kucağında çıplak bir Afrikalı bebekle) ve 1972'de (elinde bir fotoğraf makinesiyle) –bu fotoğrafların hepsinde ideal bir varlığın, bir nevi, Elisabeth Schwarzkopf'unki gibi bozulmayan, yaşlandıkça canlılığı artan, daha parlak ve zinde görünen güzelliğin değişik halleri göze çarpıyor. İşte burada, kitabın şömiz kapağının kulak kısmında Riefenstahl'in özet biyografisi ve "Leni Riefenstahl, Kordofan'ın Mesakin Nubalarını Araştırmaya Nasıl Geldi?" başlığıyla (imzasız), insanın huzurunu kaçıran yalanların sıralandığı bir sunuş yazısı.

Riefenstahl'in (bize söylendiği kadarıyla, Hemingway'in *Afrika'nın Yeşil Tepeleri*'nde "1950'lerin ortalarında uykusuz bir gece"yi okumasından ilham alarak) Sudan'a seyahatini detaylı olarak anlatan sunuş bölümü, fotoğrafçıyı özlü bir ifadeyle, "tarihinin bir çağını hafızasından silip çıkarmayı seçmiş bir ulusun yarı unuttuğu, savaş öncesi dönemin bir sinema yönetmeni olduğu kadar mitik bir figür" olarak takdim etmektedir. Bulanık tutulan bir ifadeyle, 'tarihinin bir çağı'nı -hangi çağ olduğu kasten belirtilmeden bırakılan- sefilane bir korkaklıkla -ve sebeplerini belirtmeden- unutmayı 'seçen' bir 'ulus'a atıfta bulunan bu masal Riefenstahl'den başka kimin hayaline gelir-

di? Anlaşılan o ki, en azından bazı okurlar Almanya'nın ve Üçüncü Reich'ın böyle sinsice ima edilmesi karşısında irkilip şaşırmaktan kendilerini alamayacaklardır.

Sunuş kısmıyla karşılaştırıldığında kitabın kapağında yazılanlarda, fotoğrafçının meslek hayatı konusunda, Riefenstahl'in son yirmi yıldır bizzat yaydığı yanlış bilgileri papağan gibi tekrarlayarak, olumlayıcı geniş ifadeler yer almaktadır:

> Leni Riefenstahl bir sinema yönetmeni olarak uluslararası çapta ün kazanmaya, Almanya'nın boşa harcanmış ve kritik önemdeki 1930'lu yıllarında başladı. Riefenstahl 1902'de doğdu ve kendisini ilkin yaratıcı dansa vakfetti. Bu sayede sessiz filmlerde rol aldı ve çok geçmeden *The Mountain* (Dağ, 1929) gibi kendi sesli filmlerini -başrolü de kendisi oynayarak- çekmeye başladı.
>
> Bu gerilim yüklü romantik yapımlar yaygın bir hayranlıkla karşılandı; özellikle, 1933'te iktidarı elde edince Riefenstahl'e 1934'teki Nuremberg Mitingi'yle ilgili bir belgesel film çekme görevini veren Adolf Hitler tarafından.

Nazi çağını "Almanya'nın boşa harcanmış ve kritik önemdeki 1930'lu yılları" olarak tanımlamak, 1933 yılındaki olayları Hitler'in "iktidarı elde etmesi" diye özetlemek ve eserlerinin çoğu kendi onyılında doğru bir şekilde Nazi propagandası olarak tanımlanmış Riefenstahl'in görünüşte çağdaşları Renoir, Lubitsch ve Flaherty gibi "sinema yönetmeni olarak uluslararası çapta ün" kazandığını ileri sürmek belli bir özgünlük ister. (Yayıncılar kitap kapağındaki yazıyı LR'nin kendisinin yazmasına izin vermiş olabilirler mi? "Kendisini ilkin yaratıcı dansa vakfetti" cümlesi İngilizce'yi ana dili olarak konuşanların çok azı-

nın kurabileceği bir ifade olmasına rağmen, insan bu derece nezaketten yoksun bir düşünceyle eğlenmekte tereddüt ediyor.)

Elbette bu bilgiler yanlıştır, daha doğrusu uydurulmuştur. Yalnızca Riefenstahl, *Dağ* (1929) adlı bir sesli film çekmediği -ve başrolünü kendisi oynamadığı- için değil. Böyle bir film zaten yoktur. Daha genel olarak: Riefenstahl ilkin sesli filmlerde rol aldığı ve daha sonra, sesli film çıkınca, kendi filmlerini çekip başrolü de kendisinin oynadığı doğru değildi. Oynadığı dokuz filmin hepsinde başrol onundu ve bu filmlerin yedisini kendi çekmedi. Kendisinin çekmediği filmler şunlardı: *The Holy Mountain* (*Der Heilige Berg*, Kutsal Dağ, 1926), *The Big Jump* (*Der grosse Sprung*, 1927), *The Fate of the House of Habsburg* (*Das Schicksal derer von Habsburg*, 1929), *The White Hell of Pitz Palü* (*Die weisse Hölle von Piz Palü*, 1929) -bunların hepsi sessiz filmlerdi-, takiben *Avalanche* (*Stürme über dem Montblanc*, 1930), *White Frenzy* (*Der weisse Rausch*, 1931) ve *S.O.S. Iceberg* (*S.O.S. Eisberg*, 1932-1933). Bu filmlerin biri dışında hepsini, 1919'dan beri son derece başarılı dağcı epikleri çeken ve Riefenstahl 1932'de kendi başına yönetmen olarak ondan ayrıldıktan sonra, ikisi de fiyaskoyla biten yalnızca iki film daha yapan *auteur* Arnold Fanck yönetmişti. (Fanck'in yönetmediği tek film, Riefenstahl'in veliaht prens Arşidük Rudolf'un Mayerling'deki eşi Marie Vetsera'yı oynadığı, Avusturya'da çekilen bir kraliyet ağıtıydı. Bu filmin baskısı günümüze kalmamış görünüyor.)

Fanck'in Riefenstahl'e göre pop-Wagnerci araçları, yalnızca 'gerilim yüklü romantik' filmlerle sınırlı değildi. Çekildikleri zaman hiç şüphesiz apolitik sayılan bu filmler

şimdi bugünden geçmişe bakıldığında, Siegfried Kracauer'in dikkat çektiği gibi, Nazi yanlısı duygular antolojisi şeklinde görünmektedir. Fanck'in filmlerinde dağa tırmanma, daha sonra Führer'e tapınmada somutlaşacak hem güzel, hem korkutucu bir yüksek mistik hedefe ulaşmaya sınırsız bir özlem duymanın, görsel bakımdan karşı konmaz bir metaforuydu. Riefenstahl'in genellikle oynadığı karakter, başkalarının -'vadi domuzları'nın- çıkmaya korktuğu zirveleri zorlama cüreti gösteren bir vahşi kız karakteriydi. Diotima isimli genç bir dansçı olarak ilk rolünü üstlendiği sessiz film *Kutsal Dağ*'da (1926), tırmanışın sağlıklı coşkunluğunu sevdiren heyecanlı bir dağcı kendisine kur yapıyordu. Sonra bu karakter gittikçe daha fazla benimsenir oldu. İlk sesli filmi *Avalanche*'da (1930), Mont Blanc'daki gözlemevinde fırtınaya yakalandığında kurtardığı genç meteorologa âşık, dağ tutkunu bir genç kız rolündeydi.

Riefenstahl'in kendisi altı film yönetirken, bunların ilki *The Blue Light* (*Das blaue Licht*, Mavi Işık, 1932) da dağ filmiydi. Yine başrolü üstlenmiş olan Riefenstahl, Fanck'in filmlerinde "özellikle Adolf Hitler tarafından, yaygın bir hayranlıkla" karşılandığı, fakat yönetmenin oldukça araştırıcı bir bakışla ele aldığı ve karanlık temalar olan özlem, saflık ve ölümün alegorisini yaptığına benzer bir roldeydi. Her seferindeki gibi, dağ hem son derece güzel hem de tehlikeli bir şey olarak temsil edilmiştir ve bu sihirli güç, benliğin nihai olumlanışına ve ondan kaçışa -cesaret kardeşliğine ve ölüme yönelmeye- davetiye çıkarmaktadır. Riefenstahl'in kendine tasarladığı rol, yıkıcı bir güçle eşsiz ilişki kurmuş ilkel bir yaratık rolüdür: Cristallo Dağı'nın

zirvelerinden yayılan esrarengiz mavi ışığa yalnızca Junta, köyün dışlanmış düşkünü olan genç kız ulaşabilecek iken, ışıkla gözleri kamaşan köyün diğer gençleri dağa tırmanmaya çalışırken düşerek ölürler. Sonunda kızın ölümüne sebep olan, dağın simgelediği hedefe ulaşmanın imkânsızlığı değil, haset içindeki köylülerin maddeci, bayağı ruhları ve şehirden gelmiş âşığının kör rasyonalizmidir.

Riefenstahl'in *Mavi Işık*'tan sonra yönettiği film, "1934'teki Nüremberg mitingi üzerine bir belgesel" değil, Hitler'in iktidarı ele geçirdikten sonra topladığı ilk Nasyonal Sosyalist Parti Kongresi'ne övgüler düzen *Victory of the Faith* (*Sieg des Glaubens*, İnancın Zaferi, 1933) idi. Ardından, ona gerçekten uluslararası çapta ün kazandıran iki eserinden ilki, bir sonraki Nasyonal Sosyalist Parti Kongresi üstüne yaptığı film geldi. *Son Nubalar*'ın kapağında adı kesinlikle geçmeyen *Triumph of the Will* (*Triumph des Willens*, İradenin Zaferi, 1935) başlıklı bu yapımdan sonra, ordu için 18 dakikalık, *Day of Freedom: Our Army* (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht*, Özgürlük Günü: Ordumuz, 1935) başlığını taşıyan ve askerlerin ve Führer uğruna askerlik yapmanın güzelliğini anlattığı bir kısa film çekti. (Bir baskısı 1971'de bulunan bu filmden hiç bahsedilmemesi şaşırtıcı değildir; kendisinin ve ilgili herkesin *Özgürlük Günü*'nün kaybolduğuna inandığı 1950'li ve 1960'lı yıllarda Riefenstahl onu filmografisinden çıkarmış ve söyleşi verdiği zamanlar bu filmle ilgili soruları cevaplamayı reddetmişti.)

Albüm kitabın kapağında yazılanlar şöyle devam ediyor:

> Riefenstahl'in, Goebbels'in kendi görsel eserlerini katı propaganda şartlarına uydurma girişimine karşı çıkması, 1936 Olimpiyat Oyunları'yla ilgili filmi *Olympia*'yı (Olim-

piyat) çekmesiyle doruk noktasına ulaşan bir iradeler savaşı doğurdu. Goebbes film bu filmini ortadan kaldırmaya kalkıştı ve film bu akıbetten ancak Hitler'in şahsi müdahalesiyle kurtulabildi.

1930'lu yılların en kayda değer belgesellerinden ikisini yapmayı başaran Riefenstahl, kendi tasarladığı ve savaş koşullarının sürdürmeyi imkânsız hale getirdiği 1941'e kadar, Nazi Almanyası'nın yükselişiyle bağlantısı olmayan filmleri çekmeye devam etti.

Nazi liderleriyle tanışıklığından dolayı İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde tutuklandı: İki defa yargılanıp ikisinde de beraat etti. Fakat yıldızı sönüyordu ve adı bütün bir Alman kuşağının evlerinde her gün anılmasına rağmen, yarı unutulmuştu.

Nazi Almanyası'nda evlerde adından her gün bahsedilmesi haricinde, yukarıdaki bilgilerde doğrunun kırıntısı bile yoktur. Riefenstahl'e, himayeci devletin dar görüşlü bürokratlarıyla sansürüne ("Goebbels'in onun görsel eserlerini katı propaganda şartlarına uydurma girişimi"ne) kafa tutan bireyci-sanatçı rolünü biçmek, *İradenin Zaferi*'ni (yaklaşımıyla, yönetmenin propagandadan bağımsız bir estetik anlayışa sahip olma seçeneğini yadsıyan bir filmi) seyretmiş olan birine saçma görünmüş olsa gerektir. Riefenstahl'in savaşın ardından reddettiği olguların gösterdiği, *İradenin Zaferi*'ni sınırsız imkânlarla ve resmi makamların cömert katkılarıyla gerçekleştirdiğidir (yönetmen ile Alman propaganda bakanlığı arasında hiçbir zaman bir çekişme olmamıştı). Aslında Riefenstahl, *İradenin Zaferi*'ni yapışını anlattığı kısa kitabında belirttiği gibi, en başından itibaren bir film çekimi seti gibi tasarlanmış olan toplantı-

nın planlanmasında yer almıştı.* *Olympia* [Olimpiyat] (*Fest der Völker* -Halkın Festivali- ve *Fest der Schönheit* -Güzellik Festivali- adlı iki bölümden oluşan üç buçuk saatlik bir filmdi) en az aynı derecede resmi bir yapımdı. Riefenstahl 1950'lerden sonra yaptığı röportajlarda, *Olimpiyat*'ın Uluslararası Olimpiyat Komitesi tarafından kendisine sipariş edildiğini, buna binaen kendi şirketince ve Goebbels'in protestolarına rağmen yapıldığını savunmuştur. Oysa işin gerçeği, *Olimpiyat*'ın Nazi hükümetince sipariş edildiği, bütçesinin tamamen hükümet tarafından (hükümetin yapımcı olarak görünmesi hiç mantıklı olmayacağı için, Riefenstahl'in adına kurulmuş uyduruk bir şirket adına) karşılandığı ve çekiminin her aşamasında Goebbels'in bakanlığından yardım gördüğüdür;** akla uygun görünen o efsanevi Goebbels'in, Riefenstahl'in Amerika'nın siyah yıldız koşucusu Jesse Owens'ın başarılarını filme almasına itiraz ettiği söylentisi de yalandır. Riefenstahl on sekiz ay boyunca çok yoğun bir şekilde, 29 Nisan 1938'de Berlin'de,

---

*) Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Films* (Münih, 1935). 31. sayfadaki bir fotoğraf Hitler ile Riefenstahl'i bazı planların üstüne eğilmiş, şu altyazıyla gösteriyor: "Parti Kongresi hazırlıkları, kamera çalışması hazırlıklarıyla birlikte yürütüldü." Kongre 4-10 Eylül'de yapıldı; Riefenstahl ise çalışmaya Mayıs ayında başladığını, filmi sekans sekans planladığını, kameralar için gelişkin köprüler, kuleler ve yolların inşasını denetlediğini anlatıyor. Ağustos ayı sonlarında Hitler, SA'nın şefi Viktor Lutze'yle birlikte, "teftişte bulunmak ve son talimatları vermek için" Nüremberg'e elmişti. Riefenstahl'in otuz iki kameramanı "kurmay başkanının [Lutze] önerisiyle" bütün çekim boyunca SA üniformaları giymişti, "öyle ki hiç kimse görüntülerdeki ciddiyeti sivil elbiselerle bozamayacaktı". SS'ler de bir muhafız ekibi sağlamıştı.

**) Bkz. Hans Barkhausen, "Footnote to the History of Riefenstahl's 'Olympia'", *Film Quarterly*, Sonbahar 1974 –son birkaç yılda Amerikan ve Batı Avrupa sinema dergilerinde çıkıp da Riefenstahl'i öven bir dolu yazı arasında ender görülen, bilgi dolu bir karşı yazı.

Hitler'in kırk dokuzuncu doğum günü kutlamalarının parçası olarak dünya prömiyerini yapabilsin diye filmin kurgusu üzerinde çalışmıştı. O yılın daha sonraki günlerinde *Olimpiyat*, Venedik Film Festivali'ndeki başlıca Alman filmiydi ve Altın Madalya kazanacaktı.

Başka yalanlar: Riefenstahl "kendi tasarladığı ve 1941'e kadar, Nazi Almanyası'nın yükselişiyle bağlantısı olmayan filmleri çekmeye devam etti". 1939'da (Walt Disney'in konuğu olarak Hollywood'a yaptığı ziyaretten geri döndükten sonra), kendi kamera ekibine sahip üniformalı bir askeri savaş muhabiri olarak Alman ordusunun Polonya'yı istilasına katıldı; fakat bu çekimlerden savaştan sonraya kalmış bir kayıt yoktur. *Olimpiyat*'tan sonra Riefenstahl, 1941'de başlayıp, bir ara verdikten sonra 1944'de (Nazi işgali altındaki Prag'da Barrandov Film Stüdyoları'nda) yeniden başladığı ve 1954'te bitirdiği, *Tiefland* (*Lowland*, Ova) adlı bir tam film daha yaptı. *Mavi Işık* gibi *Ova* da dağların saflığı karşısında ovaların ya da vadilerin bozulmuşluğunu anlatır ve (kendisinin oynadığı) başrolde yine toplum dışına itilmiş güzel bir kadın vardır. Riefenstahl, kurgu filmler yönetmenliğindeki uzun kariyerinde sadece iki belgesel filmin yer aldığı izlenimini uyandırmayı tercih etse de, aslında çektiği altı filmden dördü, Nazi hükümeti adına yapılmış ve bütçesi hükümet eliyle karşılanan belgesel filmlerdi.

Riefenstahl'in Hitler ve Goebbels'le mesleki ilişkisi ve aşırı yakınlığını 'Nazi yönetimiyle tanışıklığı' şeklinde tanımlamak pek uygun değildir. Bilakis, Riefenstahl 1932'den önceden beri Hitler'in yakın dostu ve ahbabıydı; keza, Goebbels'in de dostuydu. 1950'lerden sonra ileri sürdüğü,

Goebbels'in kendisinden nefret ettiği, hatta işine karışma yetkisi olduğu yönündeki ısrarcı iddialarını kanıtlayacak hiçbir bilgi yoktur. Hitler'e dilediği ânda şahsen ulaşabilme konumundan dolayı, Goebbels'in propaganda bakanlığının Sinema Dairesi'ne (Reichsfilmkammer) karşı sorumlu olmayan tek Alman sinema yönetmeni oydu. En son, Riefenstahl'in savaştan sonra "iki defa yargılandığını ve ikisinde de beraat ettiği"ni söylemek de yanıltıcı bir bilgidir. Buradaki gerçek, Riefenstahl'in 1945'de Müttefiklere bağlı güçlerce kısa bir süreliğine tutuklandığı ve (Berlin ve Münih'deki) evlerinin ikisine el konduğudur. Kendisine dair soruşturmalar ve duruşmalar 1948'de başlatıldı, bu süreç 1952'ye kadar aralıklı olarak sürdü ve nihayet "Nazilikten arınmış olduğu" hükmü verildi: "Nazi rejimini destekleyip, cezalandırmayı hak edici bir siyasal faaliyeti saptanamamıştır." Daha önemlisi: Riefenstahl'in mahkûmiyeti hak edip etmediğinden öte söz konusu olan, Nazi yönetimiyle 'tanışıklığı' değil, Üçüncü Reich'ın başlıca propagandistlerinden biri olarak yürüttüğü faaliyetlerdi.

Son Nubalar albümünün kapağında yazılanlar, Riefenstahl'in 1950'lerde uydurduğu ve en eksiksiz biçimiyle Eylül 1965'te *Cahiers du Cinéma* dergisine verdiği röportajda ifade edilen, kendisini haklı çıkarma gayretini ana hatlarıyla sergiler. Riefenstahl o röportajında, *cinema verité* (sinema gerçek) diye nitelediği çalışmalarının herhangi birisinin propaganda içerikli olduğu iddiasını reddeder. *İradenin Zaferi*'ne dair olarak, "Tek bir sahne dahi oynanmamıştır," der. "Her şey gerçektir. Hiç yorum yapılmaması gibi basit bir sebepten dolayı, herhangi bir taraflı yorum da bulamazsınız. Tamamen *tarihtir –saf tarih*."

Anlaşılan, kitabında film çekmek üzerine ifade edilen olayın 'kahramanca tarz'ının değersiz görüldüğü ifadelerden, 'kronik-film', salt 'röportaj' ya da 'filme alınmış olgular'a ciddi ciddi burun bükülmesinden hayli uzun bir yol katetmişiz.*

İradenin Zaferi'nde anlatıcı ses olmamakla birlikte, film, düzenlenen mitingin Alman tarihinde kurtarıcı nitelikte bir doruk noktası olduğunu muştulayan bir yazıyla açılır. Ancak açılıştaki bu ifade, filmin taraflı olduğunu gösteren en hafif kanıtlardan biridir. Filmde yorum yoktur, çünkü

---

*) Riefenstahl şimdi (Ağustos 1972'de Alman dergisi *Filmkritik*'e verdiği bir söyleşide) *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Films*'in tek bir kelimesini dahi yazmadığını, hatta o zamanlar onu okumadığını iddia ettiği için başka bir kaynak göstermemiz istenirse, 26 Ağustos 1933'te 1933 Nüremberg mitingini filme alışıyla ilgili olarak benzer açıklamalar yaptığı *Völkischer Beobachter*'de çıkan bir röportaja bakabiliriz.

Riefenstahl ve onu savunanlar *İradenin Zaferi*'nden her zaman için, genellikle parti yönetimi içinde düşmanları bulunduğunu (Goebbels'in kendisinden nefret ettiğini) kanıtlamak amacıyla film çekimi sırasında karşılaştığı teknik güçlükleri öne çıkararak, bağımsız bir 'belgesel film' imiş gibi, sanki bu güçlükler film çekiminin olağan bir yönü değilmiş gibi bahsederler. Riefenstahl'in salt belgeselci (ve siyasal bakımdan masum) olduğu mitinin daha usulüne uygun tekrarlarından birisi, Indiana University Press'in Filmguide Series dahilinde yayınlanan *Filmguide to "Triumph of the Will"*in yazarı Richard Meram Barsam'ın, kitap için kaleme aldığı önsözünü, "röportaj yaparak geçirdiğimiz saatlerde arşivini araştırmalarıma açması ve bu kitaba sahici bir ilgi duymasından dolayı Leni Riefenstahl'e müteşekkir olduğu"nu ifade ederek bağlamasıdır. Daha ilk bölümünün başlığı "Leni Riefenstahl ve Bağımsızlığın Külfeti" olan ve metni içinde "Riefenstahl sanatçının her ne pahasına olursa olsun maddi dünyadan bağımsız kalması gerektiğine inanıyor", "Kendi hayatında sanatsal özgürlüğe ulaşmayı başarmış, fakat büyük bedeller ödeyerek" yollu bir sürü uydurma görüşün bulunduğu bir kitaba tabii ki sahici bir ilgi duyacaktı!

Bense bir panzehir olarak, inkâr edilmesi mümkün olmayan (en azından yazarının onu yazdığını söyleyecek durumda olmadığı) bir kaynağın ismini vererek bu dipnotu bağlayayım: Adolf Hitler. Hitler *Hinter den Kulissen* için yazdığı kısa önsözde, *İradenin Zaferi*'ni, "Hareketimizin gücünün ve güzelliğinin tam anlamıyla eşsiz ve kıyas kabul etmez bir şekilde yüceltilmesinin örneği," diye tarif eder. Olay budur.

yoruma ihtiyaç duyulmaz; film, gerçekliğin ulaşılmış ve kökten dönüştürülmüş bir halini temsil eder: Tarih, tiyatroya dönüşür. 1934'deki parti toplantısının tasarlanış biçimi, kısmen *İradenin Zaferi*'ni yapma kararıyla belirlenmişti: Bu tarihsel olay, o dönemde sahici bir belgesel niteliğine bürünecek olan bir film seti olarak hizmet edecekti. Gerçekten, parti liderlerinin konuşmacı kürsüsündeki çekimlerinin bazıları bozulunca, Hitler çekimlerin tekrar yapılması emrini vermişti. Bunun üzerine Streicher, Rosenberg, Ness ve Frank haftalar sonra Führer'e ettikleri sadakat yeminini yeniden, karşılarında Hitler ve diğer izleyiciler olmadan, Speer'in inşa ettiği bir stüdyoda yinelemek mecburiyetinde kalmışlardı. (Nüremberg eteklerinde dev bir miting yeri inşa eden Speer'in, *İradenin Zaferi*'nin jeneriğinde filmin mimarı olarak gösterilmesi tümüyle doğrudur.) Riefenstahl'in filmlerini belgesel olarak savunan birisi -belgesel filmin propaganda filmlerinden ayrılması söz konusuysa- hayli saf olsa gerektir. *İradenin Zaferi*'nde belge (görüntü) salt gerçekliğin kaydı değildir; bunun yanı sıra, gerçekliğin kurgulanmasının ve nihayetinde gerçekliğin yerini almasının sebeplerinden biridir.

Liberal toplumlarda mahkûm olmuş isimlerin itibarlarının iade edilmesi, her yeni basımında o güne değin adı zikredilmeyen kişilerin görüldüğü ve varolmayışın tuzak kapısından eşit ya da daha fazla sayıdaki kişinin isimlerinin çıkarıldığı *Soviet Encyclopedia*'nın kapsamlı bürokratik kesinliğiyle gerçekleşmez. Bizdeki itibar iadeleri daha düzgün, daha dolaylıdır. Söz konusu olan, Riefenstahl'in Nazi geçmişinin birdenbire kabul edilebilir duruma gelmesi de-

ğildir. Olay basitçe, kültürel tekerleğin dönüşe geçmesiyle birlikte bunun artık bir önem taşımamasıdır. Liberal bir toplum, yukarıdan tarihin dondurulmuş bir versiyonunu yaymak yerine, beğeni döngülerinin tartışmadan süzülmesini bekleyerek bu tür sorulara çözüm arar.

Leni Riefenstahl'in üstündeki bir Nazi posası ününün temizlenmesi bir süredir zaten hız kazanmış olmakla birlikte, bu yıl Colorado'da yazın düzenlenen yeni bir sinemasever destekli film festivalinin onur konuğu olarak çağrılması ve gazetelerle televizyon kanallarında kendisiyle çeşitli röportajlar yapılması, hakkında saygın yazılar kaleme alınması ve en nihayet bu *Son Nubalar* albümünün yayınlanmasıyla doruğuna ulaşmıştır. Riefenstahl'in yakın dönemde bir kültürel anıt statüsüne çıkarılmasının arkasındaki dürtü, bir bakıma kesinlikle onun bir kadın olmasına dayalıdır. 1973 New York Film Festivali'nin, yine tanınmış bir feministin elinden çıkmış olan posteri, sağ göğsünde üç kelimeli bir ismin (Agnès Leni Shirley; yani, Varda, Riefenstahl, Clarke) çerçeveye alındığı sarışın bir bebek yüzlü kadını gösterir. Feministler, herkesin birinci sınıf olduğunu kabul ettiği filmler çeken bir kadını feda etmek zorunda kalmaktan dolayı bir acı hissetmiş olmalıdırlar. Ancak Riefenstahl'e karşı tutum değişikliğinin arkasındaki en güçlü itki, 'güzel' fikrinin yeni, daha makbul geleceğinde yatmaktadır.

Riefenstahl'in, şimdi içlerinde avangard sinema çevrelerinin en etkili isimlerinin bulunduğu savunucularının benimsedikleri çizgi, onun her zaman güzelliğe ilgi duymuş olduğudur. Bu elbette Riefenstahl'in kendisinin de yıllardır ileri sürdüğü bir savdır. Bu yüzden *Cahiers du*

Cinéma'da onunla röportaj yapan kişi, *İradenin Zaferi* ve *Olimpiyat*'a dair saçma bir fikir yürütmeyle şu soruyu yöneltmişti: "Sözünü ettiğimiz filmlerin ortak bir yanı, ikisinin de belirli bir 'form' fikrinden hareketle belirli bir gerçekliğe biçim katmak. Siz bu biçim kaygısında Almanlara özgü bir yan görüyor musunuz?" Riefenstahl bu soruya şöyle cevap verecekti:

> İlk elden şunu söyleyebilirim ki, güzel olan her şey beni kendiliğinden çekiyor. Evet: güzellik, uyum. Belki de bu bileşime dikkat kesilmek, bu bizim özlemini duymak, pratikte Almanlığa özgü bir durum. Ancak bunları kendimde tam görmüyorum. Dolayısıyla bu yönelişin kaynağı bendeki bilgiler değil, bilinçdışı. ... Daha ne eklememi istiyorsunuz? Salt gerçekçi, hayattan bir dilimi kapsayan, sıradan, gündelik olan şeyler ilgimi çekmiyor. ... Beni büyüleyen, güzel, güçlü, sıhhatli ve canlı olan şeyler. Ben uyum peşindeyim. Uyum gerçekleştiğinde mutlu oluyorum. Bunu söyleyerek sorunuzu cevaplamış olduğum kanısındayım.

İşte bu yüzden, fotoğraf albümü *Son Nubalar*, Riefenstahl'in itibarının iadesinin son, zorunlu adımıdır. Söz konusu albüm, geçmişin nihai olarak yeniden yazımıdır; daha doğrusu, onu savunanların nezdinde, Riefenstahl'in her zaman için bir kaba propagandist olmaktan ziyade güzellik düşkünü olduğu iddiasının kesin bir biçimde teyit edilişidir. Güzel hazırlanmış kitabın içinde mükemmel, asil bir kabilenin fotoğrafları yer almaktadır. Kitabın kapağındaysa, tarihin önemsiz detaylarını alt etmeyi bilmiş "benim kusursuz Alman kadınım"ın (Hitler, Riefenstahl için böyle diyordu) fotoğraflarının hepsinin yüzüne bir gülümseme yayılmıştır.

Hiç şüphesiz, kitap Riefenstahl'in imzasını taşımasaydı, bu fotoğrafları Nazi çağının en enteresan, yetenekli ve etkili sanatçısının çektiği kendiliğinden kimsenin aklına gelmezdi. *Son Nubalar*'ın sayfalarına şöyle bir göz gezdiren çoğu insan, herhalde soyları tükenmekte olan ilkel insanlara bir kere daha yas tutarak bakacaktır (bu konudaki en büyük örnek hâlâ Lévi-Strauss'un Brezilya'da Bororo Yerlilerini anlattığı *Tristes Tropiques*'dir), ancak fotoğraflar -Riefenstahl'in kaleminden çıkmış uzunca metinle bağlanarak- titizlikle incelenirse, onun Nazi çalışmalarıyla bir sureklilik taşıdığı hemen anlaşılacaktır. Riefenstahl'in kendine has bakışı, bir başkasını değil de bu kabileyi seçişinde ortaya çıkar: Oldukça sanatsal (herkesin bir liri vardır) ve güzel (Nuba erkekleri için, "başka Afrika kabilelerinde ender rastlanan atletik yapıya sahipler" der) olarak tarif ettiği, "dünyevi ve maddi konulardan ziyade tinsel ve dinsel ilişkilere çok daha yatkın" niteliklerle donanmış, başlıca faaliyetleri hâlâ törensel olan bir halk. *Son Nubalar* ilkelci bir ideal hakkındadır: çevreleriyle saf bir uyum içerisinde hayatlarını sürdüren, 'uygarlığın' kendilerine dokunmadığı bir halkın portresi.

Riefenstahl'in görev gereği yaptığı Nazi filmlerinin dördü (ister Parti kongreleri, ister ordu, isterse sporcular hakkında olsun), karşı konmaz bir öndere tapınma dolayımıyla gelen, bedenin ve topluluğun yeniden doğumunu öne çıkarmaktadır. Söz konusu filmler, başrollerinde oynadığı Fanck'in filmleriyle kendi çektiği *Mavi Işık*'ın devamı özelliğindedir. Dağ filmleri yüksek yerlere duyulan özlemi, temel olanın, ilkel olanın meydan okuması ve çilelerini anlatan hikâyelerdir; dağların heybeti ve güzelliği-

nin simgelediği, gücün karşısında hazza kapılmanın örnekleridir. Nazi filmleri, gündelik gerçekliğin esrik özdenetim ve boyun eğmeyle aşıldığı, topluluk olmayı başarmaya, gücün zafere ulaşmasına dairdir. Kendisinin "şahsen benimsediğim insanlar" diye nitelediği ilkellerin kısa sürede tükenecek güzellikleri ve büyülü güçlerine düzülen bir methiye olan *Son Nubalar* da Riefenstahl'in faşist görsel eserler üçlemesindeki üçüncü yapımdır.

İlk kısmı oluşturan dağ filmlerinde, sıkı giyimli insanlar kendilerini soğuğun arılığıyla kanıtlamak amacıyla yukarıya tırmanırlar; burada hayat gücü, fiziksel dayanıklılıkla eş tutulur. Orta kısımdaki Nazi hükümeti adına yapılan filmlere gelince, *İradenin Zaferi*, tek bir tutku örneğini, tek bir kusursuz boyun eğiş örneğini ayıran yakın çekimlerle birlikte, aşırı kalabalık kitlelerin geniş planlarına yer verir; ölçülü çerçevelerde, düzenli gruplar halindeki üniformalı insanlar sanki sadakatlerini ifade etmenin en kusursuz koreografisini arıyormuş gibi görünürler. Filmlerinin görsel bakımdan en zengini olan (ve hem dağ filmlerinin dikey çekimlerinin hem de *İradenin Zaferi*'nin yatay hareketlerinin kullanıldığı) *Olimpiyat*'da bedenlerine sımsıkı oturan giysileriyle sıra olmuş insanlar zaferle sarhoş olmanın peşinde, kenarlara dizilmiş yurttaşlara alkışlanırlar ve tüm bu insanların hepsi, stadyumdaki varlığıyla bu gayretlerini kutsayan, himmetli Üstün-İzleyici Hitler'in sabit bakışlarıyla gözetilirler. (Rahatlıkla *İradenin Zaferi* diye de adlandırılabilecek olan *Olimpiyat*'da vurgulanan, kolay bir zaferin olmadığıdır.) Üçüncü kısımda yer alan *Son Nubalar*'daysa, gururlu kahraman topluluklarının, yakındaki yokoluşlarının kesin vakitlerinin gelmesini bek-

leyen, hemen hemen tam çıplak haldeki ilkel insanlar, yakıcı güneş altında eğlenmekte ve kameraya poz vermektedirler.

Bu bir *Götterdämmerung* vakti, Tanrılarla devlerin savaş ânıdır. Nuba toplumunun belli başlı olayları güreş karşılaşmaları ve cenaze törenleridir: güzel erkek bedenleriyle ölümün etkileyici karşılaşmaları. Riefenstahl'in yorumuna bakacak olursak, Nubalar güzelliğe düşkün bir kabiledir. Kına süren Masailer ve Yeni Gine'nin Çamur İnsanlar denen topluluğu gibi Nubalar da bütün önemli toplumsal ve dinsel olaylarda boyanırlar; vücutlarını, kesinlikle ölümü akla getiren beyaz-gri küle bularlar. Riefenstahl onların arasına 'tam vaktinde' geldiği kanısındadır, çünkü bu fotoğrafların çekilmesinden sonraki birkaç yıl içerisinde, gösterişli Nubalar parayla, işle, giysilerle bozulmuş olacaktır. (Muhtemelen de savaşla; Riefenstahl asla savaşın adını ağzına almaz, çünkü onun ilgisini çeken şey tarih değil, mittir. On yılı aşkın süredir Sudan'ın o bölgesini tarumar eden iç savaş, yeni teknolojiyi ve hayli aşınmayı da yaymış olmalıdır.)

Nubalar Ari değil, Siyah olmalarına rağmen, Riefenstahl'in onları resmedişi Nazi ideolojisinin daha büyük temalarından birini akla getirir: temiz olan ile kirli olan, bozulmaz olan ile çiğnenmiş olan, fiziksel olan ile zihinsel olan, neşeli olan ile eleştirel olan şeyler arasındaki zıtlık. Nazi Almanyası dahilinde Yahudilere yöneltilen başlıca suçlamalardan birisi, Yahudilerin kentli, entelektüel bir topluluk oldukları, yıkıcı, yozlaştırıcı bir 'eleştirel ruh'un taşıyıcıları olduklarıydı. Mayıs 1933'teki kitap yakmalar

Goebbels'in haykırışıyla başlamıştı: "Yahudi entelektüelizminin aşırı çağı artık sona erdi; Alman devriminin başarısı Alman ruhuna bir kere daha doğru yolu gösterdi." Goebbels Kasım 1936'da sanat eleştirisini resmen yasakladığında, bunun için gösterdiği gerekçe, sanat eleştirisinin "tipik Yahudi niteliği taşıyor" olmasıydı, çünkü sanat eleştirisi kalbin karşısına kafayı, topluluğun karşısına bireyi, duygunun karşısına aklı çıkarıyordu. Çağdaş faşizmin kökten değiştirilmiş tematiğinde Yahudiler artık 'kirletici' rolünü oynamıyorlar. Bu rol 'uygarlığın' kendisine düşüyor.

Eski bir fikir olan Soylu Vahşi'nin faşist versiyonunun ayırt edici yanı, düşünsel, eleştirel ve çoğulcu olan her şeye horgörüyle bakmasıdır. Riefenstahl'in ilkel erdemler arşivinde, ilkel mitlerin, sosyal örgütlenmenin ya da yüceltilen düşüncenin karmaşıklığı ve inceliğine (Lévi-Strauss'da olduğu gibi) pek rastlanmaz. Riefenstahl, Nubaların "kabarmış muazzam kasları"yla maddi ödüller uğruna olmasa da, "kabilenin kutsal hayat gücünün yenilenmesi uğruna birbirlerini kaldırıp yere fırlattıkları" güreş karşılaşmalarındaki fiziksel dayanıklılıklarıyla yüceltilmelerini ve birlik olmalarını övdüğünde, güçlü bir ifadeyle faşist retoriğe başvurmaktadır. Güreşmek ve onunla ilintili ritüeller -Riefenstahl'in anlatısında- Nubaları birbirlerine bağlamaktadır:

> Güreş, Nubalıların yaşama biçiminin en ayırt edici özelliğidir. ... Güreşmek, aslında köyün bütün 'güreşmeyen' kısmını oluşturan bir takımı destekleyenler adına en tutkulu sadakati ve duygusal katılımı sağlar. ... Güreşin Mesakin ve Korongo'nun genel görünüşünün ifadesi olarak taşıdığı önem abartılmış olamaz; bu, zihnin ve ruhun

görünmez aleminin görünür ve sosyal dünyasındaki ifadesidir.

Fiziksel beceri ve cesaretin sergilenmesiyle güçlülerin zayıflara karşı zafere ulaşmasının -kendi anladığı kadarıyla- komünal kültürün birleştirici simgeleri olduğu (dövüşte kazanmanın 'insan hayatının temel arzusu' sayıldığı) bir toplumu göklere çıkarırken Riefenstahl, Nazi filmlerindeki fikirlerini pek değiştirmişe benzemez. Üstelik onun çizdiği Nubalar portresi, faşist idealin bir yönüne (kadınların doğurmak ve erkeklere yardımcı olmakla yetindiği, bütün törenlerden dışlandıkları, erkeklerin dürüstlüğü ve kuvvetine tehdit sayıldıkları bir toplum idealine) seslenmekte kendi filmlerinden çok daha ileriye gider. 'Tinsel' Nuba bakış açısına göre (ki Riefenstahl 'Nuba' derken şüphesiz yalnızca erkekleri kastetmektedir), kadınlarla temas etmek caiz değildir; fakat geleceğinin beklendiği ideal toplumda kadınlar yerlerini bileceklerdir.

> Güreşenlerin nişanlıları ya da karıları, mahrem ilişkilere girmekte erkekler kadar kaygılıdırlar... onların kuvvetli bir güreşçinin gelini ya da karısı olmaktan duyacakları gurur, âşıkane duygularının çok daha fazlasıdır.

Son olarak Riefenstahl, en coşkulu ve cömert töreni cenaze kaldırmak olan bir toplumu, "ölüme bir kader gözüyle bakan –ölüme itiraz etmeyen ya da ölümle boğuşmayan" insanları kendisine fotoğraf konusu olarak seçerek, hedefi tutturmuş görünür. *Viva la muerte* (Yaşasın Ölüm).

Son Nubalar albümünü onun geçmişinden koparmaya karşı çıkmak anlayışsızca ve hınçlı bir tavır gibi gelebilir,

oysa Riefenstahl'in çalışmalarının sürekliliğinden olduğu kadar, onunla ilgili tuhaf ve affedilemez nitelikteki son gelişmeden, yani itibarının iade edilmesinden de öğrenilmesi gereken faydalı dersler vardır. Céline, Benn, Marinetti ve Pound gibi (yetenekleri azalırken faşizmi benimsemiş Pabst, Pirandello ve Hamsun gibi isimleri hiç anmıyorum burada) faşist olmuş başka sanatçıların sergiledikleri tablo, kıyaslandığında onunki kadar öğretici değildir. Çünkü Riefenstahl, Nazi çağıyla tam olarak özdeşleştirilen tek büyük sanatçıdır ve onun eserleri, yalnızca Üçüncü Reich döneminde değil, aynı zamanda Üçüncü Reich'ın yıkılışından sonraki otuz yılda da, faşist estetiğin birçok temasının tutarlı somut örnekleri olmuştur.

Faşist estetik, *Son Nubalar* albümünde ilkellerin özel olarak övülmesinin içinde yer alır, fakat onun da ötesinde bir şeydir. Daha genel düzlemde, faşist estetik denetleme alanlarını, yıkıcı davranışları, aşırı gayretleri ve acıya dayanmayı hedeflemekten gelir (ve bunları doğru gösterir); birbirine zıt iki görünen iki hali, ego düşkünlüğüyle kölece hizmet etmeyi onaylar. Tahakküm ve köleleştirme ilişkileri, karakteristik bir törene dönüştürülür: insanların gruplar halinde toplanmaları; insanların şeylere dönüştürülmesi; şeylerin çoğaltılması ya da kopyalanması; insanların/şeylerin kadir-i mutlak, hipnotik bir lider figürü ya da gücün etrafında toplanmaları. Faşist dramaturji, kudretli güçler ile onların, sayıları giderek kabaran ve tekbiçim giyinip salınan kuklaları arasındaki çılgınca münasebetlere odaklanır. Faşist dramaturjinin koreografisi durmaksızın hareket etme ile donuk, durağan, 'mertçe' poz takınma arasında değişir. Faşist sanat teslim olmayı gökle-

re çıkarır, akılsızlığa methiyeler düzer ve ölümü cazip gösterir.

Böylesi bir sanatın faşist diye yaftalanan ya da faşist yönetimlerde üretilen eserlerle sınırlı kalması pek söz konusu olmaz. (Yalnızca filmlerden bahsedersek: Walt Disney'in *Fantazya*'sı, Busby Berkeley'in *The Gang's All Here*'ı ve Kubrick'in *2001*'i de faşist sanatın belirli formel yapılarıyla temalarını çarpıcı bir şekilde gözler önüne sererler.) Ve elbette faşist sanatın özellikleri, (faşist sanat 'idealizm' adına gerçekçiliği hor görürken, kendini her zaman gerçekçilik bayrağı altında takdim eden) komünist ülkelerin resmi sanatında çoğalacaktır. Anıtsal olandan ve kitlelerin kahramanlara itaat etmesinden keyif alma, hem faşist sanatın hem de komünist sanatın ortak yönleridir; böylece bütün totaliter rejimlerin, sanatın kendi liderleri ve doktrinlerini 'ölümsüzleştirme' işlevini gördüğü görüşünü paylaşırlar. Hareketin devasa ve katı kalıplara dökülmesi, ikisinin paylaştıkları başka bir öğedir, çünkü bu tür bir koreografide siyasal yapının birliği prova edilmiş olacaktır. Kitleler bir biçime sokulur, tasarıma uydurulur. Bedenlerin koreografik bir temsili olan toplu sportif gösteriler de bütün totaliter ülkelerde bilhassa değer verilen bir etkinlik türünü oluşturur; şimdi Doğu Avrupa ülkelerinde revaçta olan jimnastik sporu mesela, faşist estetiğin tekrarlanan özelliklerini; güç göstermeyi ya da güçle sınırlanmayı, askeri kesinliği akla getirir.

Hem faşist hem komünist siyasette, irade açıkta, lider ve nakarat dramasında sahneye çıkar. Nasyonal Sosyalizm'de siyaset ile sanat arasındaki ilişkinin enteresan yanı, sanatın siyasal gereklere tabi kılınması değildir, zira bu, hem sağ

hem sol diktatörlükler için geçerli bir olgudur; ancak, siyaset sanat retoriğini (son romantik aşamasındaki sanatı) sahiplenmiştir. (Goebbels 1933'te siyaset için, "var olan en üstün ve en kapsayıcı sanat" demişti; "biz modern Alman siyasetine şekil verenler, kendimizi sanatçı olarak hissediyoruz ... sanatın ve sanatçı/olma/nın görevi biçim vermek, çerçeve belirlemek, hastalıklı öğeleri elemek ve sağlıklılara özgürlük temin etmektir".) Nasyonal Sosyalizm'de sanatın enteresan yanı, onu totaliter sanatın özel bir çeşidi kılan özellikleridir. Sovyetler Birliği ve Çin gibi ülkelerin resmi sanatı, ütopyacı bir ahlâkı yorumlayıp pekiştirmeyi hedefler. Faşist sanat ütopyacı bir estetik, fiziksel kusursuzluk estetiği sergiler. Nazilerin ressamlarıyla heykeltıraşları genellikle çıplak olanı resmetmişlerdi, fakat bedensel kusurları temsil etmeleri yasaktı. Onların çıplak eserleri sağlık dergilerinde göreceğiniz türden resimlere benziyorlardı; hem mutaassıpça aseksüel hem de (teknik anlamıyla) pornografik, çünkü bir fantezinin kusursuzluğuna sahip resimler. Riefenstahl'in güzel olanı ve sağlıklı olanı öne çıkarması, söylenmelidir ki bundan çok daha gelişkin içeriğe sahiptir; ve asla, Nazi çağının diğer görsel sanatlarında olduğu gibi, kafasızca tasarlanmamıştır. Riefenstahl bedensel tipleri geniş bir yelpazede benimser (güzellik meselelerinde ırkçı değildir); nitekim *Olimpiyat*'da sporcuları kusurlarıyla birlikte çaba harcayıp zorlanırken, aynı zamanda stilize edilmiş halde, görünüşte gayret istemeyen zorlamalarla (filmin en çok beğenilen sekansında olduğu gibi, mesela dalarken) gösterir.

Nazi sanatı, resmi komünist sanatın aseksüel gösterişsizliğine zıt bir şekilde, hem şehevi hem de idealize edicidir. Ütopyacı bir estetik (fiziksel kusursuzluk; biyolojik bir

vasıf olarak kimlik), ideal bir erotizmi içerir; cinsellik, liderlerin çekim gücüne ve takipçilerin sevincine çevrilmiştir. Faşist ideal, seksüel enerjiyi, topluluğun hayrına 'tinsel' bir güce dönüştürmektir. Erotik olan (yani, kadınlar), daima bir kışkırtma nesnesidir; buna karşılık en hayranlık duyulası tepki de, cinsel dürtülerin kahramanca bastırılmasıdır. Böylece Riefenstahl, Nubalıların evliliklerinin niçin -görkemli cenaze törenlerine karşıt olarak- bir törenle ya da şölenle yapılmadığını açıklar.

> Bir Nuba erkeğinin en büyük arzusu bir kadınla birleşmek değil, iyi bir güreşçi olmak ve bu suretle perhiz ilkesini olumlamaktır. Nuba dans törenleri, duyusal olaylar değil, bilakis, 'iffet festivalleri'dir, hayat gücünün kontrol altında tutulmasıdır.

Faşist estetik, hayati güçlerin kontrol altında tutulmasına dayanır; hareketler kısıtlıdır, kontrol altındadır, bastırılmıştır.

Nazi sanatı, kibirle kendini ülkenin sanatlardaki başarılarının dışında tutan, tepkisel bir sanattır. Ancak tam da bundan dolayı, çağının beğenisinde bir yer tutturmuştur. Frankfurt'ta (savaşın bitmesinden sonra ilk defa) bir Nazi resmi ve heykeli sergisi açan solcu organizatörler, dehşet içinde sergiye aşırı bir katılım olduğunu ve hiç de bekledikleri şekilde ağır bir atmosfer oluşmadığını gözlemlediler. Brecht'in didaktik öğütlerinin ve toplama kampı fotoğraflarının ağırlığı altında bile, Nazi sanatının (1930'ların diğer sanatları, özellikle Art Deco'da olduğu gibi) kalabalıklar hakkında aklımıza getirdiği şey budur. (Art Noveau hiçbir zaman faşist bir üslûp olmadı; bilakis, faşizm

Art Noveau'yu, dekadan diye tanımladığı sanatın prototipi olarak gördü; faşist üslûbun en iyi hali, keskin hatları, maddi olanı kör bir şekilde yığması ve taşlaşmış erotizmiyle Art Deco'dur.) Arno Breker'in (Hitler'in -ve kısaca Cocteau'nun- gözde heykeltraşıdır) ve Josef Thorak'ın devasa bronz heykellerini yapan aynı estetik, keza Manhattan'daki Rockefeller Center'ın önündeki kaslı görünümüyle dikkatleri çeken Atlas'a ve Philadelphia'nın 13. Cadde'sindeki demiryolu istasyonunda Birinci Dünya Savaşı'nda ölen askerler için yapılan ve biraz uygunsuz görülen anıta da sahip çıkmıştır.

Almanya'daki sıradan insanların gözünde, Nazi sanatının çekiciliğinin temeli, basit, figüratif ve duygusal fakat entelektüel olmayan, modernist sanatın talepkâr karmaşıklıklarından sıyrılmış bir izlenim uyandırmalarında yatıyordu. Sanat beğenisi daha gelişkin insanların gözündeyse, bu çekicilik kısmen, geçmişin bütün üslûplarını, özellikle en çok dile düşmüş olanlarını düzeltmeye yönelik bir hırsın sergilenmesine dayanmaktaydı. Ne var ki Art Nouveau'nun, Raphael-öncesi resmin ve Art Deco'nun canlandırılmasını takiben Nazi sanatının canlandırılması artık mümkün değildir. Resim ve heykel yalnızca manalı alanlar değildir; resim ve heykel, sanat olarak hayret uyandırıcı şekilde yetersiz alanlardır. Gelgelelim, insanları bilmiş bir edayla ve gülmesini tutamayarak Nazi sanatını görmeye, bir Pop Sanat biçimi olarak değerlendirmeye davet eden de kesinlikle bu özelliklerdir.

Riefenstahl'in çalışmaları, Nazi çağında üretilen diğer sanat eserlerinde rastlanan amatörlükten ve naiflikten azadedir, fakat aynı değerlerin pek çoğunu beslediği de

aşikardır. Zaten onun yaptıklarını takdir edebilecek olan da aynı modern duyarlılıktır. Pop beğeninin ironileri, yalnızca biçimsel güzelliği değil aynı zamanda siyasal coşkunluğu da bir estetik aşırılık biçimi sayılan Riefenstahl'in çalışmalarına bakmanın bir yolunu gösterir. İşte Riefenstahl'in eserinin bu şekilde mesafeli bir gözle takdir edilmesinin yanında, çalışmalarına gücünü katan bir tepkiyi de gözlemleyebiliriz.

İradenin Zaferi ve *Olimpiyat* şüphesiz harika filmlerdir (o âna değin yapılmış en büyük iki belgesel film olarak bile değerlendirilebilirler), fakat bir sanat formu olarak sinemanın tarihinde gerçek bir önem taşımazlar. Bugün film yapan hiç kimse Riefenstahl'in adını anmazken, birçok film yönetmeni (kendim dahil olmak üzere) Dziga Vertov'a sinema dili hakkında güçlü bir fikir kaynağı ve tükenmek bilmez bir teşvik edici örnek gözüyle bakarlar. Buna rağmen, Vertov'un (belgesel film dalının en önemli simasının) hiçbir zaman *İradenin Zaferi* ya da *Olimpiyat* gibi bütünüyle etkin ve heyecan verici bir film yapmamış olduğu ileri sürülebilir. (Elbette Vertov'un elindeki imkânlar asla Riefenstahl'in imkânlarıyla kıyaslanabilir ölçüde değildi. Sovyet hükümetinin 1920'lerde ve 1930'ların başlarında propaganda filmlerine ayırdığı bütçe hiç de fazla sayılmazdı.)

Solda ve sağda propaganda sanatına eğilirken karşımıza bir ikili standart çıkar. Vertov'un sonraki filmleriyle Riefenstahl'in filmlerinde duygunun kullanılmasının birbirine benzer bir canlılıkla tesir uyandırdığını çok az kişi kabul eder. Onların filmlerinden etkilenmelerinin sebebini açıklamaları istendiğindeyse, insanların çoğu Vertov

söz konusu olduğunda duygusal, Riefenstahl söz konusu olduğundaysa dürüst davranmamaya eğilim gösterirler. Bu yüzden Vertov'un eserleri, dünyanın her tarafındaki sinema düşkünlerinde bir hayli moral sempatiyle karşılanır ve filmlerini seyredenler etkilenmeye daha hazırdırlar. Riefenstahl'in eserlerindeyse, 'estetik' değerleri bir kenara bırakılarak, filmlerinin zehirli siyasal ideolojisi ön plana çıkarılır. Vertov'un filmlerine düzülen övgüler, her seferinde onun ilgiye değer bir sima, zeki ve özgün bir sanatçı-düşünür olduğu ve en sonunda, hizmet ettiği diktatörlüğün baskısı altında yıldızının söndürüldüğü bilgisiyle beraber düşünülmüştür. Eisenstein ve Pudovkin'de olduğu gibi Vertov'un çağdaş izleyicilerinin çoğu da, Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarında sinema yoluyla propaganda yapanların, pratikte ne kadar çok ihanete uğrasalar da, soylu bir ideali gösterdiklerini varsaymışlardır. Oysa Riefenstahl'e yönelik övgülerde bu şekilde fikir yürütülmez, çünkü hiç kimse (onun itibarını iade etmeye gayret gösterenler bile) Riefenstahl'i daha sevilir bir konuma getirmenin yolunu bulamamışlardır ve bu yüzden kimse onu bir düşünür katına çıkarmamıştır.

Daha önemlisi, Nasyonal Sosyalizmin yalnızca vahşeti ve dehşeti temsil ettiği yönünde genel bir kanı vardır. Nasyonal Sosyalizm (daha genel olarak, faşizm) ayrıca, günümüzde başka bayraklar altında sürdürülen bir ideali, daha doğrusu idealleri (hayatı sanat olarak yaşama ideali, güzellik kültü, cesaret fetişizmi, topluluğun esrik hislerinde yabancılaşmanın kaldırılması; anlağın yadsınması; erkek -liderlerin ebeveynliğini gözeten- aile) temsil eder. Bu idealler birçok insanın gözünde etkileyicidir ve

canlıdır; kaldı ki, *İradenin Zaferi*'yle *Olimpiyat*'tan sırf o filmleri dâhi bir yönetmen çekmiş olduğu için etkilendiğini söylemek hem samimiyetsizliktir hem de totolojiye başvurmak anlamına gelir. Riefenstahl'in filmleri hâlâ etkileyicidir, çünkü başka etkenlerin yanı sıra o yapımlara yansıtılan özlemlerin hâlâ hissedildiği, içeriklerinin birçok insanın gözetmeyi sürdürdüğü, ayrıca gençlik/rock kültürü, primal terapi, anti-psikiyatri, Üçüncü Dünya *camp* takibi ve okülte inanmak gibi yeni topluluk biçimleri adına çok çeşitli kültürel muhalefet ve propaganda dilleriyle ifade edilen romantik bir ideale tekabül ettiği filmlerdir. Topluluğun yüceltilmesi, mutlak önderlik arayışını dışlamaz; tam tersine, kaçınılmaz bir şekilde onun önünü açabilir. (Şimdilerde guruların önünde secdeye kapılan ve en grotesk otokratik disipline boyun eğen belli sayıda gencin, 1960'ların eski anti-otoriterleri ve anti-elitistleri olması şaşırtıcı bulunmamalıdır.)

Riefenstahl'in halihazırda yürütülmekte olan Nazilikten arındırılma süreci ve 'güzel' olanın yılmaz rahibesi (ayrıca film yönetmeni ve şimdi bir fotoğrafçı) şeklinde aklanma çabaları, içimizdeki faşist özlemleri yakalayıp ortaya çıkarma yeteneğimize tam denk gelmez. Riefenstahl, alışılagelmiş türden bir estet ya da antropolojik romantik falan değildir. Onun çalışmalarının gücünün tam da siyasal ve estetik fikirlerinin sürekliliğinde yatıyor olması, ilginç bir şekilde eskiden, Riefenstahl'in resimlerine kompozisyonlarının güzelliğinden dolayı yakınlık duyduklarını iddia eden insanların gözüne, şimdikinden çok daha açık biçimde görünüyordu. Tarihsel bir perspektife sahip olmadan sanat beğenisi taşıdığını düşünmek, her çeşit

yıkıcı duyguya (ve insanların içeriğini ciddiye almaya yanaşmadıkları duygulara) göre, propagandanın tuhaf bir boş kafalılıkla benimsenmesinin yolunu hazırlar. Herkes elbette bir yerde, Riefenstahl'inkine benzer bir sanatta güzellikten daha fazla şey olduğunu bilir. Zaten bu yüzden insanlar, tartışma götürmez güzelliğinden dolayı bu tür bir sanata hayran olmakta ve güzel olanı kibirle desteklediği için onu horgörmekte ihtiyatlı davranıyorlar.

Faşist estetiğin temalarını hatırlatan sanat şimdi çok tutuluyor ve çoğu insanın gözünde bu herhalde *camp*'in bir çeşidi olmaktan başka bir şey ifade etmiyor. Faşizm basitçe moda olabilir ve belki de beğeniye dair önüne geçilmez değişkenliğiyle moda bizi kurtaracaktır. Ancak beğeniyle ilgili yargılar daha az masum görünmektedir. On yıl önce -bir azınlık kesim beğenisi ya da düşmanca beğeni olarak- ziyadesiyle savunulmaya değer görünen sanat bugün artık savunulabilir konumda durmuyor ve bunun sebebi, sanatın gündeme getirdiği etik ve kültürel meselelerin, o zaman görülmeyen bir şekilde ciddi, hatta tehlikeli bir hal almasıdır. Katı gerçek şudur ki, elit kültürde kabul edilebilir olan kitle kültüründe kabul edilebilir olmayabilir; azınlık bir kesimin elinde yalnızca masumane etik sorunları ortaya koyan beğeniler, daha yerleşik hale geldiklerinde pekâlâ yozlaştırıcı bir niteliğe bürünebilirler. Beğeni bağlama göredir ve bağlam değişmiştir.

II.

İkinci Sergi. Burada, havaalanlarındaki dergi standlarından ve 'yetişkinlere' kitap satan yerlerden satın alabileceği-

niz bir kitap var; bu, *Son Nubalar* gibi sanat âşıklarına ve zevk sahibi kişilere hitap eden pahalı bir prestij kitap değil, görece ucuz bir karton kitap. Tabii bu kitapların ikisi de ahlâki kökene sahip belirli bir gruba giriyor, ikisi de bir köke eğiliyor: evrimin farklı aşamalarında aynı şekilde görülen bir kök –ahlâki bir bölmeden ziyade, *SS Regalia*'nın arkasında yatan daha ham, daha etkin bir fikirle oluşturulan *Son Nubalar*'a canlılık katan fikirler.

SS Regalia Britanya yapımı (üç sayfalık tarihsel önsözü ve arka kısımdaki notlarıyla) kıymetli bir derleme olmakla birlikte, onu güzel gösteren şeyin bilimsel yönü değil, cinsel içeriği olduğu herkesçe bilinir. Kitabın kapağı zaten bunu açıkça ortaya koyuyor. Bir SS pazubandındaki geniş siyah gamalı haçın yanında, modelin tam cinsel organının üstünde -kâh espri olsun diye, kâh sansür sebebiyle- pornografi dergilerinde kullanılan cinsten, kitabın fiyatının da belirtildiği, "100'ü Aşkın Harikulade Dört Renkli Fotoğraf, Yalnızca 2.95$" yazan çapraz bir sarı şerit.

Üniformalarla ilgili genel bir fanteziden bahsedilir. Üniformalar topluluğu, düzeni, (giyen ya da takanın kim olduğunu ve ne yaptığını belirten rütbeler, şeritler, madalyalar, şeylerle) kimliği, yeterliliği, resmi yetkiyi, meşru şiddet kullanımını akla getirirler. Ancak üniformalarla, (erotik malzemeler ve özellikle güçlü ve yaygın bir cinsel fantezi örnekleri olarak SS üniformalarının fotoğraflarıyla) üniforma fotoğrafları aynı şey değildir. Niçin SS? Çünkü SS, faşizmin açıkça şiddet kullanmada hak iddia etmesinin, başkalarına karşı topyekûn güce başvurma ve başkalarını mutlak anlamıyla aşağılama hakkı olduğunu ileri sürmenin ideal olarak somutlaşmış haliydi. Bu iddia en tam şekline, kendileri-

ne has bir vahşet ve etkililikle hayata geçirdikleri ve kendilerini belirli estetik ölçütlere bağlayarak dramatize ettikleri için SS'de bürünüyordu. SS'ler, yalnızca muazzam bir şiddet kullanma hakkına sahip olan değil, aynı zamanda müthiş bir güzelliği yansıtacak elit bir askeri topluluk olarak tasarlanmıştı. (O yüzden, "SA Regalia" adlı bir kitaba rastlamak mümkün değildir. Yerlerini SS'lerin aldığı SA'lar, vahşet uygulamakta ardıllarından daha kifayetsiz görülmüyorlardı elbette, fakat tarihe kaslı, bodur, birahane tipi olarak -basit kahverengi gömlekliler gibi- geçmişlerdi.)

SS üniformaları havalı, biçimli ve bir nebze (ama fazla değil) eksantrikliğe sahip kıyafetlerdir. Bunları Amerikan ordusunda giyilen oldukça sıkıcı ve çok iyi biçimli olmayan üniformalarla kıyaslayın: ceket, gömlek, kravat, pantolonlar, çoraplar ve bağcıklı ayakkabılar –madalyalar ve şeritlerle süslenmiş olmasa bile, bildiğiniz sivil elbiseler yani. SS üniformaları sıkı, kalın ve sert kumaştan yapılmaydı; elleri belli etmek için eldivenler, ayaklarla bacakları kalın göstermek için botlar kıyafete dahildi; bu haliyle üniformayı giyen kişi çok dik bir duruş sergileyebiliyordu. *SS Regalia* kitabının arka kapağında açıklandığı üzere:

> Üniforma siyahtı; Almanya'da önemli çağrışımlarla yüklü bir renk. Bu bakımdan SS'ler, rütbeyi ayırt etmek için yaka yazılarından kurukafalara kadar çok çeşitli nişanlar, semboller, rozetler takıyorlardı. Görünüşleri hem dramatik hem de tehditkârdı.

Kapağın handiyse özlem dolu tuzağı, insanı fotoğrafların çoğundaki banalliğe pek hazırlamaz. Ünlü siyah üniformalarının yanında SS askerleri, hemen hemen Ame-

rikan ordusu görünümlü haki üniformaları, kamuflaj yağmurlukları ve ceketleriyle gösteriliyordu. Üniformaların fotoğraflarının yanında da sayfalarca yaka parçası, kol şeridi, nişan, kemer tokası, hatıra bandı, alay sancağı, trompet bayrağı, sahra kepi, hizmet madalyası, omuz bandı, izin tezkeresi, paso görebilirdiniz –bunların az bir miktarında hem uğursuz sözler ya da kurukafalar vardı ve her resmin altında rütbe, birlik, yıl ve mevsim titizlikle belirtilmişti. Fiilen fotoğrafların hepsinin masum bir görünüm sunması, resmin gücüne tanıklık eder: Cinsel bir fantezinin başvuru kitabı kullanılıyordur sanki. Fantezinin derinlik kazanması için, detaylı olması şarttır. Örneğin, bir SS çavuşunun 1944 ilkbaharında Trier'den Lübeck'e gitmek için ihtiyaç duyacağı seyahat belgesinin rengi neydi? Demek ki bütün belgesel kanıtları ortaya koymak gerekiyor.

Faşizmin mesajı estetik bir hayat görüşüyle nötralize edilmişse, tuzakları da cinselliğe büründürülmüştür. Faşizmin bu şekilde erotize edilmesi, Mishima'nın *Bir Maskenin İtirafları* ve *Güneş ve Çelik*'i gibi büyüleyici ve içten örneklerde ve Kenneth Anger'ın *Scorpio Rising*'i gibi filmlerde, ayrıca daha yakın tarihli ve çok daha az ilginç olarak, Visconti'nin *Lanetliler*'i ile Cavani'nin *Gece Bekçisi*'nde gözlenebilir. Faşizmin resmi bir havayla erotize edilmesi, fiyakalı bir öğenin bulunduğu kültürel dehşetle sofistike bir şekilde oynanmasından ayrı tutulmalıdır. Robert Morris'in Castelli Gallery'deki son sergisi için yaptığı poster, sanatçının beline kadar çıplak, kara gözlükler takılı, Nazi miğferine benzer bir başlık ve tırnaklı bir çelik yakalı, kelepçeli, yukarı kaldırılmış ellerinde kocaman bir zincir bulunan haliyle çekilmiş bir fotoğrafı-

dır. Morris'in bu fotoğrafı, hâlâ şok etme tesirine sahip tek görüntü olarak düşündüğü söylenir: Sanatın her seferinde yepyeni kışkırtıcı hareketlerin sergilendiği bir silsileyi oluşturduğunu varsayanların gözünde değerli bir özelliktir bu. Nazi malzemelerinin ironik Pop Sanat yorumlarında kullanılabilecek, muazzam çeşitlilikteki popüler ikonografi repertuarına dahil edilmesi gibi, bağlam içerisinde insanları şoka uğratmak, aynı zamanda onları alıştırmak demektir. Bununla birlikte Nazizm, pop duyarlılığın çerçevesini belirlediği başka türde ikonografilerin (Mao Ze-Dung'dan Marilyn Monroe'ya kadar) yapamadığı bir büyüleyiciliğe sahiptir. Hiç şüphesiz, faşizme duyulan ilginin genel artışı bir ölçüde meraka bağlanabilir. 1940'ların başlarından sonra doğup da hayatları boyunca komünizm hakkında lehte ve aleyhte boş laflarla büyüyenlerin gözünde, egzotik olanı, bilinmez olanı -anne babalarının konuşmaları ve sohbetlerinde en fazla kulak misafiri oldukları konuyu- temsil eden şey faşizmdir. O zaman, gençler arasında dehşetli olana, akıldışı olana karşı genel bir yönelim söz konusudur. Faşizmin tarihinin işlendiği dersler, (vampirizm dahil olmak üzere) okülte eğilen derslerle birlikte, o günlerde üniversite kampüslerinde en çok rağbet gören sınıflardır. Bunun ötesinde, *SS Regalia*'nın utanmazca bir çirkinlikle sergilediği faşizmin kesin cinsel cazibesi, ironiden ya da aşırı aşinalıktan dolayı değer yitiminden etkilenmez görünmektedir.

Dünyanın her köşesindeki, özellikle Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Japonya, İskandinavya, Hollanda ve Almanya'daki pornografi literatürü, filmleri ve muhtelif eşyalarda, SS bir cinsel serüvencilik referansı haline gel-

miştir. Acayip seks imgelerinin önemli bir bölümü Nazizm sembolü altına konmuştur. Botlar, deriler, zincirler, ışıldayan gövdelerdeki Demir Haçlar, gamalı haçlar, yanı sıra el kancaları ve kocaman motosikletler, erotizm pazarının gizli ve en kârlı eşyaları olarak sergilenmektedir. Seks mağazalarında banyolar, deri çubuklar, kırmızı fenerler geniş yer tutar. Ama neden? Neden, cinsel bakımdan baskıcı bir toplum olan Nazi Almanyası böyle erotikleşmiştir? Eşcinsellere yapılmadık zulüm bırakmayan bir rejim nasıl geyleri tahrik eden bir nesneye dönebilmiştir?

Bu soruları cevaplamak için önemli bir ipucu, faşist liderlerin kendilerinin cinsel metaforları tercih etmelerinde aranabilir. Nietzsche ve Wagner gibi Hitler de liderliği, 'dişil' kitlelerin cinsel efendiliği olarak, bir tecavüz olarak görüyordu. (*İradenin Zaferi*'ndeki kalabalıkların ifadesi, esriklik anlamındadır; lider, kalabalığın 'gelmesi'ni sağlar.) Sol hareketler cins farkı gözetmemeye eğilimlidirler ve muhayyileleri aseksüeldir. Sağ hareketlerin ise, öne çıkardıkları gerçeklik ne kadar püriten ve baskıcı olursa olsun, erotik bir yüzeyleri vardır. Nazizm, kesinlikle komünizmden 'daha seksi'dir (gerçi bu özellik Nazilerin sayesinde değildir; bilakis, cinsel tahayyülün doğası ve sınırlarıyla ilgili bir durumdur).

Elbette, SS üniformasıyla tahrik olan çoğu insanın bu şekilde, bunun ne anlama gelebileceği konusunda kabataslak bir fikir sahibi olmakla birlikte, Nazilerin yaptıklarını onayladıklarını söyleyemeyiz. Öte yandan, Nazizmle oynamayı erotik gösteren, genellikle sado-maşizmin ismine bakanlar için güçlü ve giderek büyüyen cinsel duygu akımlarının görüldüğü tartışmasızdır. Bu sado-mazoşist

nitelikteki fanteziler ve pratiklere -Nazizmin erotize edilmesi eğilimi en görünür şekilde erkek homoseksüellerde yaygın olmasına rağmen- homoseksüeller arasında olduğu kadar heteroseksüeller arasında da rastlanır.

Sado-mazoşizm ile faşizm arasında doğal bir bağ bulunur. Genet'nin dediği gibi, "Faşizm tiyatrodur".* Sado-mazoşist cinsellik gibi: Sado-mazoşizme bulaşmak, cinsel bir tiyatroda, cinselliğin sahnelenmesinde rol olmaktır. Düzenli olarak sado-mazoşist seks yapan kişiler, sıradan insanlara yasaklandığı için daha da heyecanlı olan bir dramada, rolü icra eden kişilerin yanı sıra uzman kostümcüler ve koreograflardır. Sivil hayatın karşısında savaşın nasıl bir yeri varsa, seksin karşısında sado-mazoşizmin öyle bir yeri vardır: muhteşem tecrübe. (Riefenstahl şöyle demişti: "Salt gerçekçi, hayattan bir dilimi kapsayan, sıradan, gündelik olan şeyler ilgimi çekmiyor.") Savaşla kıyaslandığında toplumsal sözleşmenin evcil görünmesi

---

*) Faşizmin, faşist olmayan biri üzerindeki erotik cazibesini gösteren ilk metinlerden birinin sahibi, *Cenaze Merasimi* romanıyla Genet'ydi. Bu konuda başka bir tarif, kendisinin böyle hisler duymaya aday olacağına ihtimal verilmeyen, dolayısıyla bunları Genet'den duymuş olabilecek Sartre'dan gelmiştir. *Özgürlük Yolları* dörtlemesinin üçüncü romanı olan *Yıkılış*'da (1949) Sartre, baş kişilerinden birinde Alman ordusunun 1940'da Paris'e girişini yaşamış birini anlatır. "[Daniel] korkmamıştı, güven içinde binlerce göze bakıyordu, 'Fatihlerimiz!' diye düşünüyordu ve son derece mutluydu. Onların gözlerine bakıyor, güzel saçlarını, buz göllerine benzeyen gözleriyle güneş yanığı yüzlerini, ince bedenlerini, inanılmaz derecede uzun ve kaslı kalçalarını doya doya seyrediyordu. Kendi kendine mırıldanmaktaydı: 'Ne kadar yakışıklılar!'... Gökten bir şey düşmüştü: Bu, antik yasaydı. Yargıçlar loncası çökmüştü, hüküm silinmişti; hayaleti andıran küçük haki askerler, insan haklarının savunucuları darmadağın olmuştu. ... Bedenini dayanılmaz, tatlı bir duygu kapladı; doğru düzgün göremiyordu artık; soluğu kesilircesine, 'Sanki tereyağı gibi –tereyağından kıl çeker gibi Paris'e giriyorlar' diye tekrarlıyordu. ... Onlara çiçek atan bir kadın olmak isterdi."

gibi, sikişmek ve emmek de sadece hoş görünmeye ve bu yüzden heyecan vermemeye başlar. Bütün cinsel deneyimlerin varacağı nokta, Bataille'ın yazı ömrü boyunca ısrarla vurguladığı gibi, kirlenme, küfretmedir. Uygar olmanın olduğu gibi 'hoş' olmak da, -bütünüyle sahnelenmiş olan- bu vahşi deneyimin uzağında kalmak demektir.

Sado-mazoşizm elbette sadece, insanların -hep olduğu gibi- cinsel partnerlerini hırpalamaları anlamına gelmez –genel olarak erkeklerin kadınları dövmeleri anlamına da gelir. Evvel beri karısını pataklayan sarhoş Rus köylüsü, sadece yapmaktan hoşlandığı bir şeyi yapıyordur (çünkü mutsuzdur, baskı altındadır, bunalmıştır; çünkü kadınlar el altındaki kurbanlardır). Ancak evvel beri bir genelevde kırbaçlanmayı seven İngiliz, bir tecrübeyi yeniden yaratmaktadır. Kendisiyle beraber bir tiyatro oynasın, geçmişi (kendisi açısından muazzam bir cinsel enerji biriktirdiği, okul günlerinde ya da bakıcılarıyla birlikte yaşadığı tecrübeleri) canlandırsın ya da hatırlamasını sağlasın diye orospuya para ödüyordur. İşte bugün de cinselliğin teatralleştirilmesinde insanların aklına Nazi geçmişi geliyor olabilir, çünkü geçmişe dair bu imgeler sayesinde, eskiden biriktirdikleri cinsel enerjileriyle bir bağ kurabileceklerdir. Yine de Fransızların 'İngiliz ahlâksızlığı' diye nitelediği şeyin, bireyselliğin sanatkârane bir şekilde olumlanmasını akla getirdiği söylenebilir; ne de olsa, sergilenen kısa oyun kişinin kendi tarihine dahil olacaktır. Nazi kıyafetleri giymeye öykünme tamamen farklı bir şeye işaret eder: sekste (ve başka konularda) seçme özgürlüğünün bastırılmasına, katlanılamaz ölçüdeki bireyselliğe, tekrar sahnelemekten ziyade köleleştirilmenin prova edilmesine karşı bir tepki.

Giderek daha fazla uygulanan tahakküm ve köleleştirme ritüelleri, giderek daha fazla onların temalarına göre düzenlenen sanat, belki de sadece, müreffeh bir toplumun insanların hayatının her kısmını bir beğeni alanına çevirme, insanları kendi hayatlarına bir (hayat) tarz(ı) gözüyle bakmaya çağırma eğiliminin mantıksal bir uzantısıdır. Şimdiye kadar var olmuş bütün toplumlarda, seks çoğunlukla bir meşguliyet (üstünde düşünmeden yapılacak bir şey) olmuştur. Ancak seks bir zevke dönüşünce, muhtemelen zaten bilincine varılmış bir tiyatro biçimi (ki sado-mazoşizm de bundan başka bir şey değildir; hem şiddet içeren hem dolaylı, fazlasıyla zihinsel bir doyum biçimi) olma yoluna girmiş demektir.

Sado-mazoşizm her zaman (seks en saf biçimiyle cinselleştiğinde, yani kişi özelliklerinden, ilişkilerden, aşktan koparıldığında) cinsel deneyimin en uçtaki menzili olagelmiştir. O yüzden son yıllarda Nazi sembolizmiyle ilişkilendirilmesine şaşırmamak gerekir. Efendilerle kölelerin ilişkisi daha önce kesinlikle bu denli estetize edilmiş değildir. [Marquis de] Sade dekoru, kostümleri ve küfür ayinlerini doğaçlama kurarak, kendi ceza ve keyif tiyatrosunu sıfırdan oluşturmak mecburiyetindeydi. Şimdiyse herkesin uygulayabileceği bir ana senaryo mevcuttur. Renk, siyah; madde, deri; ayartma, güzellik; meşru gösterme, dürüstlük; hedef, kendinden geçme; fantezi, ölümdür.

1974

SATÜRN YILDIZI ALTINDA

Çekilen portre fotoğraflarının çoğunda, sağ elini yüzüne dayamışken, aşağıya doğru bakıyor. Benim bildiğim en eski fotoğrafında onu 1927 yılında, otuz beş yaşındaki haliyle görüyoruz: yüksek alnına kara kıvırcık saçlarından teller dökülmüş, kalın alt dudağının üstüne kadar inen bir bıyığı var: genç, handiyse yakışıklı bir görünümde. Başını öne eğdiğinde, ceketinin içindeki omuzları sanki kulaklarının arkasından başlıyormuş gibi; başparmağı çenesinde, elinin kalan kısmı işaret parmağıyla orta parmağı arasında tuttuğu sigarasıyla, çenesini tümden örtüyor; gözlüklerinin ardından bakışlarını aşağı çevirişi, miyop birinin ılık, hayalperest süzüşleriyle fotoğrafın sol alt kısmından çıkıp gitmiş izlenimi uyandırıyor.

1930'ların sonlarından kalmış bir resminde, kıvırcık saçları henüz yerli yerinde duruyor, fakat gençliğinin veya yakışıklılığının yerinde yeller esiyor; yüzü açılmış, gövdesinin üstü hem kabarmış, hem de büyümüş, bir azamet kazanmış. Eskisinden kalın bıyığı ve başparmağı avucunun içinde kalmış tombul elleri ağzını kapatıyor. Bakışları donuk, ya da sadece daha içine dönük: Belki de bir şey düşünüyor, ya da dinliyor. (Kafka hakkında kaleme aldığı bir metinde, "Can kulağıyla dinleyen birinin gözü bir şey görmez," diye yazar Benjamin.) Başının arkasında kitaplar dizili.

1938 yazında, 1933'ten itibaren Danimarka'da sürgünde bulunan Brecht'e yaptığı çeşitli ziyaretlerin en sonuncusunda çekilmiş bir fotoğrafta, Brecht'in oturduğu evin önünde poz vermiş; kırk yaşına gelmiş, üstünde beyaz gömleği, kravatı, saat kordonunun zinciri görülen pantolonuyla yaşlanmış bir adam: Hantal, iri cüsseli birisi haşin bakışlarıyla gözünü fotoğraf kamerasına dikmiş.

1937 tarihli bir fotoğrafta Benjamin'i Paris'teki Bibliothèque Nationale'de görüyoruz. Biraz arkasında bir masada, yüzleri seçilemeyen iki adam oturuyor. Benjamin sağ ön tarafta, herhalde on yıldan beri üzerinde uğraştığı Baudelaire'le ve on dokuzuncu yüzyıl Paris'iyle ilgili kitabı için not tutmakla meşgul. Arada sırada, sol eliyle masanın üstünde açık tuttuğu bir kitaba göz gezdiriyor; gözlerini görmek mümkün değil, yine sanki fotoğrafın sağ kısmını inceliyor gibi bir hali var.

Benjamin'in yakın arkadaşı Gershom Scholem, Benjamin'i ilk defa 1913'te Berlin'de, bir Siyonist gençlik grubu ile Hür Alman Öğrenciler Birliği'nin (yirmi bir yaşındaki Benjamin bu birliğin şeflerindendi) Yahudi üyelerinin yap-

tığı ortak bir toplantıda nasıl gördüğünü anlatmıştır. Benjamin "kendisini dinleyenlere tek bir defa bakmadan, gözleri tavanın uzak köşesinde bir noktaya sabitlenmiş olarak, o ân aklına ne gelirse ağzından çıkaran, fakat hatırladığım kadarıyla da sanki baskıya hazır yazılı bir metni okurmuş gibi konuşuyordu".

Benjamin, Fransızların deyişiyle *un triste*, hüzünlü biriydi. Scholem'e bakarsak, gençliğinde hep 'kedere batmış' biri gibi görünürmüş. Modern psikolojik etiketlere burun kıvırıp, geleneksel astrolojik bir tanıma başvururken kendisinin melankolik olduğu kanısındaydı: "Ben dünyaya, en yavaş devrimin gerçekleştiği ve sapaklarla gecikmelerin gezegeni olan Satürn yıldızı altında dünyaya geldim..." Benjamin'in başlıca projeleri olan, 1928'de Alman barok draması üzerine yayınladığı kitap (*Trauerspiel;* düz anlamı, tasa oyunu) ile hiç bitiremediği *Paris, On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti* adlı kitabı, bu eserlerin melankoli teorisini ne kadar temel aldıkları kavranmadığı sürece tam olarak anlaşılamaz.

Benjamin kendisini ve mizacını, işlediği bütün ana konulara yansıtmıştı ve hangi konu üzerine yazacağını bir anlamıyla mizacı belirliyordu. On yedinci yüzyıl barok oyunları (*Saturnine acedia*'nın [kasvetli kayıtsızlık] farklı veçhelerini dramatize eden oyunlar) ve çalışmaları hakkında en parlak denemelerini kaleme aldığı yazarlar (Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus) gibi konulara el atarken gördüğü hep kendi mizacıydı. Goethe'de bile kasvetli bir öğe görmüştü. Görmüştü çünkü, bir yazarın eserlerini ömrüyle değerlendirmeye karşı Goethe'nin *Gönül Bağları* kitabına dair önemli (ve İngilizce'ye hâlâ çevrilmemiş)

polemik denemesinde, metinler üzerinde en derin mülahazalarda bulunurken, yaşanan hayattan kesitleri (melankoliyi, inzivayı temsil eden bilgileri) seçerek almıştı. (Dolayısıyla Benjamin, Proust'un "dünyayı kendi girdabı içine çeken yalnızlığı"ndan bahseder; Kafka'nın Klee gibi nasıl "özünde münzevi bir hayat sürdüğü"nü açıklar; Robert Walser'in "hayatta başarıya ulaşmanın dehşeti" hakkında yazdıklarını aktarır.) Eserleri yorumlarken hayata başvurulamaz. Fakat hayatı yorumlarken eserlerden faydalanılabilir.

1930'ların başlarında kaleme alınmış olup sağlığında hiç yayınlanmamış, Berlin'deki çocukluğundan ve öğrencilik yıllarından hatıralara yer verdiği iki kısa kitabı, Benjamin'in en belirgin otoportresini gözlerimizin önüne serer. Yapısı gereği melankolik olan Benjamin, gittiği okullarda ve annesiyle beraber çıktığı yürüyüşlerde, "insana yaraşır görünen tek hal, yalnızlıktır" diye düşünür. Yalnızlık derken bir odada kapalı kalmayı (çocukken sık sık hasta olurdu) değil, büyük metropollerde, aylak aylak gezenlerin meşguliyetinde, hayalperestlikte, gözlemlemekte, dalgınlıkta ve yolculuklarda kendini yalnız hissetmeyi kasteder. On dokuzuncu yüzyılın duyarlılığının önemli bir boyutunu (sıradışı biçimde halinin bilincinde olan melankolik Baudelaire'le özdeşleştirdiği) *flâneur* [aylak] figürüne bağlayan zihin, kendi duyarlılığını da büyük ölçüde, şehirlerle kurduğu fantazmagorik, ince, hassas ilişkisiyle oluşturmuştu. Sokaklar, pasajlar, çarşılar, labirentler –bunlar edebi denemelerinde ve en dikkat çekici biçimde, on dokuzuncu yüzyıl Paris'i hakkında tasarlanmış eserinde, yanı sıra seyahat metinleriyle hatıralarında sürekli olarak

işlediği temalardır. (İnziva hayatının ve şaheser kitaplarının merkezine yürümeyi koyan Robert Walser mesela, özellikle uzun bir denemeyi ona hasretmeyi dilediği bir yazardır.) Yaşadığı süre içerisinde, ihtiyatlı bir dille otobiyografik parçalar içeren tek kitabı *Tek Yönlü Yol* idi. Kendisiyle ilgili hatırladıklarından oluşan bu kitapta, bir yerle ilgili hatırladıkları ve kendini onun içinde nasıl konumlandırdığına, o yerin civarında nasıl gezinip durduğuna dair yazdıkları bulunur.

İngilizce'ye hâlâ çevrilmemiş olan kitabı *Yüzyıl Başında Berlin'de Geçen Çocukluk*, "İnsanın bir şehrin içinde kendine yol bulamaması fazla ilgiye değer bir şey değildir," cümlesiyle başlar. "Fakat bir şehrin içinde yolunu kaybetmek, ormanda yolunu kaybetmesi gibi, pratik gerektirir. ... Ben bu sanatı hayatımın geç bir aşamasında öğrendim: İlk işaretlerini, karalama defterlerimin kurutma kâğıtları üzerine çıkan labirentlerde gördüğüm rüyalarım gibi." Bu pasaj ayrıca *Berlin Günlüğü*'nde, ilk başta "şehrin karşısında insanın kendisini kudretsiz" hissettiği düşünüldüğünde, Benjamin'in kaybolmanın ne kadar çok pratik yapmayı gerektirdiği görüşünü belirtmesinden sonra bir kez daha tekrarlanır. Onun amacı, başıboş gezinmeyi iyi bilen bir sokak haritaları okuru olabilmek, nerede olacağını hayal gücü haritasıyla çıkarabilmektir. *Berlin Günlüğü*'nün başka bir yerinde, hayatının haritasını çıkarma fikrinin yıllardan beri zihninin içinde dolanıp durduğunu nakleder. Gri olarak tasavvur ettiği bu harita için, "arkadaşlarımın ve kız arkadaşlarının evlerinde, Gençlik Hareketi'nin 'tartışma odaları'ndan komünist gençliğin buluşma yerlerine kadar çeşitli kolektiflerin toplanma salonlarında, bir geceliğine uğradığım oteller

ve genelev odalarında, Tiergarten'de ciddi kararların alındığı sıralarda, değişik okullara ve doldurulduğunu gördüğüm mezarlarda, uzun zamandır unutulmuş isimlerini her gün dudaklarımızla mırıldandığımız prestijli kafelerde açıkça belli olan" renkli bir işaretler sistemi tasarlamıştır. Bir keresinde Paris'teki Café des Deux Magots'da birini beklerken, hayatının şemasını çizmeyi nasıl becerdiğini anlatır: Bu şema, her önemli ilişkinin de 'labirentin ayrı bir girişi'ni gösterdiği bir labirenti andırıyordur.

Sık sık başvurduğu metaforlar olan haritalar ve şemalar, hatıralar ve rüyalar, labirentler ve çarşılar, görünümler ve manzaralar, belirli yaşama biçimleri olduğu kadar belirli şehir görüşlerini akla getirir. "Paris bana başıboş gezinme sanatını öğretti", diye yazar. Şehrin gerçek doğasını Berlin'de değil, Weimar yıllarında sıklıkla bulunduğu, 1933'te gelişinden 1940'da Fransa'dan kaçmaya çalışırken intihar ettiği vakte kadar mülteci olarak yaşadığı Paris'te kavramıştır (daha kesin bir ifadeyle, Paris, sürrealist anlatılarda -Breton'un *Nadja*'sı, Aragon'un *Paris Köylüsü*- yeniden hayal edilerek kurulmuştur). Benjamin bu metaforlarla, genel bir istikamet sorununa işaret etmekte ve bir güçlük, karmaşıklık ölçütü oturtmaktadır. (Bir labirent, insanların kayboldukları bir yerdir.) Ayrıca, yasaklı şeyler ve onlara nasıl erişileceği konusunda bir görüş önermektedir: fiziksel bir edimle aynı olan zihnin bir edimiyle. Zengin bir anne babadan olma bu oğlanı ilk defa 'sınıf eşiği'nden geçiren, Ariadne adındaki fahişeyi hatırlayarak başladığı *Berlin Günlüğü*'nde, "Sokaklardan müteşekkil ağlar, fahişeliğin gözetiminde sökülüyordu," diye yazar. Labirent metaforu ayrıca, Benjamin'in kendi mizacının doğurduğu 'engeller' düşüncesinin bir yansımasıdır.

Alman Trauerspiel'inin Kökeni'nde Benjamin, Satürn'ün etkisinin insanları "kayıtsızlığa, kararsızlığa, yavaşlığa" sevk ettiğini yazar. Yavaşlık, melankolik mizacın karakteristik bir özelliğidir. Pot kırma da başka bir özelliği ve bu özelliğin kaynağı, çok fazla ihtimal bulunduğunu fark ediyor olmaktan, pratiklik duygusunun eksikliğini bilmekten geliyor olabilir. Üstün olmaya duyulan özleme bağlı inatçılık da -kendi çerçevesinde- böyle bir özelliktir. Benjamin bu noktada, çocukluğunda annesiyle birlikte çıktığı yürüyüşlerdeki inatçı hallerini hatırlar; annesi onun davranışlarındaki önemsiz yanları, pratik hayata yatkınlığını ölçecek sınavlara dönüştürmekte, böylece çocuğunun doğasında var olan beceriksizliği ("bugün bile kendi başıma bir fincan kahve pişiremem") ve hayalperestlikle buruklaşan yanlarını daha da pekiştirmektedir. "Benim olduğumdan daha ağır, daha sakar, daha budala görünme huyumun kökeni bu tür yürüyüşlerdir; o yüzden, beni olduğumdan daha çevik, daha becerikli, daha kurnaz düşündürme gibi her ân karşılaşabileceğim tehlikesiyle karşı karşıya getirmiştir." Neticede işte bu inatçılıktan, "her şeyden önce, gördüğü şeyin üçte birini fark etmiyormuş izlenimi uyardıran bir bakış" çıkmıştır.

Tek Yönlü Yol, yazar ve âşığın ("yazarın içine işlemiş" olan Asja Lacis'e ithaf edilmiş bir kitaptır)* tecrübelerini;

---

*) Asja Lacis ile Benjamin 1924 yazında Capri'de tanışmışlardı. Lacis Letonyalı bir komünist devrimci; Benjamin'in 1925'te onlarla birlikte "Napoli"yi kaleme aldığı, 1928'te onlar için "Proleter Çocuklar Tiyatrosuna Program"ı yazdığı Brecht'e ve Piscator'a asistanlık yapan bir tiyatro yönetmeniydi. 1926-1927 kışında Benjamin'i Moskova'ya davet eden, 1929'da onu Brecht'le tanıştıran Lacis'ti. Benjamin 1930'da karısıyla nihayet boşandıklarında onunla evlenmeyi umut etmişti. Fakat Lacis Riga'ya geri döndü ve daha sonraki on yılını bir Sovyet kampında geçirdi.

yazarın durumu üzerine, devrimci ahlâkçılık temasını yansıtan açılış cümlelerinden ve teknolojinin doğanın ve cinsel esrikliğe kur yapması hakkında bir zafer şarkısı niteliğindeki "To the Planetarium"dan çıkarılabilecek olan tecrübeleri damıtır.

Benjamin çağdaş deneyimlerden değil de hatıralardan yola çıktığında, kendisinin çocuk hali hakkında yazdığında kendisinden daha doğrudan bahsedebiliyordu. Yani araya bu mesafeyi koyarak, çocukluk döneminden baktığında, hayatını haritası çıkarılabilecek bir saha gibi görebilmekteydi. *Berlin'de Geçen Çocukluk* ile *Berlin Günlüğü*'ndeki açıksözlülük ve ıstıraplı duygu kabarışları, tam da Benjamin geçmişi nakletmekte tamamen sindirilmiş, analitik bir yol takip etmiş olduğu için mümkün hale gelmektedir. Bu şekilde olaylara tepkiler olarak olaylar, yerlerin hissettirdiği duygular için yerler, biriyle karşılaşma için başka insanlar, geleceğin hazırladığı tutkular ve başarısızlıkları sezdirmek için hisler ve davranışlar hatırlanır. Anne babaları dostlarıyla eğlenirken geniş bir dairede üstüne çöken canavar fantezileri, kendi sınıfından iğrenmesinin ön işaretleridir; okula gitmek üzere sabah erkenden kalkmak mecburiyetinde olmak yerine dilediği süre uyumasına izin verileceği hayali, *Trauerspiel* üzerine kaleme aldığı kitap kendisine bir üniversitede hocalık yapma imkânı sağlamayınca, "bir mevkiye ulaşma ve güvenli bir hayat sürme umutlarının hep boşa çıktığı"nı fark ettiğinde gerçekleşecektir; annesinin bir adım arkasından gitmeye aşırı dikkat ederek birlikte çıktığı yürüyüşler, "gerçek bir sosyal varlığa bürünmesini kendisinin sabote edişi"nin işaretleridir.

Benjamin, geçmişinde hatırlamayı seçtiği her şeyin geleceği haber verdiği kanısındadır, çünkü hafızanın gayretleri (kendi nitelemesiyle, insanın kendini geriden başlayarak okuması) zamanı çöküşe uğratacaktır. Zamanı önemsemediği için otobiyografi adını vermeyi kabul etmediği hatıralarında kronolojik bir düzene rastlanmaz. ("Otobiyografi zamanla, silsileyle ve hayatın sürekli akışını sağlayan şeylerle iş görür," diye yazar *Berlin Günlüğü*'nde. "Bense burada bir uzamdan, ânlar ve süreksizliklerden bahsediyorum.") Proust çevirmeni olan Benjamin, *A la recherce des espaces perdus* [Yitik Uzamlar Peşinde] diye nitelenebilecek olan bir başyapıtın fragmanlarını kaleme almıştı. Hafıza, yani geçmişin sahneye çıkışı, olayların akışını tablolara çevirir. Benjamin geçmişini geri getirmeyi istiyor değildir, fakat geçmişi anlamanın -geçmişi uzamsal formlara, uyarıcı yapılara sığdırmanın- peşindedir.

Alman Trauerspiel'inin Kökeni'nde, barok oyun yazarlarına göre, "Kronolojik hareket uzamsal bir imgeyle kavranıp çözümlenir," diye yazar. *Trauerspiel* üzerine kitabı, Benjamin'in yalnızca zamanı uzama dönüştürmekle neyi kastettiğinin ilk açıklamasını vermekle kalmaz; aynı zamanda, bu dönüşümün altında hangi duyguların belirdiğini en açık biçimiyle ortaya koyduğu metnidir. Melankolik haliyle "dünya tarihinin kederli güncesi"nin, bu kesintisiz çürüme sürecinin bilincinde olan barok oyun yazarları, tarihten kaçmanın ve cennetin 'zamansızlığı'na kavuşmanın peşindedirler. On yedinci yüzyılın barok duyarlılığı 'panoramatik' bir dünya anlayışı içeriyordu: "Tarih, sahne düzeniyle kaynaşır." Benjamin *Berlin'de Geçen Ço-*

cukluk ile *Berlin Günlüğü*'nde, kendi hayatını bir sahne düzenlemesiyle kaynaştırır. Barok sahnenin sonrası, sürrealist şehirdir: rüyayı andıran mekânlarında insanların "kısa, gölgevari varlıkları"yla (Benjamin'i öğrencilik yıllarında acı bir kedere sürükleyen intiharının, ölen arkadaşının oturduğu odaların hatırasında yoğunlaştığı on dokuz yaşındaki şair arkadaşı gibi) yaşadıkları metafizik manzara.

Benjamin'in sürekli başvurduğu temalar, karakteristik bir biçimde, dünyayı mekânlaştırmanın araçlarıdır; sözgelimi, fikirlere ve tecrübelere harabeler gözüyle bakar. Bir şeyi anlamak, onun topografyasını anlamak, haritasının nasıl çıkarılacağını bilmek demektir. Ayrıca, nasıl kaybolunacağını bilmek demektir.

Satürn yıldızı altında doğan bir karakterin gözünde; zaman kısıtlamanın, yetersizliğin, tekrarın, sadece gerçekleşmenin vasıtasıdır. Zaman içerisinde, insan ne ise, her zaman ne olmuşsa sadece odur. Uzam içindeyse bir başkası olabilir. Benjamin'de yön duygusunun eksikliği ve bir sokak haritasını bile okuyamaması, seyahat etme aşkına ve aylak aylak gezinme sanatında ustalaşmasına vesile olmuştur. Zaman insana fazla kıpırdanma imkânı bırakmaz: Zaman bizi arkadan öne doğru iter, şimdiden geleceğe uzanan dar huniden üfleyerek geçirir. Oysa uzam geniştir; ihtimaller, konumlar, kesişmeler, geçişler, dolambaçlı yollar, U-dönüşleri, çıkmaz sokaklar, tek yönlü yollar barındırır. Gerçekte, ziyadesiyle fazla ihtimal vardır. Satürn yavaş, kararsızlığa eğilimli bir mizaç olduğundan, bazen önünü bıçakla keserek açmak mecburiyetinde kalır. Bazen de iş bıçağı kendine çevirmeye kadar gider.

Satürn mizacının ayırıcı öğesi, benlikle hep bilincinde ve affetmeyen, onu asla olduğu gibi kabullenemeyen bir ilişki kurmaktır. Benlik bir metindir (o metin deşifre edilmelidir). (Bundan dolayı entelektüellere göre bir mizaçtır.) Benlik bir projedir, inşa edilmesi gereken bir şeydir. (Bundan dolayı sanatçılara ve kahramanlara göre bir mizaçtır; Benjamin'in Kafka hakkında söylediği gibi, "bir başarısızlığın saflığı ve güzelliği"ne seslenenlere göre bir mizaçtır.) Bir benliği ve eserlerini inşa etme süreci de her zaman çok ağır ilerler. İnsan hep kendisinin gerisinde kalır.

Şeyler uzakta belirir, sonra ağır ağır yaklaşır. *Berlin'de Geçen Çocukluk*'ta Benjamin, "ilgimi çeken her şeyi uzaktan bana doğru yaklaşırken görme eğilimi"nden bahseder –örneğin, çocukluğunda sıklıkla hasta olduğunda, saatlerin hasta yattığı yatağa yaklaştığını hayal etmesi gibi. "Başkalarının bende sabır olarak gördükleri şeyin kökeninde belki de bu yatıyor, oysa hakikatte bunun herhangi bir erdemi andırması söz konusu değil." (Şüphesiz başkaları aynı deneyimi sabır olarak, bir erdem olarak kavramışlardı. Scholem, Benjamin'i, "Şimdiye değin tanıdığım en sabırlı insan," diye tarif etmişti.)

Gelgelelim, melankolinin deşifre etme gayretlerinde sabra benzer bir şeye ihtiyaç duyulur. Benjamin'in belirttiği üzere, "salonların gizli dili" Proust'a heyecan veriyordu; Benjamin'se daha kapalı şifrelere doğru çekilmekteydi. Simge kitapları topluyor, anagramlar oluşturmayı seviyor, takma isimlerle oynuyordu. Takma isimlere düşkünlüğü, 1933'ten 1936'ya kadar Detlev Holz adıyla (1936'da İsviçre'de yayınlanmış, sağlığında çıkan son kitabı *Deutsche Menschen*'e imza koyarken kullandığı adla) Alman

dergilerinde makaleler yayınlamayı sürdüren bir Alman-Yahudi mülteci olarak sahte isim kullanmak mecburiyetinde kalmasından önce gelir. 1933'te Ibiza'da kaleme alınmış, okuyana parmak ısırtan "Agesilaus Santander" başlıklı metninde, gizli bir ada sahip olma fantezisine değinir; (kendisinin olan bir Klee çizimi, "Angelus Novus"taki figürden hareketle yazılan) bu metnin adı, Scholem'in işaret ettiği gibi, *Der Angelus Satanas*'ın bir anagramıdır. Yine Scholem'den öğrendiğimiz şekilde, Benjamin "daha sonra yeteneğini gizleme eğilimi gösterse de" gerçekten 'olağanüstü' bir yazıbilimciydi.

Duygularını saklamak ve ketumluk, melankolik açısından bir zorunluluk gibi görünür. Melankolik olan kişi başka insanlarla karmaşık, genellikle üstü kapalı ilişkiler kurar. Bu üstünlük, yetersizlik, şaşırmışlık, istediği şeyleri elde edememe ya da isteklerini kendine doğru (ya da tutarlı) şekilde dile getirememe halleri –bunlar dostluk maskesine sığınarak, ya da en bariz manipülasyon yollarıyla gizlenebilir ya da gizlenmesi gerektiği düşünülür. Scholem, onu tanıyanların Kafka için kullandıkları bir kelimeye başvurarak, Benjamin'in başkalarıyla kurduğu ilişkileri 'neredeyse Çinlilere özgü bir nezaket'le tanımlamayı tercih eder. Ancak, Proust'un 'dostluğa yönelttiği sövgüler'i mazur görebilen bir Benjamin'in, Gençlik Hareketi'nde yoldaşlık ettiği kişiler artık ilgi alanının dışına kalınca yaptığı gibi, arkadaşlığı koparmakta tereddüt etmediğini öğrenince de şaşırmamak elde değildir. Keza, bu müşkülpesent, inatçı, olabildiğince ciddi adamın, herhalde eşiti saymadığı insanlara yaltaklanabildiğini, Danimarka'ya yaptığı ziyaretlerde Brecht'in kendisini 'yemleme-

si'ne (bu kendi tabiridir) ve küçümsemesine izin verebildiğini öğrenince de şaşırmamak mümkün değildir. Entelektüel hayatın bu prensi pekâlâ saray nedimi de olabilirdi.

Benjamin *Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'nde bu rollerin ikisini de melankoli teorisinden hareketle çözümlemeye girişir. Satürn mizacına sahip olmanın bir özelliği, yavaşlıktır: "Tiran, duygu tembelliğinden dolayı devrilir." "Satürn mizacını taşımanın başka bir özelliği," der Benjamin, "vefasızlıktır". Bu özelliği temsil eden, barok tiyatrodaki, "zihni habire salınıp duran" saray nedimi karakteridir. Saray nediminin insanları kullanma alışkanlığı kısmen 'karaktersizlik'ten kaynaklanırken, kısmen de "kalabalıklaşmış, neredeyse şeyleşmiş bir oyuncu topluluğuna dönüşmüş görünen, uğursuz gruplaşmaların içine girilemez birliklerine karşı telafi edilemez, umutsuzca bir teslimiyeti yansıtır". Ancak bu tarihsel felaket anlayışıyla, bu ölçüde umutsuzlukla özdeşleştirilen birisi, saray nediminin niçin görmezlikten gelinmemesi gerektiğini ortaya koyabilirdi. Benjamin'e göre, saray nediminin etrafındaki kişilere vefasızlığı, maddi simgelere karşı gösterdiği "daha derin, daha düşünülmüş inanca" karşılık gelmektedir.

Benjamin'in tanımladığı şey, basit patoloji olarak anlaşılabilir; melankolik mizacın kendi içsel uyuşukluğunu, "kalabalıklaşmış, neredeyse şeyleşmiş" şekilde yaşanan talihsizliğin değişmezliği olarak dışa yansıtma eğilimi buna uygundur. Ancak onun argümanı daha cüretkârcadır: Melankolik kişi ile dünya arasındaki derin alışverişlerin daima (insanlardan ziyade) şeyler vasıtasıyla gerçekleştiğinin ve bunların bir mana ortaya koyan sahici alışverişler olduğunun bilincindedir. Tam da melankolik olan karakterin

üstünde ölümün hayaleti dolanıp durduğundan, dünyanın nasıl okunup yorumlanacağını en iyi bilenler melankolik kişilerdir. Ya da, daha doğrusu, kendini başka hiç kimseye yapmadığı şekilde melankolik kişinin incelemesine teslim eden, dünyadır. Şeyler ne ölçüde cansız olursa, onlara kafa yoran zihin de aynı ölçüde güçlü ve yaratıcı olur.

Bu melankolik mizaç insanlara karşı vefasızsa, şeylere karşı vefalı olması geçerli sebeplerden dolayıdır. Sadakatin görüldüğü yer, -çoğunlukla parçalar ya da kalıntılar biçiminde görünen- şeylerin biriktirilmesidir. (Benjamin, "Barok edebiyatta parçaları birbiri üstüne yığıp durmak yaygın rastlanan bir pratiktir," diye yazar.) Gerek barokta gerekse sürrealizmde -Benjamin'in güçlü bir yakınlık hissettiği bu iki duyarlılık akımında- gerçeklik, şeyler olarak görülür. Benjamin baroku şeyler (simgeler, kalıntılar) ve uzamsallaştırılmış fikirler ("Şeyler aleminde kalıntılar ne ise, düşünce aleminde alegoriler odur") dünyası olarak tanımlar. Sürrealizmin dehası, barok 'kalıntılar' kültünü coşkunca bir açıksözlülükle genelleştirmekte, modern çağın nihilist enerjilerinin her şeyi bir kalıntıya ya da parçaya (ve bundan dolayı, toplanıp biriktirilebilir şeylere) dönüştürdüğünü algılamakta kendini göstermişti. Geçmişi (tanımı gereği) eskimiş, şimdiki zamanı seri antika üreten bir dünya, kendi muhafızlarını, şifre çözücülerini ve koleksiyoncularını çağırır.

Kendisi de bir nevi koleksiyoncu olan Benjamin, şeylere -şeyler olarak- hep bağlı kalmıştı. Scholem'e bakarsak, birçok ilk basım kitapla nadir bulunan kitapların da olduğu kütüphanesini oluşturmak "onun en kalıcı şahsi tutkusu"ydu. Şeyi-andıran felaketler karşısında yerinde mıhla-

nıp kalan melankolik mizacı harekete geçiren, ayrıcalıklı nesnelerin uyandırdığı tutkulardır. Benjamin'in kitapları yalnızca kullanıma uygun, mesleki araçlar değildi; aynı zamanda düşüncelere dalmaya müsait nesneler, hayallere kapılmayı sağlayan uyarıcılardı. Onun kütüphanesi "içlerinde çok şey yakaladığım şehirlerden -Riga, Napoli, Münih, Danzig, Moskova, Floransa, Basel, Paris- hatıraları... bu kitapların yerleştirildiği odaların hatıraları"nı canlandırıyordu. Cinsel ava çıkmak gibi kitap avcılığı yapmak da, haz coğrafyasına katkıda bulunmaktaydı –ve bu, dünyada gezinip durmanın başka bir sebebiydi. Benjamin kitap toplayarak, kendisinde akıllı, başarılı, kurnaz, utanmaz bilmezce tutkulu olan yanları tecrübe ediyordu. "Koleksiyoncular [saray nedimleri gibi], taktik içgüdüye sahip kişilerdir."

Benjamin ilk baskı kitaplar ve barok simge kitaplarının yanında, çocuk kitaplarını ve delilerin yazdığı kitapları toplamakta uzmanlaşmıştı. "Kendi gözünde büyük anlam taşıyan büyük eserler," diye bildirir Scholem, "en acayip yazılarla antika eşyaların yanına tuhaf biçimlerde yerleştirilmişti". Kütüphanesini tuhafça düzenlemesi, Benjamin'in çalışırken uyguladığı stratejiye benzer; gelip geçici, gözden düşmüş ve ihmal edilen şeylerde anlam hazinelerini gören ve ilhamını sürrealizmden alan bir gözün, eğitimli beğeninin geleneksel kanonuna sadakatiyle birlikte işler.

Benjamin, kimselerin bakmadığı yerlerde bir şeyler bulmayı severdi. Mesela pek tanınmayan, üstelik küçümsenen Alman barok tiyatrosundan, modern duyarlılığa (yani, kendi duyarlılığına) has öğeler (alegori düşkünlüğü, sürrealistçe şok etkileri, kopuk kopuk sözler, tarihsel

felaket duygusu) çıkarmıştı. Bir doz afyon aldığında dahi hayal gücünü hareket ettirmeye karşı en dirençli şehirlerden sayılan Marsilya hakkında, "Bu taşları muhayyileme katık ettim," diye yazmıştı. Kendisinden beklenen birçok referansı, Benjamin'in eserlerinde bulamazsınız –herkesin okuduğu şeyleri okumayı sevmezdi. Bir psikoloji teorisi olarak dört mizaç öğretisini, Freud'a tercih ederdi. Marx'ı okumadan komünist olmayı -ya da olmaya çalışmayı- tercih ettiği de bilinmektedir. Hemen her şeyi yalayıp yutarcasına okuyan ve on beş yılını devrimci komünizme sempati duyarak geçiren bu adam, 1930'ların sonlarına değin Marx'ın neredeyse kapağını kaldırmamıştı. (1938 yazında Danimarka'ya Brecht'i görmeye giderken *Kapital*'i okuyordu.)

Ondaki strateji duygusu, "yazdıklarının yorumlanmasına karşı tedbirler alan", aynı soydan olması muhtemel bir taktisyen olarak kendini Kafka'yla özdeşleştirdiği konulardan birisiydi. Benjamin'in ileri sürdüğüne göre, Kafka'nın hikâyelerindeki en önemli yan, belirli, simgesel anlamların *olmamasıdır.* Keza, muhayyilesinde anti-Kafka'nın yerini tutan Brecht'in uyguladığı türde çok değişik, Yahudice-olmayan aldatma duygusu da büyülüyordu onu. (Tahmin edilebileceği üzere, Brecht, Benjamin'in Kafka'yla ilgili olarak kaleme aldığı nefis denemesini hiç beğenmemişti.) Masasının yakınında, boynunda "Benim de anlamam lazım" yazılı bir levha asılı küçük, ahşap bir eşek duran Brecht, ezoterik dinsel metinlere hayranlık duyan Benjamin'in gözünde, karmaşıklığı azaltmaya, her şeyi berraklaştırmaya uygun, muhtemelen daha tesirli bir aldatma figürünü temsil etmekteydi. Benjamin'in Brecht'le

'mazosiştçe' (bu sıfat Siegfried Kracauer'e aittir) bir ilişki kurması, böyle bir ihtimalden ne ölçüde büyülendiğini ortaya koymaktadır.

Benjamin'deki eğilim, alışılmış yorumlara karşı durmaktan yanadır. *Tek Yönlü Yol*'da belirttiği şekilde, "Bütün kesin darbeler sol elle indirilir". "İnsandaki tüm bilginin yorum yapma biçimine büründüğü"nü düşünmesi sebebiyle, bilginin açıkça göründüğü yerlerde yoruma karşı olmanın önemine dikkat çekmekteydi. Benjamin'in en çok başvurduğu strateji, simgeciliği bazı şeylerden (Kafka hikâyeleri ya da Goethe'nin *Gönül Bağları* gibi, herkesin varlığını kabullendiği metinlerden) boşaltıp, onu kimsenin var olmasını beklemediği başka şeylere (kendisinin tarihsel kötümserlik alegorileri olarak okuduğu Alman barok oyunları gibi yerlere) aktarmasıdır. Nitekim, "Her kitap bir taktiktir," diye yazmıştı. Bir dostuna yazdığı mektubunda, bir parça şakayla karışık, yazılarında kırk dokuz kat anlam bulunduğunu ileri sürmüştü. Kabalacıların gözünde olduğu gibi modernlerin gözünde de hiçbir şey düz seyretmez. Her şey -en azından- zordur. Benjamin *Tek Yönlü Yol*'da, "Belirsizlik, her şeydeki sahiciliği siler," diye yazmıştı. Benjamin'e göre en yabancı olan, 'saflığa' benzer şeylerdir: "'Bakışına perde inmemiş', 'masum' göz yalan oldu."

Benjamin'in argümanlarındaki özgünlüğü önemli bir ölçüde, onun, teorik perspektiflere karşı yılmadan hakim olmasıyla birleşen (ve dostu ve tilmizi Adorno'nun nitelemesiyle) mikroskobik bakışına bağlayabiliriz. Scholem, "Dikkatini en çok çeken, küçük şeylerdi," diye yazar. Eski oyuncakları, posta pullarını, resimli kartpostalları ve sallayınca kar yağan bir cam kürenin içindeki kış dünyası

gibi gerçekliğin oyuncul biçimde minyatürleştirilmiş hallerini seviyordu. Kendi elyazısı neredeyse mikroskobik küçüklükteydi, fakat, Scholem'e bakacak olursak, bir sayfa kâğıtta yüz satır yazabilmek gibi iddialarını asla gerçekleştirememişti. (Böyle bir iddiayı fiilen gerçekleştiren, hikâyeleriyle romanlarının elyazılarını, gerçekten mikroskobik küçüklükte mikrogramlara dönüştüren Robert Walser olmuştur.) Scholem, Ağustos 1927'de Paris'te onu ziyarete gittiğinde (ki o zaman, Scholem'in 1923'te Filistin'e göçmesinin ardından iki dost ilk defa yeniden biraraya gelmiş oluyorlardı), Benjamin'in "aynı dalga boyundan bir ruhun 'Duy Ey İsrail!' beyanını iki buğday taneciğine sığdırdığını göstermek için" kendisini nasıl Musée Cluny'deki bir Yahudi ritüel nesneleri sergisine sürüklediğini anlatır.*

Minyatürleştirmek, bir şeyi taşınabilir hale getirmektir –bir gezginci ya da mülteci için şeylere sahip olmanın ideal biçimi budur. Elbette Benjamin hem hareket halinde olan bir gezgindi, hem de şeylerin, yani tutkularının ağırlığı altında kalan bir koleksiyoncu. Minyatürleştirmek, gizlemektir. Benjamin, deşifre edilmesi gereken şeyleri cazip bulduğu kadar son derece küçük şeyleri de (simgeler, anagramlar, elyazıları) cazip buluyordu. Minyatürleştir-

*) Scholem'in ileri sürdüğüne göre, Benjamin'deki minyatür aşkı, *Tek Yönlü Yol*'da açıkça anlaşıldığı üzere, onun kısa edebi sözleri beğendiğini gösterir. Herhalde doğrudur; ancak bu tür kitaplar 1920'lerde çok tutuluyordu ve bu kısa bağımsız metinler, sürrealizme özgü bir montaj tarzıyla sunulmaktaydı. *Tek Yönlü Yol* Berlin'de, şok edici reklam etkisi uyandırsın diye tasarlanmış bir kitapçık biçiminde Ernst Rowohlt tarafından yayınlanmıştı; kapakta gazete duyuruları, reklamlar, resmi ve resmi olan ve olmayan levhalardan alınma, büyük harflerle dizilmiş saldırgan cümlelerin fotoğraflı bir montajı yer alıyordu. Benjamin'in 'dürtücü dili' selamlayıp, 'kitabın fiyakalı, tümel jesti'ni yerdiği açılış pasajı, *Tek Yönlü Yol*'un ne türde bir kitap olmasının tasarlandığı bilinmedikçe fazla bir anlam taşımazdı.

mek, faydasızlaştırmak demektir. Zira böyle grotesk biçimde indirgenen şeyler, bir anlamıyla, anlamından kurtulmuş olur –geriye de o şeyin dikkat çekici yanı olarak, ufacıklığı kalır. Bu hem bir bütün (yani, tam olan) hem de bir parçadır (çok ufak olan, yanlış ölçek). Dolayısıyla, üstünde kayıtsızca düşünülen ya da hayallere dalınan bir nesneye dönüşür. Küçük şeyleri sevmek bir çocuğa göre duygudur; sürrealizmin sömürgeleştirdiği bir duygu. Sürrealistlerin Paris'i "küçük bir dünyadır", gözleminde bulunur Benjamin; sürrealist beğeninin salt anlaşılabilir veya güzel bir nesne olmaktan ziyade muamma, hatta sapkın bir nesne olarak keşfettiği ve Benjamin'in onun üstüne özgün denemeler kaleme aldığı fotoğraf da küçük bir dünyadır. Melankolik kişi her zaman kendini şeysi şeylerin egemenliğinin tehdidi altında hissederken, sürrealist beğeni böylesi dehşetengiz şeylerle alay etmeyi yeğler. Sürrealizmin duyarlılığa büyük hediyesi, melankoliye neşe katmasıydı.

"Melankolik kişinin kendine izin verdiği tek haz -ki bu güçlü bir hazdır- alegoridir," diye yazmıştı Benjamin *Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'nde. Aslında -diye iddia ediyordu- alegori, melankolikler açısından dünyayı okumanın tipik yoluydu; o yüzden Baudelaire'i aktarmıştı: "Benim gözümde her şey Alegori'ye dönüyor." Taşlaşmış ve kayda değer olmayan şeylerden anlam çıkartma işlemi olan alegori, Benjamin'in üzerinde yazdığı belli başlı konulardan Alman barok tiyatrosuyla, Baudelaire'in karakteristik yöntemidir; ayrıca, felsefi argümanlara ve şeylerin mikrolojik çözümlemesine dönüşmüş haliyle Brecht'in kendisinin pratikte sevdiği yöntemdir.

Melankolik kişi dünyanın bir şey (sığınak, avuntu, büyülenme) halini aldığını görür. Benjamin de ölümünden kısa bir süre önce, bir fantezi aracı olarak minyatürleşme hakkında bir deneme kaleme almayı planlamıştı. Planlanan bu yazı anlaşılan, Goethe'nin (*Wilhelm Meister*'deki) "Yeni Melusina"sı üzerine; yani, aslında ufak tefek biri olup, geçici bir süreliğine normal bir boya ve endama sahip olmasına izin verilmiş bir kadına âşık olan ve hiç bilmeden, kadının prenses olduğu bir minyatür krallığın içine yerleştirildiği kutuyu kendisiyle birlikte her yere götüren bir adam hakkında yazmayı düşündüğü eski bir planın devamına benziyordu. Goethe'nin hikâyesinde dünya, biriktirilebilir bir şeye, kelimenin en düz anlamıyla bir nesneye indirgenmişti.

Goethe'nin hikâyesindeki kutu gibi bir kitap da yalnızca dünyanın bir parçası olmakla kalmaz, ayrıca kendi başına küçük bir dünyadır. Kitap, okurun içinde yaşadığı dünyanın minyatürleşmesidir. Benjamin *Berlin Günlüğü*'nde çocukluğunda yaşadığı büyük sevinçleri hatırlar: "Kitapları tam okumazdın; satır aralarında eğlenir dururdun." Çocukluk zevki olan okumaya, sonradan yetişkinlik takıntısı olarak yazmak eklenmişti. "Kütüphanemi Boşaltırken" adını verdiği bir denemesinde, kitap edinmenin en övgüye değer yolunun kitap yazmak olduğunu belirtir. Kitapları anlamanın en iyi yolu da, onların sahasına girmektir: *Tek Yönlü Yol*'da, nasıl bir manzarayı uçaktan seyrederek değil de yürüyüp geçerek tanımak mümkünse, bir kitabı kopya etmeden gerçekten anlamanın imkânsızlığından söz eder.

"Anlamın niceliği, ölüm varlığı ve çürümenin kuvvetiyle doğru orantılı olarak ortaya çıkar," der *Trauerspiel* kitabında. Zaten insanın kendi hayatında, "mecazen tecrübe diye adlandırılan geçmişte meydana gelmiş cansız olaylar"da anlam bulmasını sağlayan şey budur. Hem geçmiş, ölü olduğu için okunabilir. Tarih, fiziksel şeylerde fetişleştirildiği için anlaşılabilir. Kitap, bir dünya olduğu için içine girilebilir. Benjamin'in gözünde kitap, gezinilip durulacak başka bir sahaydı. Satürn yıldızı altında doğan karakter açısından, kendisine bakıldığında verilecek doğru karşılık, bakışlarını karşısındakinden kaçırıp, bir köşeye çevirmektir. Daha iyisi, baş öndeki deftere eğilebilir. Ya da bir kitabın duvarının arkasına saklanabilir.

İnsanın içine çekilme eğiliminin suçunu iradeye atmak, Satürn mizacının tipik özelliğidir. İradenin zayıf olduğuna kâni melankolik kişi, iradesini geliştirmek amacıyla olağandışı gayretler sergileyebilir. Eğer bu gayretler başarılı bir sonuca ulaşırsa, iradenin aşırı güçlenmesi, genellikle kendini mecburen çalışmaya yoğunlaştırmak olarak yansır. Bu yüzden, müzmin şekilde "uyuşukluktan, keşiş hastalığı"ndan mustarip Baudelaire, birçok mektubunu ve *Özden Günlükler*'i daha fazla çalışacağına, hiç ara vermeksizin çalışmaya devam edeceğine, çalışmaktan başka bir şey yapmayacağına dair kendine en iddialı sözleri vererek bitirmişti. "İradenin her yenilgisi" (ibare yine Baudelaire'indir) karşısındaki çaresizlik, modern sanatçılarla entelektüellerin, özellikle de her iki vasfa birden sahip olanların tipik şikayetlerinden birisidir. İnsan çalışmaya mahkûmdur; yoksa başka hiçbir şey yapamayabilir. Melankolik mizacın hayalperestliği bile çalışmaya göre ayarlan-

mıştır; melankolik kişi, rüyalar gibi fantazmagorik durumlar geliştirmeye çalışabilir ya da uyuşturucular sayesinde dikkatini en yoğunlaştırdığı durumlara ulaşmanın yollarını arayabilir. Sürrealizm, Baudelaire'in oldukça negatif biçimde tecrübe ettiklerini olumlu bir vurguyla benimser: Sürrealizm iradenin erimesinden acı duymaz; çalışmak için gerekli bütün malzemeleri sağlamakta düşsel hallere başvurulabileceği önerisiyle, onu bir ideal katına çıkarır.

Her daim çalışan, her daim daha fazla çalışmaya gayret eden Benjamin, yazarın günlük yaşantısı üzerine hayli fikir yürütmüştü. *Tek Yönlü Yol*'da çalışmaya uygun reçeteler (en iyi koşullar, zamanlama, yardımcı şeyler) önerdiği kısımlar vardır. Çok sayıda mektup yazmasının arkasındaki itici güç bir ölçüde çalışma güncesi tutma, çalışmaları üzerine rapor hazırlama ve yaptığı çalışmaların varlığını doğrulama ihtiyacından geliyordu. Koleksiyoncu içgüdüleri de çok işine yarıyordu. Öğrenmek bir biriktirme biçimiydi ve bunu, gittiği her yere götürdüğü ve yeri geldiğinde çıkarıp dostlarına yüksek sesle okuduğu defterlerinde biriktirdiği, günlük okumalarından yaptığı aktarmalarla alıntılarda görebiliyordunuz. Düşünmek de -en azından ilk aşamalarda- bir biriktirme biçimiydi. Benjamin rastgele fikirleri özenle defterine yazardı, dostlarına gönderdiği mektuplarda mini-denemeler geliştirirdi, gelecek projelerine dair planlarını durmadan yeniden toparlardı, düşlerini not ederdi (birkaçını *Tek Yönlü Yol*'da nakletmişti) ve okuduğu bütün kitapları numaralayarak listesini tutardı. (Scholem, 1938'te Paris'te Benjamin'e yaptığı ikinci ve son ziyaretinde, Marx'ın *On Sekiz Brumai-*

re'inin 1649 numarasıyla yer aldığı güncel okumalarının yer aldığı bir defter gördüğünü hatırlıyor.)

Melankolik kişi nasıl bir irade kahramanı haline gelir? Çalışmanın bir uyuşturucuya, bir mecburiyete dönüşebilecek olmasıyla. (Benjamin sürrealizm üzerine bir denemesinde, "Düşünmek, başta gelen bir uyuşturucu," diye yazmıştı.) Aslında en sağlam müptelâlar melankolikler arasında görülür, zaten gerçek müptelâ hali her zaman bir yalnızlık durumudur. 1920'ların sonlarında bir doktor arkadaşının denetiminde katıldığı haşhaş partileri, kendini teslim ettiği deneyler değil, aklı başında olarak kalkıştığı denemelerdi –ayrıca, iradenin zorlamalarından bir kaçma yolunu göstermiyor, yazara malzeme sağlıyordu. (Benjamin haşhaş hakkında bir kitap yazma arzusunu, en önemli projelerden biri saymaktaydı.)

Yalnız kalma ihtiyacı (yalnızlığın hissettirdiği acıyla birlikte), melankolik insanın ayırt edici özelliklerindendir. Bir işin yapılması için yalnız olmak gerekir –ya da en azından, sürekli bir ilişkiye bağlı kalmamak gerekir. Benjamin'in evlilikle ilgili olumsuz hisleri Goethe'nin *Gönül Bağları*'na ilişkin denemesinde çok çıplak biçimde görülür. Onun kahramanları (Kierkegaard, Baudelaire, Proust, Kafka, Kraus) hiç evlenmemişlerdi; Scholem de Benjamin'in kendi evliliğini "kendisinde ölümcül etki doğuran" bir deneyim saydığını (1917'de evlenmiş, 1921'den sonra karısından uzaklaşmış, 1930'da boşanmıştı) aktarır. Melankolik mizaç, doğaya da doğal kurulan ilişkilere de pek cazip gözüyle bakmazdı. *Berlin'de Geçen Çocukluk*'ta ve *Berlin Günlüğü*'nde çizilen otoportre, tamamen yabancılaşmış bir oğul portresidir; koca ve baba olarak (1918'de

doğup, 1930'ların ortasında Benjamin'in eski karısıyla birlikte İngiltere'ye göçen bir oğlu vardı), böyle yakınlıklar karşısında ne yapılacağını hiç bilmeyen bir izlenim uyandırmaktaydı. Melankolik insanın gözünde, doğal olan -aile bağları şeklinde mesela- sahte bir öznellik, duygusallık getiriyordu; doğal olan şey iradeyi kısıtlayan, bağımsızlığı engelleyen, çalışmaya yoğunlaşma özgürlüğünü elden alan bir öğeydi. Keza, melankolik olan kişinin yetersiz kalacağını önceden bildiği insanlığına dair bir meydan okuma etkisi yapıyordu.

Melankolik kişinin çalışma tarzı yaptığı işe gömülmek, kendini tamamen çalışmasına yoğunlaştırmaktır. Ya yapılan işe tam yoğunlaşılır, ya da dikkat dağılıp gider. Bir yazar olarak Benjamin, olağanüstü derecede yoğunlaşma yetisine sahipti. *Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'ni iki yıl süren araştırmalar yaparak bitirmişti; *Berlin Güncesi*'nde övünerek belirttiği gibi, bu kitabın bir kısmı bir kafede, caz orkestrasına yakın bir masada oturduğu uzun gecelerde kaleme alınmıştı. Fakat Benjamin çok üretken bir yazar olmakla birlikte (bazı dönemlerde Alman edebiyat gazeteleri ve dergilerinde her hafta bir yazısı çıkardı), tekrar normal boyutta bir kitap yazmasının imkânsız olduğu görülecekti. 1935 tarihli bir mektubunda, 1927'de başladığı ve iki yıl içinde tamamlayabileceğini düşündüğü *Paris, On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti*'ni ancak 'Satürn hızı'yla yazabildiğinden bahseder. Benjamin'in kendine özgü formu hep 'deneme' olarak kaldı. Melankoliğin dikkatinin yoğun ve insanı tüketici cinsten olması, kendi fikirlerini hangi uzunlukta geliştirebileceğinin doğal sınırlarını göstermek-

teydi. O yüzden başlıca denemeleri, kendine zarar vermeden önce, tam vaktinde bitirilmiş görünürler.

Benjamin'in cümleleri alışılagelmiş şekilde yazılmış izlenimi doğurmaz; cümleler mutlaka birbirini takip etmez. Her cümle sanki ilk ya da son'muş gibi yazılmıştır. (*Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'ne Prolog'da, "Bir yazar her yeni cümleyle birlikte sözünü kesip, sonra yeniden başlamalıdır," diye yazar.) Zihinsel ve tarihsel süreçler, kavramsal tablolara benzer şekilde işlenmiştir; fikirler en uç noktasına taşınırken, entelektüel perspektifler okuru afallatır. Benjamin'in -yanlış bir şekilde aforizmik diye adlandırılan- düşünme ve yazma üslûbunun, donmuş çerçevedeki barok üslûp olarak adlandırılması daha iyi olabilir. Bu üslûbu fiilen uygulamak hakiki bir eziyettir. Sanki, tam yoğunlaşmadaki içe dönük bakışla yazarın önündeki konu eriyip gidiverecekmiş gibi, her cümleyle her şey birden söylenebilecektir. Benjamin Adorno'ya, Baudelaire ve on dokuzuncu yüzyıl Paris'i hakkındaki kitabındaki her fikrin "deliliğin hüküm sürdüğü bir alemden boğuşarak sökülüp alındığı"nı söylerken muhtemelen abartmıyordu.*

Bir barok resmin yüzeyine hareketlerin sıkıştırılması gibi, fikirlerle dolup taşan bu cümlelerin arkasında, erken durma korkusuna benzer bir duygu yatıyordu. Benjamin 1935'te Adorno'ya yazdığı bir mektupta, *Paris, On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti*'ne ilham kaynağı olan Aragon'un *Paris Köylüsü*'nü ilk okuduğunda nasıl heyecanlandığını anlatır: "Gece yatağıma uzandığımda asla iki-üç sayfadan

*) Adorno'dan Benjamin'e 10 Kasım 1938'de New York'tan gönderilmiş bir mektupta. Benjamin'le Adorno 1923'te (Adorno yirmi yaşındayken) tanışmışlardı ve 1935'te Benjamin, Adorno'nun üyesi olduğu Max Horkheimer Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nden mütevazı bir ödenek almaya başlamıştı.

fazla okuyamazdım, çünkü kalbim öyle küt küt atıyordu ki kitabı elimden bırakmak mecburiyetinde kalıyordum. Ne uyarı ama!"

Kalp krizi, Benjamin'in zorlu gayretleri ve tutkularının metaforik sınırıdır. (Kendisi kalp yetmezliğinden mustaripti.) Kalbin yeterli olmasıysa, yazarlık başarısını anlatmak için başvurduğu bir metafordur. Karl Kraus'a övgüler düzdüğü bir denemesinde şunları yazar:

> Şayet üslûp, dilsel düşüncenin -hayağılığa düşmedenenine boyuna serbestçe hareket etme gücüne işaret ediyorsa, bu noktaya esas olarak, dilin kanının sözdiziminin damarları yoluyla en uzaktaki dokulara pompalanmasını sağlayan büyük düşüncelerin kalp kuvvetiyle ulaşılır.

Düşünmek ve yazmak, neresinden baksanız takatle ilintili konulardır. İradeden yoksun olduğu hissiyle yaşayan melankolik kişi, toplayabileceği bütün yıkıcı enerjilere gerek duyabileceği kanaatinde olabilir.

Benjamin *Alman Trauerspiel'inin Kökeni*'nde, "Hakikat, bilgi alemine yansıtılmaya karşı koyar," diye yazar. Yoğun düzyazıları, bu karşı koyuşu kayda geçirir ve yalanlar yayan kişilere hücum edecek bir alan bırakmaz. Benjamin'e göre, polemik, gerçekten felsefi bir üslûbun vakarına yakışmazdı ve bu yüzden onun yerine, 'yoğunlaşmış olumluluğun eksiksizliği'ne ulaşmanın peşindeydi –nitekim, Goethe'nin *Gönül Bağları* üzerine kaleme aldığı denemesi (eleştirmen ve Goethe biyograficisi Friedrich Gundolf'un yazdıklarını yerle bir ederek çürüten yanıyla), başlıca metinleri içinde bu kuralın tek istisnası sayılır. Ancak Benjamin, polemiğin etik bakımdan yararlı bir üslûp olduğu-

nun bilincinde hareket ettiğinden, tek başına Viyana halk enstitüsü çapındaki Karl Kraus'u, yani yeteneği, konuşma becerisi, aforizmalara düşkünlüğü ve yorulmak bilmeyen bir polemik enerjisine sahip olmasıyla kendisinden bambaşka özelliklere sahip bir yazarı takdir edebilmekteydi.

Kraus hakkında kaleme aldığı denemesi, Benjamin'in zihnin hayatına dair en tutkulu ve sapkın savunmasıdır. Adorno, "'Fazla akıllı' olmayı sadakatsizce kendine yakıştıramayışı hayatı boyunca onu huzursuz etmişti," diye yazmıştı. Benjamin bu dar görüşlü karalamaya karşı kendini, doğru bir şekilde -yani, etik olarak- kullanıldığında cesurca anlağın 'insanlık dışı' olma ölçütünü ortaya atarak savunmuştu. "Fahişelik nasıl sadece cinselliğin koruyuculuğunda var olabiliyorsa, kalem hayatı da sadece zihnin koruyuculuğunda var olur," diye yazmıştı. Bunun anlamı, hem fahişeliğin (Kraus'un yaptığı gibi, salt cinsellik saf haliyle cinsellik olduğu için) hem de kalem hayatının (Benjamin'in yaptığı gibi, "salt zihnin hakiki ve şeytani işlevi huzur bozmak olduğu" için, hiç akla gelmeyen Kraus figüründen yararlanarak) övülmesidir. Modern yazarın etik görevi yaratıcı değil, yıkıcı olmaktır –yani, sığ içedönüklüğü, avutucu bir nosyon olan evrensel insanı, amatörce yaratıcılığı ve boş lafları yıkmaktır.

Kraus figüründe portresi çizildiği şekliyle başa bela ve yıkıcı bir kişilik olarak 'yazar'ı, yine 1931'de kaleme aldığı, alegorik türde "Yıkıcı Karakter" başlıklı yazısında özlü bir bakışla, hatta kayda değer bir cesaretle işlemişti. Scholem, Benjamin'in intihar etmeyi ciddi ciddi düşündüğü zamanların ilkinin 1931 yazında olduğunu belirtmişti. İkincisi ertesi yaz, "Agesilaus Santander"i yazdığı zaman-

dı. Benjamin'in yıkıcı kişilik diye nitelediği başa bela örnek Apollon'du:

> Apollon işini her zaman tasasızca görür... çok az ihtiyacı olur... anlaşılmayı umursamaz... bu hayatın yaşanmaya değer olmadığı, fakat intiharın da o sıkıntıya değmez olduğu kanaatindedir.

Bu bir tür hokkabazlığa benzer; Benjamin'in kendisindeki Satürn kişiliğinin yıkıcı öğelerini dışa yansıtma, böylece kendi kendini yıkıcı olmaktan kurtulma gayretini gösterir.

Benjamin aslında burada yalnızca kendisindeki yıkıcılığa atıfta bulunmuyordur. Onun düşüncesinde, modern çağda intiharı ayartıcı gören özgül bir eğilim söz konusudur. Nitekim "Baudelaire'de İkinci İmparatorluğun Paris'i" başlıklı yazısında şöyle diyordu:

> Modernitenin bir insanın doğal üretkenliğine karşı gösterdiği direnç, o kişinin kuvvetinin ötesindedir. Eğer bir insan yorgun düşüyor ve sığınağı ölümde arıyorsa bu anlaşılabilir bir durumdur. Modernite, kahramanca bir iradeye mührünü vuran bir eylem olarak intihar yıldızının altında olmalıdır. ... Bu, modernitenin tutkular alemindeki *başarısını* gösterir...

İntihar, kahramanca iradenin, iradenin yenilgisine verdiği bir karşılık olarak anlaşılır. İntihardan kaçınmanın tek yolu, Benjamin'in iddiasına göre, kahramanlığın ötesine geçmek, iradenin gayretlerinin ötesinde olmaktır. Yıkıcı karakter kendini tuzağa düşürülmüş hissedemez, zira "yıkıcı karakter her yerde bir yol bulur". Var olan her şeyi ne-

şeyle hiçe indirgemeye eğilimli yıkıcı karakter, "kendini kavşakta konumlandırır".

Bu kıyametvari kötümserlik her zaman için Satürn mizacının kapsamı içindeki ironiyle belirlenmeseydi, Benjamin'in çizdiği yıkıcı karakter portresi, zihinle ilgili olarak bir nevi Siegfried'i (tanrıların himayesindeki yüksek moralli, çocuksu canavarı) akla getirirdi. İroni, melankolik kişinin kendi münzeviliğine, kendi asosyal tercihlerine verdiği olumlu isimdir. Benjamin *Tek Yönlü Yol*'da, bireylerin topluluktan bağımsız hayatlar sürme hakkına sahiplenmelerine imkân tanıyan ironiyi, "tüm başarıların en Avrupaisi" diye selamlamış ve ironinin Almanya'da tamamen yok olduğu gözleminde bulunmuştu. Benjamin'in ironik olanı ve kendinin bilincinde olmayı tutması, yakın dönemin Alman kültüründen soğumasına yol açmıştı: Nitekim Wagner'den iğrenmiş, Heidegger'i hor görmüş ve Weimar Almanyası'nın Ekspresyonizm gibi çılgın öncü hareketlerini küçümsemişti.

Benjamin tutkuyla ama bunun yanında ironik biçimde, kendini kavşaklarda görüyordu. Bulunduğu birçok 'konum'u (teolojik, Sürrealist/estetik, komünist tutumlarını) açık tutmak kendi açısından önemliydi. Bir konum diğerini düzeltiyordu; dolayısıyla, onların hepsine birden ihtiyacı vardı. Elbette, aldığı kararlar bu konumların dengesinin bozulması eğilimini ortaya çıkarıyordu, fakat kararsızlık da her şeyi yerli yerinde tutmaya yarıyordu. Benjamin'in 1938 yılı başlarında Adorno'yu son kez görüşünde, Fransa'yı terk etmekte gecikmesi için gösterdiği sebep, "Burada hâlâ savunulacak konumlar var," şeklindeydi.

Benjamin'e göre, serbest entelektüel her şekilde ölmekte olan bir türdü; kapitalist toplum nezdinde olduğu kadar devrimci komünistlerin gözünde de miyadı geçmiş sayılıyordu. Bu yüzden Benjamin, değerli olan her şeyin türünün son örneği olduğu bir çağda yaşamakta olduğu kanısındaydı. Sürrealizm, Avrupa entelijensiyasının son yaman uğrağıydı; aklın yöneliminde doğru bir yıkıcı eğilim taşıyan, nihilistçe türüydü. Zaten Benjamin de Kraus'la ilgili makalesinde şöyle bir retorik soru ortaya atmıştı: Kraus yeni bir çağın sınırında mı durmaktadır? "Ne yazık ki, kesinlikle hayır. Çünkü Kraus, Mahşer Günü'nün eşiğinde duruyor." Bu cevabı verirken Benjamin'in aklında kendisi vardır. Mahşer Günü'nde Son Entelektüel (harabeleri, boyun eğmez görüşleri, hayalleri, ortadan kaldırılamaz kasveti, aşağı inik bakışlarıyla modern kültürün Satürn mizaçlı kahramanı), kendisinin birçok 'konumda' durup, zihnin hayatını -elinden geldiğince dürüst ve katı bir şekilde- sonuna değin savunduğunu anlatacaktır.

1978

SYBERBERG'İN HİTLER'İ

"Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiss Rechenschaft zu gehen
Bleib im Dunkeln, unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.
(Goethe)

[Son üç bin yılı kendine
Anlatamayan biri
Kalır karanlıkta, günden güne
Deneyimsiz yaşayarak.]

Romantikler büyük sanatın bir kahramanlık türü; bir ilerleme kaydetme ya da ötesine geçme olduğunu düşünüyorlardı. Onların peşinden giden modern dönemin üstatları, her örneğin uç (bitirici ya da kâhinvari, ya da ikisini birden içeren) bir örnek olacağı şaheserler bekliyorlardı. Walter Benjamin (Proust üzerine yazarken) şu gözlemi-

ni ifade ettiğinde karakteristik bir modernist yargıda bulunmaktaydı: "Edebiyattaki bütün büyük eserler bir türü yakalamış, ya da bitirmişti." Müjdecileri ne kadar bol olursa olsun, gerçekten büyük olan eserler eski düzenden kopmuş görünürler ve gerçekte faydalı olmakla birlikte yıkıcı bir hamleyi temsil ederler. Bu nitelikte bir eser sanatın menzilini aşar, fakat aynı zamanda, sanatı karmaşıklaştırır ve sanat girişimlerine yeni, bilinçli standartlar yükler. Bunların ikisinde de muhayyilenin uyarıldığını ve felce uğradığını görürüz.

Son zamanlarda, gerçekten büyük eserlere duyulan istek daha az yoğun hale geldi. Aynı çerçevede Hans-Jürgen Syberberg'in *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'i, yalnızca aşırı başarısından dolayı göz korkutucu değil, aynı zamanda, nüfus artışının sıfır olduğu çağda istenmeyen bir bebek gibi sinir edicidir. Romantiklerin sanattaki muazzam (bilgelik olarak/selamet olarak/kültürel yıkıcılık ya da devrim olarak sanat) hedefleriyle başarının geleceğini sanan modernizm, kendisinin, modernist beğenileri önceden hayal edilmeyen ölçekte yaymayı sağlayan fütursuz bir versiyonunca geçilmişti. Kahramanca konumundan, bir düşman duyarlılığı olma iddialarından sıyrılan modernizm, ileri bir tüketim toplumunun ethosuyla keskin bir şekilde bağdaşabileceğini ortaya koymuştur. Sanat şimdi, muazzam çeşitlilikteki doyumların -sınırsız çoğalmanın ve tatminin kendisinin değer kaybetmesinin- adıdır. Türlü türlü yaltaklığın boy attığı bir yerde, bir şaheseri kotarmak geriletici bir marifete, naif bir başarı şekline benzer. Her zaman inanılması güç (yerinde bir megalomanyaklık kadar ina-

nılması güç) bir yükseklikte duran Büyük Eserler artık gerçekten tuhaftır. Büyük Eser dediğin çok boyutlu, ciddi ve kısıtlayıcı tatminler vaat eder; sanatın salt ilginç değil, doğru olması, salt bir deney değil, bir zorunluluk olması gerektiğinde ısrarcıdır; başka eserleri küçük gösterir, çağdaş beğeninin basit eklektizmine meydan okur; Büyük Eser, hayranı bir bunalımın içine iter.

Syberberg hem kendi sanatına (*yirminci yüzyılın* sanatı: sinema) hem de kendi konusuna (*yirminci yüzyılın* konusu: Hitler) önem atfetmektedir. Faraziyeler bildik, kaba ve akla mantığa uygundur. Ancak bütün bunların bizi, yönetmenin nihai konularını (cehennem, kayıp cennet, kıyamet, insanlığın son günleri) hangi ölçekte ve nasıl bir virtüözlükle kotaracağına hazırladığından pek söz edemeyiz. Romantik muhteşemliği modernist ironilerle mayalayan Syberberg, seyirlik eser hakkında bir seyir sunar; hayali on milyonlarca insanın yanı sıra başrolde Şeytan'ın kendisiyle birlikte, çok çeşitli dramatik biçimlerde (peri masalı, sirk, ahlâk oyunu, alegorik temsil, büyü töreni, felsefi diyalog, *Totentanz* [ölüm dansı]), tarih diye anılan 'büyük gösteri'yi akla getirmektir onun derdi.

Romantik 'azami' nosyonları Syberberg'in gözüne sınırsız yetenek gibi, nihai konu ve en kapsayıcı sanat gibi o ölçüde yakın gelir ki –bu nosyonlar hayli acı verici bir imkân duygusu yüklerler. Syberberg'in kendi sanatının işlediği büyük konu açısından yeterli olduğuna duyduğu güvenin kaynağı, sinemayı, kendi üstünde düşünmeye yönelik bir akıl yürütmeyi kışkırtan bilmenin bir yolu olarak

gören düşüncesidir. Burada Hitler, tıpkı Nazi çağının dehşetengiz yüzünün Syberberg'in filminde imgeler ya da işaretler olarak temsil edilmesi gibi, Hitler'le ilişkimizin irdelenmesiyle betimlenir (tema "bizim Hitler" ya da "bizdeki-Hitler"dir). (Filmin başlığı "Hitler" değildir, ama tam da "Hitler, Bir Film..."dir.)

Vahşetin ikna edici bir temsilini yapmak, izleyicileri edilgen kılma, manasızca klişeleri pekiştirme, mesafe koymayı teyit etme ve büyülemeyi başarma riskini göze almaktır. Bir film yönetmeninin Nazizmle yüzleşmesinin ahlâki bakımdan (ve estetik yolla) doğru bir yolu bulunduğuna kâni olmuş Syberberg, gerçekçilik sanılan, kurmacanın üslûpçu uygulamalarının hiçbirinden faydalanamaz. Onun, 'gerçekten' neler yaşandığını gösteren belgelere bel bağlaması da mümkün görünmez. Kurgu olarak taklit edilmesi gibi, vahşetin fotoğrafik kanıtlarla sergilenmesi de, üstü örtük biçimde pornografik olma riskini ortaya çıkarır. Dahası, geçmiş hakkında dolayımsız olarak yansıttığı gerçekler önemsizdir. Nazi dönemiyle ilgili film parçalarından doğrudan bir anlam çıkarılamaz; bu parçalar bir sese (nakletmeye, açıklamaya, yorumlamaya) ihtiyaç gösterirler. Ancak dış sesin bir film belgesiyle ilintisi -fotoğraf altı yazının durağan bir fotoğraf karesiyle ilintisi gibi- yalnızca bağlamaya yarar. Çoğu belgesel yapımda sözde-objektif izlenimi uyandıran anlatı üslûbuna karşıt olarak, Syberberg'in filminin tümüne yayılmış haldeki iki dalgın ses durmadan acıyı, kederi, dehşeti dile getirirler.

Syberberg ya 'tekrarlanamaz gerçekliği' (tabir kendisinindir) taklit etmeye girişerek ya da geçmişteki gerçekliği

fotoğrafik belgelerle göstererek, geçmiş zamanda geçen bir seyirlik film tasarlamaktan ziyade, şimdiki zamanda geçen bir film ("zihinde dolanan serüvenler") önermektedir. Elbette, böylesine ciddi bir anti-gerçekçinin gözünde, estetik tarihsel gerçeklik -tanımı gereği- tekrarlanamaz bir şeydir. Gerçeklik ancak dolaylı yolla kavranabilir –zihnin tiyatrosunda sahnelenerek, bir aynada yansıtılan haliyle görülebilir. Syberberg'in özet draması kökten özneldir ama tek kendi düşüncelerinden yola çıkmaz. Bu bir hayalet filmdir –büyük sinemasal modellerin (Méliès, Eisenstein) ve anti-modellerin (Riefenstahl, Hollywood), Alman Romantizminin ve hepsi bir yana, Wagner'in müziğiyle Wagner örneğinin gölgesi üstünden kalkmaz. Sinemanın benzeri görülmemiş derecede vasatlaştığı bir çağda, bir olayın sonradan çekilen filmidir söz konusu olan –sinemayı 20. yüzyılın emsal tarihi olduğu kadar, muhayyilenin ve sinema tarihinin (Stalin'in Eisenstein'ı bastırması, Hollywood'un von Stroheim'ı aforoz etmesi) ideal alanı olarak gören sinefil mitlerle ve sinefil hiperbollerle dolu bir film. Syberberg, Riefenstahl'in *İradenin Zaferi*'ni Hitler'in "kendi savaşının haber filmlerinden ayrı, tek kalıcı anıtı" olarak değerlendirmiştir. Filmin iddialarından birisi, cepheye asla gitmemiş ve savaşı her gece haber filmleriyle takip etmiş olan Hitler'in bir tür film yapımcısı olduğudur. Almanya, Bir Hitler Filmi.

Syberberg bu filmi bir dizi hayal olarak tasarlamıştı: Wagner'in çok sevdiği, zamanı yayan ve tutkusuz kişilerin aşırı uzun buldukları eserler getiren düşüncelere daldırıp, duygulara hitap eden bir biçim. Filmin uzunluğu bu tanıma uyan derecede yıldırıcıdır –yedi saat ve *Nibelungen*

Yüzüğü gibi dört bölümlük bir yapımdır. Bu dört bölümün adları *Hitler, Almanya'dan Bir Film; Bir Alman Rüyası; Kış Masalının Sonu; Biz, Cehennemin Çocukları* şeklindedir. Bir film, bir rüya, bir masal. Cehennem.

Wagner'in kendi dört bölümlük yapımı için tasarladığı ve müsriflikle hazırlanan Mille-benzeri dekorlara karşıt olarak, Syberberg'in filmi ucuz bir fantezidir. Filmin 1977'de (dört yıllık bir hazırlığın ardından, yirmi günde) çekildiği Münih'teki geniş ses stüdyosu sürreel bir manzara şeklinde döşenmiştir. Filmin başlangıcında setin geniş çekimleri, değişik sekanslarda karşımıza çıkacak olan ve Syberberg'in bu mekândan ziyadesiyle (düşündürme alanı olarak –hasır sandalye, düz masa, büyük kollu şamdan; teatral ifade olarak –branda yönetmen koltuğu, dev siyah megafon, ters çevrilmiş maskeler; semboller alanı olarak –Dürer'in *Melencolia I*'sındaki çokyüzlü cisim modelleriyle, *Die Walküre*'nin ilk yapımının setinden dişbudak ağacı modelleri; ahlâki hüküm alanı olarak –genişçe bir küre, gerçek boyutlarda kauçuk bir şişme bebek; bir melankoli alanı olarak –yere serpilmiş cansız yapraklar) faydalandığını düşündürten mütevazı donanımların birçoğunu gösterir.

Bu alegoriyle bezenmiş (araf olarak, ay olarak) çorak toprağın tasarlanmasındaki amaç, gerçek olaydan sonra sergilenen şeyleri kendi dönemleri içerisinde, çok miktarda gösterebilmektir. Burası gerçekten bir ölüler diyarı, bir sinema Valhalla'sıdır.* Nazi felaketi-melodramının bütün karakterleri ölmüş oldukları için, bizim gördüğümüz

*) İskandinav mitolojisinde ölen kahramanların ruhlarının sonsuz bir mutluluk içerisinde yaşadıkları saray. (ç.n.)

(kuklalar olarak, ruhlar olarak, kendilerinin karikatürleri olarak) onların hayaletleridir. Karnavalesk dokundurmalar, aryalar ve monologlar, anlatılar, hayallerle yan yana yer alır. Düşünüp duran iki varlık (André Heller, Harry Baer) beyazperdede ve görüntünün dışında, sonsuz bir entelektüel melodiyi (filmin çok çeşitli tanımlamaları ve onun arkasındaki bilincin yanı sıra listeler, hükümler, sorular, tarihsel anekdotları) devam ettirirler.

Syberberg'in tarihsel epiğinin esin perisi, sinemanın kendisidir –1893'te ilk film stüdyosu olarak Thomas Edison için katranlı kâğıttan bir kulübe şeklinde inşa edilmiş Black Maria'nın çorak setinde temsil edilen, "içsel yansıtmalarımızın dünyası". Syberberg sinemayı Black Maria olarak, yani kökenlerindeki zanaatkârane basitliğe gönderme yapmak suretiyle hatırlayarak, aynı zamanda kendi başarısına işaret etmektedir. Küçük bir ekiple çalışan, zamanla yalnızca bazı uzun ve karmaşık çekimler için bir ekip daha kuran bu fantezi alanının teknik bakımdan dâhi yaratıcısı, niyetlendiği her şeyi tasavvur ettiği şekilde filme çekmenin yolunu buluyordu ve çektiklerinin hepsini beyazperdede göstermişti. (Zaten herhalde ancak 500 bin dolara mal olan, az bütçeli seyirlik filmler, tek bir yaratıcının niyetleriyle doğaçlamalarına tamamen karşılık verebilirdi.) Syberberg işte, kasten naif bıraktığı kodlarla birlikte film yapmanın bu çileci yolunu tutarak, hem gereksiz öğelerden arındırılmış hem de seyirlik, düşündürtücü ve görkemli bir film çekmiştir.

Syberberg, kilit önemdeki öğeleri mümkün olduğunca fazla kopyalayıp yeniden kullanarak, mütevazı araçlarından seyredilecek filmler çıkarır. Brecht'ten esinlenen bir

yöntemle her oyuncuya birden fazla rol oynatmak, bu çoklu kullanım estetiğinin bir yönüdür. Birçok şey filmde en az iki kere görünür –bir kere tam boyutuyla, diğerinde minyatürleşmiş haliyle; mesela, bir şey ve onun fotoğrafı olarak. Ön plandaki Nazi figürlerinin hepsi oyuncular tarafından ve kuklalar olarak temsil edilmiş görünürler. Edison'un Black Maria'sı, o ilk film stüdyosu, dört şekilde temsil edilmiştir: oyuncuların önce ortaya çıkıp, daha sonra kaybolmalarını sağlayan geniş bir yapı, daha doğrusu başlıca set düzenlemesi olarak; daha ufağı cam bir küre içinde karlı bir manzarayı gösteren ve bir aktörün eline sığabilecek küçüklükte, iki boyutlu oyuncak yapılar olarak; kürenin büyütülmüş fotoğrafı şeklinde.

Syberberg fazla yaklaşım kullanır, fazla sese yer verir. Libretto, hayali söylemlerin karışımıdır ve Hitler, Himmler, Goebbels, Speer ve Himmler'in Finli masörü Felix Kersten ve Hitler'in hizmetçisi Karl-Wilhelm Krause gibi perde arkası karakterlerin kendi sözleriyle akıcı bir şekilde konuşmalarını sağlar. Karmaşık seslendirmeyle genellikle aynı anda iki metin okunur. Tarihsel niteliği olan, Hitler ve Goebbels'in konuşmalarından parçalar, Alman radyosuyla BBC'nin savaş zamanındaki haber yayınları gibi sesli belgeler aralara serpiştirilmiş ve bazen oyuncuların konuşmalarının fonuna yerleştirilmiştir. Konuşmaların akışı içerisinde, savaş üzerine Einstein'dan, Marinetti'nin Fütürist Manifesto'sundan yapılan (fakat genellikle kime atıfta bulunulduğu belirtilmeden bırakılan) alıntılar şeklinde ve Alman müziğinin panteonundan, çoğunlukla Wagner'den seçilmiş parçalarla, tam sözel çokseslilik yaratacak biçimde kültürel referanslara da rastlanır. Diyelim *Tristan ve Isol-*

de'den ya da Beethoven'ın 9. Senfonisi'nin korosundan seçilen bir pasaj, bir oyuncunun söylediği şeyi aynı ânda tamamlayan ya da yorumlayan başka türde bir tarihsel alıntı olarak kullanılabilir.

Beyazperdede görünen değişik simgesel malzemeler ve görüntüler daha fazla çağrışım sağlarlar. *Inferno* ve İncil için Doré gravürleri, Graff'ın Büyük Frederick portresi, Méliès'in *Aya Yolculuk*'unun imzalı bir karesi, Runge'nin *Sabah*'ı, Caspar David Friedrich'in *Donmuş Okyanus*'u, oyuncuların arkasında (itinalı biçimde kullanılan bir slayt yansıtma tekniğiyle) görünen görsel referanslardandır. Aynı montaj ilkesinde, görüntü ses şeklinde kurgulanır; sadece, biz birçok tarihsel sesli belge dinlerken, Syperberg'in Nazi çağının görsel belgelerini seçerek değerlendirdiğini gözlemleriz.

Ön planda Méliès, arka planda çok fazla Lumière. Syberberg'in üst-temsili fiilen fotoğrafik belgeleri içine çeker: Filmde Nazi gerçekliğini gördüğümüzde, bunu film olarak görürüz. Bir yere oturmuş, düşünen bir oyuncunun (Heller) arkasında -belli belirsiz şekilde, oldukça gerçekdışı olarak- Hitler'in özel çekilmiş 8 ve 16 mm.'lik görüntüleri yer alır. Böyle film parçaları herhangi bir şeyin 'gerçekten' nasıl olduğunu göstermekte işe yaramaz: Film parçaları, resim slaytları, film kareleri –bunların hepsi aynı statütedir. Oyuncular, efsanevi yerleri insansız gösteren, büyütülmüş fotoğrafların önünde rollerini yerine getirirler: Linderhof'ta II. Ludwig'in Venus Grotto'sunun, Bayreuth'deki Wagner'in villasının, Berlin'deki Reich Şansölyesi'nin toplantı odasının, Berchtesgaden'de Hitler'in villasının terasının, Auschwitz'deki fırınların bu boş, nere-

deyse soyut, tuhaf ölçekli görüntüleri daha stilize türde bir anıştırma işlevi görürler. Ayrıca, Syberberg'in Méliès'i hatırlatan yanılsama sağlayıcı numaralar çekebilmesine imkân tanıyan, 'gerçek' bir setten ziyade hayaletimsi bir dekor vardır. Bu sayede oyuncu, derin odaklı bir fotoğraf içinde yürüyormuş gibi görünebilir ve bir sahne, oyuncunun mükemmel görünen bir arka planda ortaya çıkıp kaybolmasıyla tamamlanabilir.

Nazizm anıştırma yoluyla, fantezilerle, alıntılarla tanınır. Alıntılar hem (Auschwitz'den sağ çıkan bir esirin tanıklığında olduğu gibi) doğrudandır, hem de -daha çok rastlanır biçimde- hayali göndermeler şeklinde. Örneğin, histerik SS görevlisi, Lang'in *M*'sinden çocuk katilinin bahanelerini nakleder; ya da Hitler, kendini akladığı bir tiradda, Richard Wagner'in mezarından örümcek ağıyla kaplı bir sahneden yükselerek, Shylock'un "Bizi zımbalarsanız kanımız akmaz mı?" sorusunu aktarır. Fotoğraf görüntüleri ve sahne düzenlemeleri gibi oyuncular da gerçeğin suretleridir. Çoğu konuşma, ister kameraya, yani izleyiciye doğrudan konuşan tek bir oyuncu tarafından isterse yarı kendi kendilerine konuşan (Himmler ve masörünün yer aldığı sahnedeki gibi) ya da sırayla söz alan (cehennemin çürüyen kuklaları) oyuncular tarafından seslendirilsin, monolog ya da monodram tarzındadır. Sürrealist bir tabloyu andırır şekilde cansız öğelerin varlığı, güya canlı figürlere dair ironik yorumlar getirir. Oyuncular Hitler, Goebbels, Goering, Himmler, Eva Braun, Speer'in kuklalarına ya da onlar adına konuşurlar. Çeşitli sahnelerde oyuncular mağaza mankenleri arasında ya da Alman sessiz sinemasından efsanevi kötülerin (Mabuse, Alraune,

Caligari, Nosferatu) ve August Sander'in çektiği arketipik Almanların gerçek insan boyutunda fotoğraflanmış halleriyle görünürler. Hitler pek çok farklı biçimde yeniden görünür; kâh hatırlanan şeylerde betimlenerek, kâh hicvedilerek, kâh tarihsel bakımdan gülünç duruma düşürülerek.

Filmdeki alıntılara gelince, film stilize bir alıntılar mozayiğini andırmaktadır. Syberberg, Hitler'i çeşitli kılıklarda ve değişik perspektiflerden göstermek için, apayrı üslûplara sahip kaynaklardan (Wagner, Méliès, Brecht'in mesafeli teknikleri, homoseksüel barok, kukla tiyatrosu) faydalanır. Bu eklektizm, son derece bilinçli, malumat sahibi ve istekli olup, üslûba dair malzemeleri (yüksek sanat ile kiçi harmanlayarak) seçmesi göründüğü kadar keyfi olmayan bir sanatçıya işaret eder. Syberberg'in filmi, eklektizmi bakımından kesinlikle sürrealist türdedir. Sürrealizm, Romantik beğeninin, dünyanın yıkıldığını ya da çoktan mahvolduğunu varsayan bir Romantizmin geç bir çeşididir. Pastiş eğilimini ortaya çıkaran da Romantik beğenidir. Sürrealist eserler, pathos ve ironi anlayışıyla, parçalayıp yeniden birleştirme yordamıyla ortaya konurlar; bu geleneklere döküm çıkarma (ya da bitmemiş listeler hazırlama), minyatürleştirerek kopyalama tekniği, alıntı sanatının hiper gelişmiş örnekleri dahildir. Bu uygulamalarla, özellikle görsel ve sessel alıntıların kullanılması ve tekrarlanmasıyla Syberberg'in filmi, aynı zamanda birçok yerde, birçok zamanda birden geçer ve bu, yönetmenin dramatik ve görsel ironiyi başlıca araç olarak işlemesine uygundur.

Syberberg'in en genel ironisi, Hitler üzerine düşünmesini basit bir şey gibi (bir çocuğun huzurunda anlatılan bir

hikâye tarzında) sunarak bütün bu karmaşıklıkla alay etmektir. Dokuz yaşındaki kızı, filmin dört bölümünün her birinin başında ve sonunda, cehennemin buğulu görünümlerinde dolaşan sessiz uyurgezer tanığıdır. Alis Harikalar Diyarında, sinemanın ruhu –kız çocuğuyla kastedilen kesinlikle bunlardır. Syberberg ayrıca, çocuğu Dürer'in *Melencolia*'sıyla özdeşleştirerek, melankolinin sembolizmine başvurur: Filmin sonunda kız, yıldızların önünde bakakalmış, gözyaşlarına boğulmuş halde resimlenir. Neye atıfta bulunuluyor olursa olsun, bu görüntü sürrealist beğeniye çok şey borçludur. Uyurgezerin durumu, sürrealist anlatıya uygundur. Sürrealist bir manzaradan geçen kişi, tipik biçimde düşsel, yerinde mıhlanıp kalmış bir duruma girer. Sürrealist manzarayla çıkılan yolculuk her zaman için hayalperestçedir –umutsuzca, saplantılı ve nihayet, kendine dönük. Filmdeki -sürrealistlerin ziyadesiyle hayran oldukları- sembolik bir görüntü, Ledoux'un "Besançon Tiyatrosu'nun İçini Yansıtan Göz"dür (1804). Ledoux'un gözü ilkin sette iki boyutlu bir resim olarak görünür. Daha sonra, anlatıcılardan birinin (Baer) kendini arkadan (kendisinin baş rolü oynadığı, Syberberg'in daha önce çektiği *Ludwig, Requiem for a Virgin King* filminde) yansıtılmış olarak gördüğü üç boyutlu bir kurgu, tiyatro-olarak-göz şekline dönüşür. Ledoux, tiyatrosunu göze yerleştirirken; Syberger de sinemasını, her türlü çağrışımın mümkün olduğu zihnin içine yerleştirir.

Syberberg'in repertuarındaki teatral araçlar ve görüntüler, sürrealist beğeninin getirdiği özgürlükler ve ironiler olmadan kavranamaz diye düşünülür ve kendine özgü etkilerinden birçoğunu yansıtır. Grand Guignol, kukla tiyat-

rosu, sirk ve Méliès'in filmleri –bunların hepsi sürrealist tutkulardı. Gerçekliği minyatürleştiren nesnelerin, Kuzey Romantizminin sanatının (Dürer, Blake, Friedrich, Runge), ütopyacı fantezi ve hezeyana kapılma olarak mimarinin (Ledoux) yanı sıra naif tiyatronun ve ilkel sinemanın beğenilmesi –bütün bunları kapsayan duyarlılık, sürrealizmdedir. Ancak sürrealist beğeninin, Syberberg'e yabancı bir yönü de vardır: tesadüfi olana, keyfi olana boyun eğiş; saydam olmayan, anlamsız olan, sessiz olan şeyden büyülenme. Onun dekorunda keyfi ya da tesadüfi bir şey yoktur; duygusal ağırlığı bulunmayan, elden çıkarılmış görüntüler ya da nesneler olmaz; gerçekten, Syberberg'in filmindeki bazı kalıntılar ve görüntüler özgül tılsıma sahip güçtedir. Her şeyin manası vardır, her şey konuşur. Suskun bir varlık -Syberberg'in çocuğu- filmde durmayan gereksizlikleri ve yoğunluğu harekete geçirir. Filmdeki her şey, bir zihin tarafından önceden tüketilmiş biçimde görünür.

Tarih zihnin içinde gerçekleştiğinde, kamusal ve şahsi mitolojiler eşit statü kazanırlar. Epik iddialarıyla kıyaslanabilecek diğer mega-filmlerden (*Hoşgörüsüzlük*, *Napoléon*, *Korkunç İvan I* ve *II*, *2001*) farklı olarak Syberberg'in filmi, kamusal referanslara olduğu kadar şahsi referanslara da açıktır. Kamusal 'kötü' mitlerinin çerçevesini oluşturan, önceki iki filmde, *Ludwig* (1972; iki saat yirmi dakika) ve *Karl May – Yitik Cenneti Ararken*'de (1974; üç saat) geliştirilen özel masumiyet mitolojileridir. Syberberg bunlara, Almanya üzerine, *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'le nihayetlenen bir üçlemenin ilk iki kısmı gözüyle bakar. Wagner'in hamisi ve kurbanı II. Ludwig, durmadan işlenen bir ma-

sumiyet figürüdür. Syberberg'in tılsımlı (*Ludwig*'in sonunda yer alan, *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'de yeniden kullanılan) görüntülerinden biri, Ludwig'i sakallı, ağlayan bir çocuk olarak gösterir. Hitler filminin başladığı görüntü, Ludwig'in Münih'teki Kış Bahçesi'dir –*Ludwig* filminde baştan sona izleyebileceğiniz Alpler'in cennetvari manzaraları, hurma ağaçları, göl, çadır, gondol, vb.

Üç filmin her biri kendince çarpıcıdır, fakat bir üçlemenin parçalarını oluşturmaları bakımından, *Ludwig*'in *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'i, ikinci film olan *Karl May*'den daha fazla görüntüyle beslediğini kaydetmeye değer. 'Gerçek' setleri ve oyuncularıyla *Karl May* filminin bazı kısımları, *Ludwig*'deki ya da Hitler üzerine olup kıyaslanmaz derecede daha iddialı ve derin filmindeki şeylerden doğrusal, mimetik dramaturjiye daha yakındır. Ancak bir pastiş beğenisi olan bütün sanatçılar gibi Syberberg de, gerçekçilik diye anlaşılan şey hakkında yalnızca sınırlı bir duyguya sahiptir. Pastişçinin üslûbu, özünde bir fantezi üslûbudur.

Syberberg, seyrin özellikle Alman sayılabilecek bir türünü tasarlamıştı: ahlâkileştirilmiş korku gösterisi. Hizmetçinin anlatısının acı verici sıradanlıklarında, Chaplin'in *Büyük Diktatör*'de Hitler'i kişileştirmesinin gülünçlüğünde, Hitler'in spermiyle ilgili Grand Guignol parodisinde –İblis bildik bir ruhtur. Hitler'in, minyatürleştirmenin pathosunda yer almasına bile izin verilir: Hitler-kuklası (giyinik, soyunuk, akıl yürüten) karnından konuşanın dizlerinde dururken, Hitler yüzlü kumaş köpeği yas tutan bir havayla çocuk taşıyordu.

Film, Alman tarihi ve kültürünün, Nazi rejiminin, İkinci Dünya Savaşı'nın olayları ve kişilerinin bilindiğini varsayar; Hitler'in ölümünden sonra geçen otuz yıldaki olaylara gelişigüzel anıştırmalarda bulunur. Şimdiki zaman geçmişin mirası olan şeye indirgenirken, geçmiş zaman geleceğinin bilgisiyle süslenir. *Ludwig*'de bu açık uçlu tarihsel yolculuk, soğuk (Brechtyen?) ironi gibi görünür –I. Ludwig'in Brecht'ten alıntı yaptığı yerdeki gibi. *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'de anakronizm ironisi daha ağırlıklıdır. Syberberg, Nazizmle ilgili olayların tarihteki sıradan ilerleyiş ve davranışların bir parçası olduğu görüşünü reddeder. (Kukla-efendilerden biri, "Dünyanın sonu olduğunu söylediler," diye görüş belirtiyordu. "Öyleydi.") Syberberg'in filmi Nazizmi olduğu gibi (Hitler'in, Goebbels'in söylediği gibi), kıyamette bir atılım olarak, Yeni Buzul Çağı'nın kozmolojisi olarak, başka bir deyişle kötülüğün eskatolojisi olarak alır ve olaylar bir nevi zamanın-sonunda, ölülerin hakkını vermeye çalışmayı bir görev olarak dayatan Messiyanik bir zamanda (Benjamin'in terimiyle) gerçekleşir. Nazizmin suç ortaklarının ("kendilerini unutmamamız gerekenler"in), daha sonra bazı örnek kurbanların uzun, resmi bir yoklamaya tabi tutulması (ki filmin bitiyor izlenimi uyandırdığı yerlerden biridir bu) hep bundan dolayıdır.

Syberberg filmini birinci tekil şahısla; Nazizmin dehşetiyle tam olarak yüzleşmenin Almanların görevi olduğunu varsayan bir sanatçının eylemi olarak kurgulamıştı. Geçmişin birçok Alman entelektüeli gibi Syberberg de, Almanlığını ahlâki bir uğraş saymakta ve Almanya'yı Avrupa'daki çatışmaların geçtiği yer olarak görmektedir. ("Yir-

minci yüzyıl ... Almanya'dan bir filmdi," der filmdeki kişilerden biri.) Syberberg 1935'te, daha sonra Doğu Almanya olacak bir bölgede doğmuş, 1953'te Batı Almanya'ya geçmek üzere, doğup büyüdüğü bölgeden ayrılmıştı; ancak onun filminin asıl kökeni, ilk büyük yurttaşı kendini *romantique défroqué* (sürüden ayrılmış romantik) diye nitelendiren Heine'nin, son büyük yurttaşı Thomas Mann'ın olduğu ruhun ülke-ötesi Almanya'sıdır. "Avrupa'nın düşmanlıklarının tinsel muharebe alanı olmak –Alman olmak bu demektir." Mann, Birinci Dünya Savaşı sırasında kaleme alınan *Politik Olmayan Bir İnsanın Düşünceleri*'nde bunu ilan etmişti ve 1940'ların sonlarında sürgündeki yaşlı biri olarak *Doktor Faustus*'u yazdığında bu duyguları değişmemişti. Syberberg'in Nazizme Almanların kötü ruhunun patlaması gözüyle bakması, modaya hiç uymayan görüşüyle Almanya'nın kolektif suçunda ısrar etmesiyle ("içimizdeki-Hitler" teması) Mann'ı aklımıza getirmektedir. Anlatıcıların durmadan "Hitler bizsiz kim olur?" diye sorması da, 1939'da "Birader Hitler" başlığıyla, "Olayın, Wagnerizmin çarpıtılmış bir aşaması olduğu"nu ileri sürdüğü bir deneme yazmış olan Mann'ı yansıtmaktadır. Mann gibi Syberberg de Nazizmi, Alman Romantizminin grotesk bir tamamlanışı -ve ele verilişi- sayıyordu. Nazi çağında henüz çocuk olan Syberberg'in, *ancien régime*'de yaşamış biriyle bu kadar çok ortak temayı paylaşması tuhaf gelebilir. Fakat Syberberg'in duyarlılığında (belki de komünist bir ülkede eğitim görmenin sonucu olarak) eskiye dair olan çok şey vardır zaten ve bunu, en büyük yurttaşları sürgüne gitmiş olan Almanya'yla canlılıkla özdeşleştirmiş olması işte o eskiye dair şeyler arasındadır.

Bu film, Hitler'in sayısız versiyonlarından ve taklitlerinden faydalanmasına rağmen, Hitler hakkında çok az fikir ortaya atmaktadır. Ortaya atılan fikirler de çoğunlukla, kalıntılarda formüle edilmiş tezlerdir: "Hitler'in işinin dünya tarihinde şeytansı ilkenin patlaması olduğu" tezi (*Doktor Faustus*'dan iki yıl önce yazılmış olan Meinecke'nin *Alman Felaketi*); Horkheimer'in *Akıl Tutulması*'nda ifade ettiği, Auschwitz'in Batı'nın ilerlemesinin mantıksal doruğu olduğu tezi. Nazizm hakkında, 1950'lerde, Avrupa harabelerden yeniden inşa edildiğinde gündeme getirilen daha karmaşık tezler (siyasal, sosyolojik, ekonomik tezler) egemendi. (Horkheimer daha sonra, 1946 tarihli bu argümanını kabul etmedi.) Otuz yıl öncenin bu uyarlanmamış görüşlerini, onların kızgınlıklarını, kötümserliklerini canlandıran Syberberg'in filmi, söz konusu tezlerin ahlâki açıdan uygun olmalarına dair güçlü bir destek sunmaktadır.

Syberberg'in önermesine göre, biz Hitler'in söylediklerine -Nazizmin yansıttığı, ya da bunu iddia ettiği türden kültürel devrime-, eskiden ve şimdi nasıl bir tinsel felaket olduğuna gerçekten kulak veriyoruz. Syberberg, Hitler'le yalnızca gerçek tarihteki, on milyonlarca insanın ölümünden sorumlu olan canavarı kastetmez. Bilakis, Hitler'in ölümünden sonra da var olan bir tür Hitler-tözünü, modern kültürdeki bir hayalet varlığı, bugünü doyuran ve geçmişi yeniden şekillendiren, değişken bir kötülük ilkesini anlatır. Syberberg'in filmi, gerçek ve sembolik, bilinen soykütüklerine (Romantizmden Hitler'e, Wagner'den Hitler'e, Caligari'den Hitler'e, kiç'ten Hitler'e) anıştırmada bulunur. Ve abartılı bir kederle, yeni bir (Hitler'den pornografiye, Hitler'den Federal Almanya'nın ruhsuz tü-

ketim toplumuna, Hitler'den Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin kaba baskılarına) hısımlıkta ısrarcı davranır. Hitler'i bu şekilde kullanırken bazısı gerçek, bazısı inandırıcı olmayan anıştırmalara tanık oluruz. Hitler'in Romantizmi ve Wagner'i kirlettiği, on dokuzuncu yüzyıl Alman kültürünün önemli bir kısmının geçmişe dönük bir bakışla Hitler'in hayaletinin gölgesinde kaldığı doğrudur. (Diyelim, on dokuzuncu yüzyıl Rus kültürünün Stalin'in hayaletinin gölgesinde kalmadığı gibi.) Ancak Hitler'in modern, Hitler-sonrası plastik tüketim toplumunun ebeliğini yaptığı doğru değildir. Naziler iktidara geldiklerinde bu süreç zaten işlemekteydi. Gerçekten, Syberberg'e karşı, Hitler'in uzun vadede bu konuyla ilintisinin bulunmadığı, tarihin saatini durdurmaya yönelik bir girişim olduğu, Avrupa'da nihai olarak önem taşıyan şeyin faşizm değil, komünizm olduğu ileri sürülebilir. Syberberg, Demokratik Alman Cumhuriyeti'nin Nazi devletini andırdığını iddia ettiğinde (ki bu görüşünden dolayı, Batı Almanya'daki sol kendisine cephe almıştır) daha makul konuşmaktadır; komünist bir rejimde büyüyen ve burjuva-demokratik rejimin hüküm sürdüğü bir ülkeye göç eden çoğu entelektüel gibi o da, solun sofuluklarından azadedir. İleri sürülebilecek başka bir nokta, Syberberg'in (Mann gibi, Almanya'nın iç tarihini Romantizmin tarihiyle özdeşleştirerek) ahlâkçı görevini gereksiz yere basitleştirdiğidir.

Syberberg'in tarihi felaket olarak gören yaklaşımı, tarihe eskatolojik açıdan bakıp tinin tarihi olarak gören ve uzun bir geçmişi olan Alman geleneğini hatırlatır. Günümüzde bununla kıyaslanabilir görüşlere, Almanya'dan ziyade Doğu Avrupa'da daha fazla rastlanır. Syberberg'de

ahlâki bir uyuşmazlık vardır; edebi tarihe saygı göstermez ve (tinin maddi -ekonomik, siyasal- nedensellik karşısında öncelikli olduğunu, 'sol' ve 'sağ' kategorilerinin bir karşılığının bulunmadığını, mutlak kötülük diye bir şeyin varlığını hararetle savunan) Rus imparatorluğunun büyük dar görüşlü sanatçılarının yıkıcı ciddiliğine sahiptir. Nitekim, Almanların Hitler'e geniş bir destek sunmuş olmasından dolayı dehşete kapıldığından, Almanları 'Şeytani bir halk' olarak niteler.

Mann'ın Nazilerin habisliğini karşılamak amacıyla geliştirdiği iblis hikâyesi, bunu anlamayan birinin ağzıyla nakledilmişti. Oysa bu yolla Mann, öyle mutlak kötülüğün nihayetinde algının ya da sanatın kavrayışının ötesinde olabileceği fikrini ortaya atmaktaydı. Gelgelelim, *Doktor Faustus*'un anlatıcısının mankafalığı da ısrarla vurgulanmıştır. Mann'in ironisi sonunda geri teper: Serenus Zeitblom'un ahmakça anlayışsızlığı, Mann'ın yetersizlik itirafı, kederi tam manasıyla söze dökemeyişi gibi görünür. Syberberg'in iblis hakkındaki filmi, ironilerle yüklü olmakla birlikte, anlama becerimizi ve üzülme yükümlülüğümüzü olumlayan bir yerde durur. Sanki kedere ithaf edilmiş izlenimi uyandıran film, Heine'nin incitici sözleriyle başlayıp biter: "Almanya'yı geceleri düşünürken uykum kaçıyor, artık gözlerimi kapatamıyor, sıcak gözyaşlarına boğuluyorum." Keder, Baer ile Heller'in sakin, acıklı, müzikal monologlarının yüküdür; ne bir ezber ne de nutuk havasını taşıyan bu monologlar yüksek sesle söylenir ve bu ağırbaşlı, akıllıca konuşan kedere batmış seslere kulak vermenin kendisi uygarlaştırıcı bir deneyimdir.

Film, tepeden olmayan bir bakışla, Nazi dönemi hakkında muazzam derecede bilgi aktarır. Ancak buradaki bilgiler farazidir. Filmin bir bilgi ölçütünü tutturması beklenmez; sadece (farazi) bir terapötik bir ideale seslenme iddiası vardır. Kendisinin tekrar tekrar belirttiği gibi, Syberberg'in filmi Almanların 'yas tutmayı bilmemeleri'ne hitap etmekte ve 'yas tutma işi'ni kendisi üstlenmektedir. Bu deyişler bizim aklımıza, Freud'un Birinci Dünya Savaşı'nda kaleme aldığı ve melankoliyi kedere gömülmüşken çalışmayı başaramamayla bağladığı "Yas Tutma ve Melankoli" başlıklı ünlü denemesini getirir. Söz konusu formülün savaş-sonrası Almanya'ya dair etkili bir psikanalitik incelemede uygulanışının örneği olan, Almanya'da 1967'de yayınlanmış Alexander ve Margarete Mitscherlich'in *Yas Tutmayı Bilememe* başlıklı kitapları, Nazi geçmişlerinin kolektif sorumluluğunu sürekli olarak reddetmeleri ve yas tutmaktan ısrarla kaçınmalarının sonucunda, Almanların toplu melankoliden mustarip oldukları teşhisini koyar. Syberberg bu bilinen Mitscherlich tezini (kitaplarının adını hiç zikretmeden) sahiplenmiştir, fakat filminin esinini bu tezden aldığı şüphelidir. Daha muhtemel görünen, Syberberg'in *Trauerarbeit* nosyonunda, kendi tekrar ve geri dönüş estetiğinin psikolojik ve ahlâki gerekçesini bulmuş olmasıdır. Kederliyken çalışmak zaman -ve ziyadesiyle mübalağa- ister.

Film bir yas tutma eylemi olarak değerlendirilebileceği ölçüde ilginç olan, yine yas tutma tarzında -abartılarla, tekrarlarla- yapılmış olmasıdır. Böylece aşırı bilgi akışı da sağlanıp, tıkabasa doyurma yöntemi uygulanır. Syberberg bir aşırılıklar sanatçısıdır: Düşünce bir nevi aşırılıktır;

düşünmelere dalmalardan, görüntülerden, çağrışımlardan, Hitler'le ilintili olan ve onun hissettirdiği duygulardan bir artı üretimdir. Zaten filmin uzunluğunu, tekrarlanan argümanlarını, değişik başlangıçlarını, dört-beş sonu olmasını, ara başlıkları, üslûp çokluğunu, Hitler'e -aşağıdan ya da öteden- bakışların baş döndürücü hızla değişmesini da buna bağlayabiliriz. En harika değişim İkinci Kısım'da, Hitler'in iç çamaşırı giyme, traş kremi sürme ve kahvaltı etme zevkiyle ilgili bütün gereksiz detayları da sıraladığı hizmetçisinin kırk dakikalık monoloğunun ardından, Heller'in galaksiler fikrinin gerçekdışılığı üstüne kafa yoruşunun geldiği bölümde gözlenir. (Bir primata uzay gemisinden havada atılan bir kemiğin, *2001*'deki kurgudaki sözel karşılığıdır bu –sinema tarihinin kesinlikle en görkemli kurgusu.) Syberberg'in fikri tüketmek, konusunu boşaltmaktır.

Bir Alman dehasının efsanevi vasıflarına göre yaşamak Federal Almanya'nın tüketim toplumunda hiç de kolay bir iş olmamasına rağmen, Syberberg kendi iddialarını, Wagner'in ölçütlerine vurur. Wagner'in *Nibelungen Yüzüğü*'nü ve *Parsifal*'i opera olarak görmek ya da opera salonlarının olağan repertuarının bir parçası saymak istemediği gibi, *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'i salt bir film olarak düşünmez. Filmin sinema salonlarına alışılageldiği şekilde dağıtılmasını engelleyen izlenmesi zor fakat ayartıcı uzunluğu, tam Wagner'e göredir; Syberberg'in de (son zamanlara kadar) filminin özel gösterimlerde, ciddi bir havayla izlenmesinin sağlanacağı durumlar haricinde oynatılmasına pek gönlü yoktu. Syberberg'in tüketicilik ve derinlik idealleri, misyon anlayışı, sanatın radikal bir eylem olduğuna inanışı, skan-

dal zevki, polemiğe girme enerjisi (manifesto niteliği taşımayan bir yazıyı kolay kolay yazamaz) ve görkemlilik aşkı da yine Wagner'cedir. Görkemlilik kesinlikle Syberberg'in asıl tutkusudur. Almanya hakkındaki üçlemesinin baş kişilerinin hepsi (II. Ludwig, Karl May, Hitler) megalomanyak, yalancı, tam hayalperest, görkem virtüözü kişilerdi. (Kendisinin 1967 ile 1975 yılları arasında Alman televizyonu için yaptığı çok değişik türde belgesellerde de kendinden emin ve kendine saplantılı kişilerden nasıl derinlemesine etkilendiğini görürüz: aristokrat bir Alman ailesi hakkındaki yapımı *Die Grafen Pocci*; Alman sinema yıldızlarının portreleri; Wagner'in gelini ve Hitler'in dostuyla yapılan beş saatlik röportaj filmi *Winifred Wagner'in İtirafları*.)

Syberberg büyük bir Wagnercidir, Thomas Mann'dan beri en büyüğüdür, ancak onun Wagner'e ve Alman Romantizminin hazinelerine karşı tutumu yalnızca sofuca değildir. Kayda değer bir fesatlık içerdiği gibi, kültürel vandallık temasını da içerir. *Hitler, Almanya'dan Bir Film*, Wagnerciliğin heybetini ve başarısızlığını akla getirirken, Wagner'den alınma öğelere başvurur, onları yeniden işler, onların parodisini yapar. Syberberg'in kastı, filminin bir anti-*Parsifal* olması ve Wagner'e düşmanlığın eserin leitmotiflerinden birini (Wagner ve Hitler'in manevi evladı olma) oluşturmasıdır. Filmin tamamı, tam bir çiftanlamlılıkla girişilmiş, Wagner putunun yıkılması olarak okunabilir, zira Syberberg bir sanatçı olarak kendi en derinindeki kaynakların hem içinde hem dışında olmaya çalışmaktadır. (Villa Wahnfried'in arkasındaki Wagner ve Cosima'nın mezarları durmadan gösterilir; bir sahnede, kutsal olana saygısızlığın en etkili olan örnekleriyle, siyah Amerikalı askerlerin savaş-

tan sonra mezarlar üzerinde çılgınca dans etmeleriyle alay edilmektedir.) Zaten bu yüzden Syberberg, filmi için en büyük dürtüyü (yüce olanda dolaysız hak iddia etmeyi) Wagner'den alır. Film başlarken *Parsfial*'e prelüdün giriş kısmını duyar ve kırık bloklu harflerle KUTSAL KÂSE yazısını okuruz. Syberberg kendi estetiğinin Wagnerci, yani müzikal olduğu konusunda ısrarcıdır. Ancak onun filminin Wagner'le mimetik, kısmen de (*Ulysses*'in İngiliz edebiyatının tarihiyle asalakça bir ilişki kurması gibi) asalakça bir ilişki kurduğunu söylemek daha doğru gelebilir.

Syberberg, Eisenstein'ın o zamana kadar yaptıklarına kıyasla çok düz, daha literal bir yaklaşımla, filminin plastik sanatlar, müzik, edebiyat ve tiyatronun bir sentezi (Wagner'in total sanat eserinin modern çağdaki örneği) olduğunu iddia eder. (Wagner'in şayet yirminci yüzyılda yaşamış olsaydı bir sinema yönetmeni olacağı, sık sık dile getirilen bir savdır.) Ancak modern çağın *Gesamtkunstwerk*'i, bir sentez olmak yerine, görünüşte birbirinden ayrı öğelerin bir toplamı şeklini almaya eğilimlidir. Syberberg'e göre, Ludwig üzerine 1972'de çektiği iki filmin gösterdiği doğrultuda, söylenecek her zaman daha fazla (ve farklı) şeyler vardır. Almanya hakkındaki üçlemesinin ilk filmi olan *Ludwig, Bâkir Bir Krala Requiem*, Cocteau, Carmelo Bene ve Werner Schroeter gibi film yönetmenlerinin ironik teatralliğine ve geçkin pathosuna atfedilen çılgınca bir borçtur. Diğer film olan *Theodor Hirneis*, tek karakteri olarak Ludwig'in aşçısıyla yapılan (ve *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'deki hizmetçiyi önceleyen), ilhamını Brecht'in kölenin ağzıyla nakledilen Julius Caesar'ın hayatı üzerine bitmemiş romanından alan doksan dakikalık sıkı bir Brechtyen monodramadır. Syber-

berg, yola Brecht'in bir tilmizi olarak çıktığını, 1952 ve 1953'te Brecht'in Doğu Berlin'deki yapımlarının birçoğunu filme aldığını düşünmektedir.

Syberberg'e göre, eserlerinin kaynağı 'Brecht/Wagner ikiliği', yani 'peşinde olduğu'nu iddia ettiği 'estetik skandal'dır. Kendisiyle yapılan röportajlarda değişmez biçimde onları kendi sanattaki babaları olarak anar; buradaki amacı, kısmen (öyle farz edilebileceği gibi) birinin politikasını diğerinin politikasıyla nötralize etmek ve kendini sol ile sağın sorunlarının ötesinde konumlandırmak, kısmen de daha tarafsız görünmektir. Ancak kaçınılmaz olarak, bir Brechtyen olmaktan ziyade bir Wagnercidir –çünkü Wagner'in kapsayıcı estetiği çelişkili duyguları (etik duygular ve siyasal önyargılar dahil olmak üzere) barındırmaktadır. Baudelaire Wagner'in müziğinde, "bir ruhun sınırlarına dayanmış nihai çığlığı"nı duymuşken, Nietzsche, Wagner'den umudunu kestiğinden sonra bile, ona hâlâ büyük bir 'minyatürcü' ve 'müzikteki en büyük melankoliğimiz' olarak (ki bu saptamaların ikisi de doğruydu) övgüler yağdırmıştı. Wagner'in çelişkileri (radikal demokrat ve sağcı elitist olması, estet ve ahlâkçı olması, laf ebeliği yapıp pişman olması) Syberberg'de tekrar ortaya çıkar.

Syberberg'in polemik soykütüğü (Brecht/Wagner), film üzerinde etki yapan diğer öğeleri, özellikle de sürrealist ironilerle görüntülerin etkisini gölgede bırakmıştır. Ancak Wagner'in rolü bile, Syberberg'in Wagner'in sanatı ve hayatından büyülenmesinden daha karmaşık bir meseledir. Syberberg'in sahiplendiği Wagner'den ayrı olarak, sahiplenilmiş bu Wagnerizmin doğrusu süzülmüş bir konu olduğunu; Wagner estetiğinden (sembolizmden) do-

ğan sanatın büyüleyici derecede gecikmiş bir örneği olduğunu söylemek daha cazip görünmektedir. (Hem sembolizm hem de sürrealizm, Romantik duyarlılığın geç evresine ait gelişmeler olarak değerlendirilebilirdi.) Sembolizm, Wagnerci estetiğin bütün sanatların yaratılması işlemine çevrilmiş haliydi; daha fazla öznelleştirilmiş ve soyutlamaya doğru çekilmişti. Wagner'in arzusu ideal bir tiyatro; sapmalar ve gereksizliklerden arındırılmış, azami duyguların yaşandığı bir tiyatroydu. Bu yüzden Wagner, Bayreuth Festspielhaus orkestrasını siyah bir ahşap kapağın arkasına gizleme yolunu seçmiş ve görünmez orkestrayı yaratmış biri olarak, şakayla karışık görünmez sahneyi de yaratabilecek olma hevesine kapılmıştı. Görünmez sahneyi sembolistler bulacaktı. Olaylar gerçeklikten alınıyor ve tabiri caizse zihnin ideal tiyatrosunda yeniden sahneleniyordu.* Wagner'in görünmez sahne fantezisi de daha doğrudan anlamıyla bu gayri-maddi sahnede, sinemada uygulamaya geçirilecekti.

Syberberg'in filmi, sinemanın sembolist potansiyellerinin ve herhalde bu yüzyılın en iddialı sembolist çalışmasının reçeteyle hazırlanmış halidir. Kendisi sinemayı, hem duygusal hem düşünsel bakımdan bir tür ideal zihinsel faaliyet gibi, gerçekliğin çıktığı yerden giren bir dal gibi yorumlar; sinema gerçekliğin uydurulmuş hali değil, "gerçekliğin başka araçlarla sürdürülmesi"dir. Syberberg'in bir ses stüdyosunda tarih üzerine düşünmesiyle,

*) Jacques Rivière'in yazdığına göre, Sembolist sanatçı "kendi dışında mümkün olan en geniş gerçekliği üretmeye çalışmak yerine, mümkün olduğu içinde kendi içinde tüketmenin yollarına bakar ... zihnini [olayların] görünür olmaksızın temsil edilebileceği bir tür ideal tiyatro olarak önerir". Rivière'in sembolizm hakkındaki denemesi "Le Roman d'Aventure" (1913) bu konuda benim bildiğim en iyi yazıdır.

olaylar, derin anlamıyla (sembolist ideale uygun şekilde) görünmez bırakılarak (sürrealist yordamların yardımıyla) görselleştirilir. Ancak *Hitler, Almanya'dan Bir Film*, sembolist eserlerin tipik özelliği olan üslûp homojenliğinden yoksun olduğundan, sembolistlerin vulgar görerek umursamayacağı bir canlılığa sahiptir. Zaten filmi sembolizm hakkında, daha az belirlenimsiz ve kapsamlı olmaksızın en seyreltilmiş çalışma olmaktan çıkaran, bu katışık halleridir.

Sembolist sanatçı öncelikle, (Wagneryen görkemlilik ve yoğunluğu damıtarak) her şeyi gören, yani konusuna nüfuz edebilen ve onun hakkından gelen bir zihin, bir yaratıcı-zihindir. Syberberg'in Hitler üzerine düşünceleri bu zihnin klasik buyurganlığını ve fazla geniş olan sembolist zihinsel yapıların boşluklar barındırma özelliğini taşır: "Sanırım..." diye başlayan, eminlik belirtmeyen argümanlar, açıklamaktan ziyade akla getiren fiilsiz cümleler. Sonuçlar her yerdedir, fakat hiçbir şey sonuca ulaşmaz. Bir sembolist anlatının bütün parçaları eşzamanlıdır; yani, bu parçaların hepsi bu üstün, buyurgan zihinde aynı ânda bulunur.

Söz konusu zihnin işlevi, bir hikâye anlatmak değildir (Rivière'in işaret ettiği gibi, başta hikâye arkasındadır), sınırsız miktarda anlam katmaktır. Eylemler, figürler, dekor parçaları birçok anlama gelirler ve bu ideal bir durumdur –sözgelimi, Syberberg'in çocuk figürüne atfettiği anlamlar. Bu doğrultuda daha öznel bir duruşla, Eisenstein'ın 'üst-ses montajı' teorisiyle öngördüğü biçimi aramaktadır. (Kendini Wagner'in ve *Gesamtkunstwerk*'in geleneğinde gören ve yazılarında Fransız sembolistlerinden bol miktarda alıntıya yer veren Eisenstein, sinemada sembolist es-

tetiğin en büyük yorumcusuydu.) Film değişik ölçüde kavranabilir anlamlarla doludur ve izleyicinin muhtemelen hakkında bir şey bilemeyeceği sette kalıntılarla tılsımlardan gelen başka anlamlar da vardır.* Sembolist sanatçı öncelikle serimlemeyle, izahatla, iletişim kurmakla ilgilenmez. Dolayısıyla, Syberberg'in dramaturjisinin, karşılık veremeyen kişilere (ölülere ve kendi kızına) hitaben yapılan konuşmalardan oluşması uygun görünmektedir. Sembolist anlatı her zaman için bir olayın yaşanmasından sonra gündeme gelen bir şeydir; konusu da kesinlikle farz edilen bir şey. Bu yüzden sembolist sanat, tipik olarak yoğundur, tüketilmesi güçtür. Syberberg (aralıklı olarak) başka bir bilme sürecine yönelmektedir ve bunun bir örneği, göz biçimindeki (Masonik göz –anlağın, ezoterik bilginin gözü) filmin başlıca simgelerinden Ledoux'un ideal tiyatrosunda gözlenir. Ancak Syberberg, filminin anlaşılmasını ister, üstelik bunu tutkuyla ister; bazı kısımları ne kadar şifrelenmişse, bazı kısımları da aşırı belirgindir.

Bir zihnin konusuyla kurduğu sembolist ilişki, konu ortadan kalktığında, geçersizleştiğinde ve tüketildiğinde tamamlanır. Bu yüzden Syberberg'in asıl iddiası, filmiyle Hitler'i 'yenilgiye uğratabilmiş', onu şeytanlaştırabilmiş olmasıdır. Bu gösterişli hiperbol, Syberberg'in Hitler'i bir imge

*) Örneğin yönetmen, Baer'in masasına, ilk iki yapımda *Die Walküre*'nin 1. Bölümü'nün tasarımından ilhamla Ludwig'in Hundinghütte'sinden, Linderhof'daki (1945'te yakılmış) oyun evinden ahşap bir parça koyar; başka bir yerde, sete Bayreuth'den, Hitler'in Berchtesgaden'daki villasından kalıntı olarak alınmış bir taş ve başka hazineler yerleştirilir. Bir örnekte, tılsımları oyuncu getirmiştir: Syberberg Heller'den, kendi gözünde kıymet verdiği bazı eşyalar getirmesini istemişti. Heller'in Joseph Roth fotoğrafı ile bir küçük Buda'sı (orada oldukları biliniyorsa) hemen masasına konurken, kendisi II. Bölüm'ün sonunda kozmos monologu ile IV. Bölüm'ün uzun monologunu söyler.

olarak derinden kavrayışını tamamlar. (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'sinden Hitler'e olabiliyorsa, Hitler'den *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'e neden olmasın? Son.) Yine, Syberberg'in muhayyilenin egemenliğine dair romantik görüşlerinin ve ezoterik bilme görüşleriyle, sanata sihir ya da tinsel simya özelliği yükleyen yaklaşımlarla flört etmesinin, muhayyileyi siyahlığa güç sağlayan bir gözle bakışının kaynağı da budur.

Heller'in Dördüncü Bölüm'deki monologu, sinemanın ezoterik güçlerine uygun metaforlar sayılabilecek mitlerin sıralanmasına ("muhayyilemizin siyah stüdyosu" olan Edison'un Black Maria'sından başlayarak, -Kaaba'nın, Dürer'in *Melencolia*'sının- siyah taşları hatırlamaya, bir filmin kompleks ikonografisinin başat imgesine) doğru gider (ve modern bir görüntüyle, sinemanın muhayyilenin kara deliği olmasıyla nihayetlenir). Kara bir deliği ya da bu yöndeki fantezimizi andıran sinema, uzamı ve zamanı çöktürür. İmge, Syberberg'in filminin zorla aktığını, aynı anda farklı uzamlar ve zamanlarda iştigal etmekteki ısrarını kusursuz biçimde tanımlar. Syberberg'in öznel sinemayla ilgili kendi mitolojisinin, bilim-kurgudan alınmış bir imgeyle tamamlanması uygun görünmektedir. Bu tür iddiaları ve ahlâki enerjisi olan bir öznel sinema, mantıksal olarak bilim-kurguya doğru dönüşüm geçirir. Bu yüzden Syberberg'in filmi, yıldızlar ve bir yıldız-çocukla başlayan *2001* gibi, yıldızlar ve sonlarla başlar.

Hitler'i mit ve yergi yoluyla, peri masalları ve bilim kurgularla hatırlatma yolunu seçen Syberberg, bu doğrultuda kendi dini-olmayan ayinlerini ortaya koyar: Kutsal Kâse parçalanmıştır (Syberberg'in anti-*Parsifal*'i -filmin

asıl başlığı olarak- KUTSAL KÂSE kelimeleriyle açılıp kapanır); artık kefaret rüyaları görmeye müsaade edilmiyordur. Syberberg tarihi mitolojikleştirmesini bir şüphecinin girişimi olarak savunur ve burada yeni inanç sistemlerini teşvik eden mitlere değil, "ironinin ve pathosun anası" olan mitlere yer verir. Ancak Hitler'in Almanya'nın 'kaderi' olduğuna inanan birinin şüpheci olması pek mümkün görünmez. Syberberg, her iki yola -bütün yollara- birden başvurmak isteyen sanatçı tipindedir. Filminde kullandığı yöntem çelişki, ironidir. Dahiyane naiflik yeteneğini kullanarak, bu karmaşıklığı aştığını iddia ederken, masumiyet ve pathos nosyonlarını, Romantik idealizmin bu geleneklerini sever; keza, bir çocuk figürünün (kızı, Runge'nin *Sabah*'ındaki bebek, sakallı, ağlayan çocuk olarak Ludwig) etrafındaki saçmalıklara, karmaşıklığı ve vasatlığından arınmış, ideal bir dünya hayallerine yer verir.

Syberberg'in üçlemesinin ilk bölümleri, son cennet hayalcilerinin hüzünlü portreleridir: Sahne setleri olan ve Bayreuth'de Wagner'in düş fabrikasına ödenen kaleler inşa eden II. Ludwig; müthiş tutulan romanlarında (ki bunların en ünlüsü olan *Winnetou*, modern teknoloji uygarlığının gelmesiyle güzelliğin ve cesaretin yok olmasının güncesini tutar) Amerikan yerlilerini, Arapları ve diğer egzotik halkları romantize eden Karl May. Ludwig ve Karl May'in Syberberg'e cazip görünmesinin sebebi, Büyük Reddiye'nin, modern sanayi uygarlığını reddetmenin yiğit ama kaderine mahkûm uygulayıcıları olmalarıdır. Syberberg en çok nefret ettiği şeyler olan pornografi ile kültürün ticarileştirilmesini, modern olanla özdeşleştirir. (Modern olana karşı tam üstünlük iddia eden bu duru-

şuyla, 1950'li yıllarda Münih Üniversitesi'nde sanat tarihi dersini aldığı, *Sanat ve Kriz*'in yazarı Hans Sedlmayr'ı hatırlatır.) Film, modern olan için, ondan önce gelen ve ona karşı olan için bir yas çalışmasıdır. Syberberg'in onu adlandırdığı gibi Hitler de bir 'ütopyacı' ise, öyleyse kendisi post-ütopyacı (ütopyacı duyguların umutsuzca kirletildiğini kabullenen bir ütopyacı) olmaya mahkûmdur. Gerek solun gerekse sağın peşinde koştuğu kültürel devrimin kalıcı teması olan 'yeni bir insan', onun inandığı bir hedef değildir. Romantik dehanın amentüsü kendisine ne kadar çekici geliyor olursa olsun, gerçekten inandığı şeyler Goethe ile dört başı mamur bir jimnazyum eğitimidir.

Elbette Syberberg'in filminde, ütopyanın şiiri, ütopyanın faydasızlığı, rasyonalizm ve büyü gibi alışıldık çelişkilere rastlanabilir. Oysa bu da sadece, *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'in ne türde bir film olduğunu doğrular. Bilim kurgu tam da, ütopya nostaljisinin distopik fanteziler ve düşlerle karışımını dramatize eden türdür; burada dünyanın sona ermekte olduğu, aynı zamanda yeni bir başlangıcın eşiğinde durduğu şeklinde ikili bir inanç söz konusudur. Syberberg'in tarih hakkındaki filmi de ahlâki ve kültürel bir bilim kurgudur. Goethe-Haus yıldız gemisi.

Syberberg, Wagner'in sanatı terapi olarak, kefaret olarak, katarsis olarak gören yaklaşımlarından kalma bir biçimle, melankoli halini sürdürmeyi başarır. Sinemayı, modern tarihin tahribatları karşısında 'en güzel telafi imkânı', 'ilerlemenin baskısı altında ezilen duyularımız' için bir tür 'kefaret' diye nitelendirir. Bu sanat, gerçeklikten daha iyi olmak suretiyle (ki sembolistlerin nihai inancı da bu yöndedir), gerçekliğin kefaretini öder. Syberberg'in

gözünde sinema son, en kapsayıcı, en hayaletimsi cennettir. Bu da Godard'ı aklımıza getiren bir görüştür. Syberberg'in sinema düşkünlüğü, filminin muazzam pathosunun, belki de tek gayri-iradi pathosunun bir başka yönüdür. Syberberg ne derse desin, sinema artık başka bir kayıp cennettir. Sinemanın benzeri görülmedik derecede vasatlaştığı bir çağda, Syberberg'in şaheserinde, vakti geçmiş olay niteliğinden bir şeyler vardır.

Natüralizmi reddeden romantikler, melankolik bir üslûp geliştirdiler: Oldukça kişisel olan, zorlanan 'ben'in menzili, sanatçının ve toplumun ıstırabına yoğunlaşıyordu. Mann, benliğin açmazı şeklindeki bu romantik yaklaşıma son derin ifadesini vermişti. Syberberg gibi postromantikler, gayri-şahsi bir melankolik üslûpla çalışırlar. Şimdi temel olan, hafıza ile geçmiş arasındaki ilişkidir, hatırlama, devam etme imkânı ile unutuşun cazibesi arasındaki çatışmadır. Beckett bu ıstırabın tarihsel-olmayan bir versiyonunu sunarken; tarihe saplantılı başka bir versiyon Syberberg'indir.

Geçmişi anlamak ve böylece ondaki kötülükleri def etmek, Syberberg'in en genel ahlâki tutkusudur. Fakat onun sorunu, hiçbir şeyden vazgeçememesidir. Alanları bu yüzden geniştir ve daha ötede konumlar benimsemek durumunda kalır. Syberberg'in tutkuyla konuşan filminde (Marksist bir analizin ya da feminist bilincin kırıntısının dışında) hemen her şeyi bulabilirsiniz. Sessiz kalmaya çalışsa da (çocuk, yıldızlar), konuşmadan duramaz; çok şevkli ve arzuludur. Film sona ererken Syberberg yine başka bir büyüleyici görüntü yakalamaya çalışır. Film nihayet sona erdiğinde bile, hâlâ bir şeyler daha söyleyip,

notlar eklemenin peşindedir: bir Heine epigrafı, bir Mogadishu-Stammheim alıntısı, son bir gizli anlamlı Syberberg-cümlesi, Kutsal Kâse'nin son bir defa daha anılması. Filmin kendisi bir dünya yaratısıdır; yaratıcısı (filmi hayranlıkla takip eden seyirci gibi) kendini bu dünyadan çıkarmakta çok zorlanır (çok zorlandığını düşünür); empati sanatından bu uygulama şehvetli bir ıstırap ve sonuca bağlama kaygısı doğurmaktadır. Muhayyilenin kara deliğinde kaybolan film yönetmeni, her şeyi önünden geçirmek, her şeyle özdeşleşmek ve hiçbir yere varamamak zorundadır.

Benjamin, melankolinin doğru -yani, adil- tarihsel anlayışın kökeni olduğunu ileri sürer. Kaleme aldığı son metinde belirttiği gibi, doğru tarih anlayışı "kökeni kalbin miskinliği, kaygısızlık olan bir empati sürecidir". Syberberg'de Benjamin'in melankoliye olumlu, araçsal bir açıdan bakışından bir şeyler vardır ve kendi filmini sağlamlaştırmak için melankolinin sembollerine başvurur. Oysa Syberberg'de belirsizlik, yavaşlık, karmaşıklık, Satürn mizacının gerginliği yoktur. Syberberg gerçek bir melankolik değil, coşkun tabiatlı biridir. Ancak melankoliğin özgün araçlarını (alegorik donanım, tılsımlar, gizli gizli kendine referanslar) kullanır; öfkeye ve coşkuya karşı zaptolunmaz yeteneğiyle, 'yas tutma işi' yapmaktadır. Bu kelime ilkin 1975'te Winifred Wagner üzerine yaptığı filmin sonunda görünür: "Bu film Hans-Jürgen Syberberg'in *Trauerarbeit*'ının bir parçasıdır." Gördüğümüz şey Syberberg gülümsemesidir.

Syberberg hakiki bir ağıtçıdır. Ancak filmi dinçleştiricidir. Godard'ın son filmlerinin şiirsel, boğuk sesli, utangaçça çabuk çabuk konuşan hali, konuşmanın asla herhangi

bir şeyi azade edemeyeceği yönünde marazi bir inancı ortaya koyar; Godard'ın kamera dışı düşünceleri, Syberberg'in karakterlerinin (Heller ve Baer) derin düşüncelere dalmaları gibi sakince sonuçlar verebilir. Mizacı Godard'ınkinin tam zıddı olan Syberberg'in dile, söyleme, belagata üstün bir hakimiyeti vardır. Film her şeyi söylemeye çalışır. Syberberg bu bakımdan Wagner, Artaud, Celine ve eseriyle diğer eserlerini ortadan kaldıran geç dönemindeki Joyce gibi yaratıcılar ırkındandır. Bu isimlerin hepsi sonsuzca konuşan, sonsuz melodik sanatçılardır –habire konuşan sesler. Kısıtlayıcı bir gücü olmasaydı, yani aklı başındalığı, zarifliği, görgülülüğü, enerjisizliği, derin umutsuzluğu olmasaydı Beckett de bu ırka girer miydi? Konuşmayla ilgili olarak kanıtlanmış şüpheleri ve bu konuşma acizliği duygusundan kaynaklanan hislenme (hem sempati duymaya hem de tiksinmeye dair) engeli bulunmasaydı belki Godard da bu ırka ait sayılırdı. Syberberg standart şüphelerden, esas işlevi şimdi engelleyici olmak gibi görünen şüphelerden sıyrılmanın yolunu bulmuştur. Ortaya çıkan sonuç, duygusal ifade gücü, harika görsel güzelliği, içtenliği, ahlâki tutkusu, düşünülmüş değerlere eğilmesi bakımından tamamen istisnai bir filmdir.

Bu film her şey olmaya çalışır. Syberberg'in *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'deki benzersiz iddiası, filmde izlediğimiz şeylerin hepsinden bambaşka bir ölçektedir. Söz konusu olan, özel türde bir dikkat ve yandaşlık talep eden ve üzerinde düşünülmeye, yeniden görülmeye davetiye çıkaran bir çalışmadır. Filmin üslûp göndermeleriyle kapsadığı bilgilerin ne kadar farkında olunursa, etkileyiciliği o kadar fazla hissedilir. (Joyce'un, eserlerinin ideal okurunun,

hayatını eserlerine vakfedebilecek biri olacağını gözlemlemeye cesaret ederek olumladığı gibi, pastiş tarzındaki büyük sanat da değişmez biçimde çalışma ödülü getirir.) Syberberg'in filmi, sadakat gerektiren ve bunu gerekli kılabilecek asil şaheserler kategorisindedir. *Hitler, Almanya'dan Bir Film*'i gördükten sonra da Syberberg filmi çekilmiştir –daha başka hayranlık duyulan filmler de yapılmıştır. (Gerçi bunların sayısı bu günlerde ne yazık ki fazla değildir.) Wagner hakkında üzüntüyle söylendiği gibi, o bizim hoşgörümüzü başka filmlere saklıyor.

1979

BARTHES'I HATIRLAMAK

Roland Barthes geçen hafta son nefesini verdiğinde altmış dört yaşındaydı, fakat ilk kitabını yayınladığında otuz yedi yaşında olduğunu düşünürsek, mesleğinde yaşının akla getireceğinden daha gençti. Geç yaşta kitap çıkarmaya başladıktan sonra birçok konuda çok sayıda kitap daha yazdı. Her şey hakkında bir sürü fikir üretebileceğini düşündürüyordu insana. Karşısına bir sigara paketi koyun, size hemen bir, iki, bir dolu fikir döktürüversin –alın, küçük bir deneme yazısı. Bu bilgiyle ilgili bir mesele değildi (zaten el attığı bazı konularla ilgili fazla bilgi sahibi olması mümkün değildi), uyanık durmakla, bir defa ilgi akıntısına kapıldıktan sonra bir şey hakkında *akla gelebilecek* şey-

lerin süratle kâğıda aktarılmasıyla ilgiliydi. Kafasında her zaman, fenomenleri onunla tutabileceği hassas bir sınıflandırma ağı vardı.

Gençliğinde taşrada bir avangard tiyatro grubunda biraz sahneye çıkmış, ayrıca oyunlara dair eleştiriler yazmıştı. Yazarlığını -bütün gücüyle- bir meslek olarak konuşturmaya başladığında, tiyatrodan kalan bir esinti, görünümlere derinden beslediği bir sevgi renklendiriyordu eserlerini. Fikirleri kavrayışı dramaturjikti: Bir fikir her zaman başka bir fikirle çekişme halinde olurdu. Dışa kapalı Fransız entelektüel sahnesine adımını atarken, geleneksel düşmana ('burjuva' zihniyet diye anılmaya başlamış olup, Flaubert'in deyişiyle 'edinilmiş fikirler'e ve Marksistlerin yanlış bilinç kavramıyla, Sartrecıların kötü inanç nosyonuyla itham ettikleri ve klasik eğitim almış Barthes'ın da *doxa* -güncel görüş- diye yaftalayacağı şeye) karşı silaha sarılmıştı.

Barthes savaşın bitiminden sonraki yıllarda, Sartre'ın ahlâkileştirici sorularının gölgesi altında, edebiyatın neyi içerdiğine dair manifestolarla (*Yazının Sıfır Derecesi*) ve burjuva kavrminin idollerinin nükteli portreleriyle (*Çağdaş Söylenler* kitabında biraraya getirilen yazılar) yola çıktı. Kaleme aldığı bütün yazılar polemik tarzındadır. Oysa kendi mizacının en gerisindeki dürtü savaşmaya yatkın değildi. Bilakis, öne çıkarıp övmeye daha eğilimliydi. Boşa gevezelik etmeye, mankafalılığa ve ikiyüzlülüğe köpürmeye hazır olduğunu belli eden maske düşürücü girişimleri zaman içerisinde azaldı. Övgülerini sıralamakla, tutkularını paylaşmakla daha çok ilgiliydi artık. Hatta sevinçten havalara sıçramanın, zihnin en samimi oyunlarına kapılmanın erbabı olacaktı.

Zihinsel sınıflandırmalar Barthes'ı büyülüyordu. Üç önemli ismi fantezinin gözükara savunucuları, kendi takıntılarının takıntılı sınıflandırıcılarıyla birleştiren, tözün bu isimleri kıyaslanabilir *hale getirmeyen* bütün meselelerini silip atan ve öfkeyle dolu *Sade, Fourier, Loyola* başlıklı kitabını yazması buna bağlanabilirdi. Beğenileri bakımından (Paris'te Robbe-Grillet ve Philippe Sollers gibi edebi modernizmin tanrılarının kasıtlı destekçiliğini üstlenmesine rağmen) bir modernist olmasa da, pratiğiyle bir modernistti. Yani, sorumsuz, oyuncul ve formalist biriydi –edebiyatla, edebiyat hakkında konuşma eylemiyle iştigal ediyordu. Bir eserde kendisini heyecanlandıran etken, eserin neyi savunduğu ve öfkesini hangi sistemle belli ettiğiydi. Vicdanıyla, sapkınlığa ilgi duyuyordu (sapkınlığın özgürleştirici nitelik taşıdığı yolundaki demode görüşü savunmaktaydı).

Barthes'ın yazdığı her şey enteresandı –neşeli, süratli, yoğun, *sivri*. Yayınladığı kitapların çoğu denemeler derlemesidir. (Bunlara bir istisna, Racine'le ilgili olarak erken zamanlarında yazdığı bir polemik kitabıydı. Akademik vazifesini tamamlamak amacıyla kaleme aldığı, moda reklamcılığının semiyolojisi üzerine, kendisine pek uymayan uzunluk ve belirginlikle yazılmış bu kitap, başka virtüözce yazacağı denemelerin nüvelerini barındırmaktaydı.) Gençlik yazısı denebilecek tek bir metin çıkarmamıştı, ama kendisinin zarif, müşkülpesent sesi en başından beri duyulabilirdi. Ne ki son on yılda ritminin bir hız kazandığı ortadaydı –iki yılda bir yeni kitap çıkarıyordu. Düşünmesi daha süratlenmişti. Yeni kitaplarında, deneme formu da parçalandı –denemecinin 'ben' karşısındaki suskunlu-

ğunda gedikler açmaktaydı. Yazısında, not defterinin başına oturduğunda yaşadığı özgürlüklerle risklerden izler belirdi. *S/Z* adlı kitabında Balzac'ın bir novellasını, metni inatla parlatan bir kıvraklıkla neredeyse yeni baştan yarattı. *Sade, Fourier, Loyola* kitabına çarpıcı Borgesvari eklemeler yaptı; otobiyografik yazılarında metin ile fotoğraflar, metin ile yarı belirgin göndermeler arasındaki alışverişlerin kurmaca-ötesi kışkırtmalarından faydalandı ve iki ay önce yayınladığı fotoğrafla ilgili son kitabında yanılsamayı önemsediğini belirtti.

Barthes, keskin bir kaydetme kapasitesine sahip fotoğrafın doğurduğu büyülenmeye karşı özellikle hassastı. *Roland Barthes Roland Barthes'ı Anlatıyor* kitabı için seçtiği fotoğraflardan herhalde en güzel olanları, vaktinden önce gelişmiş bir çocuğu, on yaşındaki Barthes'ı, genç annesinin kucağında ve ona yapışmış haldeyken ('sevgi açlığı' adını verdiği pozla) gösteriyordu. Gerçeklikle ve -kendi gözünde aynı anlama gelen- yazıyla arasında âşıkane bir ilişki vardı. Aklına gelen her şey hakkında kalem oynatıyordu; her konuda yazması için istek yağmuruna tutulduğunda, elinden geldiği kadarını kabul ediyordu; el attığı bir konunun kendisini ayartmasını istiyordu ve bu isteği genellikle yerine gelirdi. (Gün geçtikçe ayartmanın kendisi onun konusu haline geldi.) Yazarların hepsi gibi yoğun çalışmaktan, gereğinde fazla isteği kabullenmekten, geride kalmaktan şikayetçiydi –fakat aslında benim tanıdığım en disiplinli, kendinden en emin, en iştahlı yazarlar arasındaydı. Çok sayıda güzel yapılmış, entelektüel bakımdan yaratıcı röportajlara ayıracak vakti vardı.

Okur olarak titiz olmakla birlikte açgözlü sayılmazdı. Neredeyse okuduğu her şey hakkında bir yazı kaleme aldığı gibi, eğer bir konuda herhangi bir metin çıkarmamışsa muhtemelen o konu hakkında okuma yapmadığını zannedebilirdiniz. Çoğu Fransız entelektüeline (çok sevdiği Gide'i istisna sayarsak) benzer şekilde kozmopolit bir havası yoktu. Hiçbir yabancı dile hakim değildi; çeviri bile olsa yabancı edebiyattan çok az şey okumuştu. Hislerine dokunmuş görünen tek yabancı edebiyat Alman edebiyatıydı. Brecht ona erken zamanında, hayli coşku veren bir kalemdi; son zamanlarda *Bir Aşk Söylemi*'nde ihtiyatlı bir dille naklettiği üzüntüler onu *Genç Werther'in Acıları*'yla lidlere yöneltmişti. Yazmaya oturduğunda ara verecek kadar okuma meraklısı değildi.

Üne kavuşmak hoşuna gitmişti; durmadan yenilenen, bitimsiz bir haz duyuyordu bundan: Fransa'da son yıllarda sık sık televizyonda görülmüştü ve *Bir Aşk Söylemi* adlı kitabı çok satanlar arasındaydı. Buna rağmen, bir dergiyi ya da gazeteyi karıştırırken adına her rastlayışında garip bir duyguya kapıldığından bahsederdi. İçindeki mahremiyet duygusu, teşhirci bir tarzda dışa yansıtılmıştı. Kendisi hakkında yazarken, sanki kendisine bir kurgu gözüyle bakıyormuş gibi üçüncü tekil şahsa başvuruyordu. Zaten daha sonraki çalışmalarında kendini çok daha dikkatli bir şekilde ele verdiği, fakat bunu her zaman spekülatif bir form içine sokacağı göze çarpacaktır (eğer ele aldığı bir fikre değen yanı yoksa kendisi hakkında hiçbir anekdota yer vermezdi); kaldı ki, şahsıyla ilgili ince düşüncelere sahipti –yayınladığı son makale, günlük tutmakla ilgiliydi. Ayrıca elinden çıkmış bütün eserlerin, müthiş karmaşıklı-

ğa sahip bir kendini betimleme çabası olduğunu söyleyebiliriz.

Kendisinin sadık, yaratıcı öğrencisi olan bu zihnin dikkatinden kaçan hiçbir şey olmuyordu: sevdiği yiyecekler, renkler, hoşuna giden kokular, nasıl okuduğu, vb. Bir keresinde Paris'teki bir konuşmasında gözlediği hevesli okurlar iki gruba ayrılmaktaydı: kitaplarda satır altı çizenler ve çizmeyenler. Söylediğine bakılırsa, kendisi ikinci gruptandı; yazmayı planladığı bir konu hakkında kitaplara not almazdı, çok önemli bulduğu pasajları başka kartlara geçirirdi. Neden böyle bir tercih yaptığıyla ilgili olarak kurduğu teoriyi şimdi aklıma getiremediğimden, kendi teorimi ortaya koymayı deneyeceğim. Barthes'ın kitaplara hatırlatıcı işaretler koymamasını, resim yapmasına ve ciddiyetle yaptığı bu resimlerin bir nevi yazıyı andırmasına bağlıyorum. Barthes'ın ilgisini çeken görsel sanat, dil aleminden geliyordu; daha doğrusu, yazının bir çeşidiydi; mesela, Erté'nin insan figürlerinden meydana gelen alfabesi, Réquichot'nun, Twombly'nin kaligrafik resimleri üzerine denemeleri vardı. Barthes'ın tercihi o ölü metaforu, eser 'vücuda getirme'yi düşündürüyordu –genellikle hiç kimse sevdiği bir vücut üzerine yazı yazmayı düşünmezdi.

Ahlâkçılıktan mizacı gereği hoşlanmaması son yıllarda daha belirginleşmişti. Onlarca yıl doğru düşünmeye (yani, sola) bağlı kalmayı görev bildikten sonra, bazı yakın dostları ve edebiyattaki müttefikleriyle, o devrin bütün Maocularıyla beraber Çin'e gittiğinde, kendindeki esteti keşfetti; Çin'den dönüşünde kaleme aldığı hepi topu üç sayfalık bir yazıda, ahlâkileştirici çabalardan hiç etkilen-

mediğini ve aseksüellikle kültürel tekbiçimlilikten sıkıldığını belirtecekti. Barthes'ın eseri, Wilde ve Valéry'nin eserleriyle birlikte, estet olmayı güzelleştiren bir tesir yapmıştır. Son yazılarının önemli bir kısmı, duyuların zekâsını ve duygulanım metinlerini öne çıkardığı çalışmalardır. Tabii duyuları savunurken, zihne hiçbir zaman arkasını dönmemiştir. Duyusal uyanıklık ile zihni uyanıklık arasındaki karşıtlıkla ilgili romantik klişeleri de kendisine hiç yakın bulmamıştır.

Barthes'ın eserleri, dağıtılan ya da yadsınan hüzünle ilgilidir. Her şeyin bir sistem -bir söylem, bir sınıflandırmalar düzeni- olarak değerlendirilebileceğinde karar kılmıştı. Her şey bir sistem olduğuna göre hepsi halledilebilirdi. Fakat sonunda sistemlerden bıktı. Zihni çok işlekti, ihtiraslıydı ve risk almaya çok yatkındı. Gerçi son yıllarında, eskisinden daha üretken duruma geldiğinde daha kaygılı ve kolay incinir bir ruh haline girmişti. Kendisiyle ilgili gözlemlerindeki gibi, her zaman "büyük bir sistemin (Marx, Sartre, Brecht, semiyoloji, Metin) kanatları altında yürütmüştü çalışmalarını. Bugün de daha açık biçimde, daha korunmasızca yazdığı izlenimine sahiptir..." Beslendiği ustalardan ve usta-fikirlerden ("Konuşabilmek için başka metinlerden destek almak şarttır," diye açıklamıştı bir seferinde) kendini arındırdıkça, tek kendi gölgesi altında işini görür oldu. Artık kendi Büyük Yazarı'ydı. 1977'de çalışmalarının değerlendirildiği yedi günlük bir konferansın bütün oturumlarında sektirmeden (yeri geldiğinde yorum yaparak, kısa kısa araya girerek, kendini beğendiğini belli ederek) hazır bulundu. Sonra da kendisiyle ilgili spekülatif kitabının bir eleştirisini yayınladı (Barthes, Barthes

Barthes'ı Anlatıyor'u Anlatıyor). Sürünün başı artık kendisiydi.

Üstünde kaynağını bilemediği ıstıraplar vardı, tuhaf bir güvensizlik hissi çökmüştü –avunduğu şey de sanki büyük bir serüvene atılacakmış duygusunu yaşamasıydı. Bir buçuk yıl önce New York'a gittiğinde, bir roman yazma niyeti taşıdığını herkesin önünde, neredeyse huzursuzluğunu bastıramadığı bir cüretkârlıkla ifade etmişti. Robbe-Grillet'yi bir süreliğine çağdaş edebiyatın odağı gibi gösteren bir eleştirmenden değil, ya da en muhteşem kitapları (*Roland Barthes Roland Barthes'ı Anlatıyor* ile *Bir Aşk Söylemi*), Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Defterleri*'nin başlattığı, kurmaca, deneme tarzında fikir yürütme ve otobiyografiyi doğrusal-anlatısal bir formdan ziyade, doğrusal-defter biçiminde harmanlayan geleneğe uygun, modernist kurgunun zaferleri sayılan bir yazardan beklenebilecek bir roman olmayacaktı bu. Hayır; modernist bir roman değil, 'gerçek' bir roman olacağını söylüyordu. Proustvari bir roman.

Barthes özel sohbetlerinde, tüm gücünü bu romana vakfetmek için akademik doruklardan (1977'den itibaren Collège de France'da bir kürsüsü vardı) inmeyi istediğinden, fakat hocalığı bırakırsa parasal olarak güçlük çekeceği kaygısından (işin doğrusu, temelsiz bir kaygıydı bu) bahsediyordu. İki yıl önce annesini kaybetmesi ağır bir darbe olmuştu. Proust'un ancak annesinin ölümünden sonra *Yitik Zamanın Peşinde*'ye başlayabildiğini hatırlıyordu. Kedere boğulmuş halinde dinçleşmesini sağlayacak bir kaynak bulmayı umut etmesi kendisi açısından tipik bir davranıştı.

Bazı zamanlar kendisiyle ilgili olarak üçüncü tekil şahısla yazdığı gibi, kendisinden genellikle yaşı belli olmayan biri gibi bahseder ve sanki çok daha genç bir adammış gibi (gerçi bir bakıma öyleydi) geleceğine dair atıflarda bulunurdu. Büyüklüğe özlem duymakla birlikte, kendini daima (*Roland Barthes Roland Barthes'ı Anlatıyor*'da belirttiği gibi) "'kendi haline bırakıldığı'nda hep olduğu gibi, ufak şeylere geri *çekilme*" tehlikesiyle yüz yüze hissederdi. Mizacında olsun, zihninin baş edilemez hassaslığında olsun Henry James'i akıllara getiren özellikler vardı. Fikirler dramaturjisi hisler dramaturjisine boyun eğerken, en içten ilgisini çeken şeyler handiyse kelimelere dökülemeyen şeylerdi. Kendine dair şüpheleri olduğu gibi, hırsları da Jamesyen bir pathosu hatırlatıyordu. Şayet büyük bir roman kaleme alabilirse, muhtemelen Proust'unkilerden ziyade son yıllarındaki James'in yazdıklarına benzerdi.

Barthes'ın yaşını kestirmek zordu. Bilakis, yaşı yokmuş izlenimi uyandırıyordu –zaten hayatının kronolojisi de oldukça çarpıktı. Genç insanlarla çok vakit geçirmekle birlikte, gençlerden olsun gençliğin teklifsizliklerinden olsun kesinlikle etkilenmezdi. Fakat, hareketleri yavaş, elbiseleri bir hocaya yakışır olmakla beraber, yaşlı görünmezdi. Nasıl dinlenileceğini bilen bir vücuda sahipti: Garcia Marquez'in gözlemlediği gibi, bir yazar nasıl dinlenileceğini iyi bilmeliydi. Arı gibi çalışmasının yanında eğlenceye de düşkündü. Hayattan kendine düşen zevki tatmaya karşı yoğun ama ne istediğini bilen bir merakı vardı. Gençliğinde yıllarca hasta (veremi vardı) gezmişti; o yüzden insan ona baktığında, vücuduna (zihnine ve üretkenliğine olduğu gibi) görece geç kavuşmuş intibaına kapılırdı. Kösnül

zevkleri ülke dışına (Fas'a, Japonya'ya) gittiğinde su yüzüne çıkardı; cinsel zevkleri olan ve hayli tanınmış bir erkeğin bekleyebileceği cinsel ayrıcalıklara yavaş yavaş, gecikmeli olarak kavuştu. Üstünde çocuksu bir esinti vardı; dalgınlığı, kilolu bedeni, yumuşak sesi ve güzel teni, kendi içine çekilmesi hep bunu düşündürüyordu. Öğrencilerle kafelerde eğlenmekten memnundu; kendini barlara, diskolara götürsünler isterdi; fakat cinsel yakınlıkları bir tarafa, size göstereceği ilgi, sizin ona göstereceğiniz ilgiden bir gıdım daha fazla olmazdı. (Birbirimizi son görüşümüzde sevgiyle kollarını açıp, "Ah Susan, *Toujours fidèle* [daima sadık]," diye karşılamıştı beni. Gerçekten sadıktım, hâlâ da sadığım.)

Okumanın bir mutlu olma yolu, neşeli olma yolu olduğunu (Borges de aynı fikirdeydi) ısrarla savunmasında çocuksu bir özellik yansıyordu. Aslında bu iddiası pek de masumane değildi; yetişkinlere özgü cinsel ateşliliğin keskin bir yansıması gibiydi. Hiç tükenmeyen bir kendine atıfta bulunma yeteneğiyle, duyularını keşfetmeyi de haz arayışının içine katmıştı. Dolayısıyla, iki şey birbirine karışmış oluyordu: *jouissance* ('gelme' anlamına da gelen Fransızca'daki 'zevk') olarak okuma ile metnin hazzı. Bu da onun açısından tipik bir durumdu. Barthes, zihne şehvetle düşkün biri olarak, büyük bir uzlaştırma yeteneği taşırdı. Trajik olan şeylerden ise pek hislenmezdi. Dezavantajlı olmakta avantajlı bir yan hep bulmuştu. Modern kültür eleştirisinin eski temalarının birçoğunu işlemiş olsa da, gözü hep felaket gören biri sayılmazdı. Eserlerinde son hükümler, uygarlığın mahvı, barbarlığın kaçınılmazlığı gibi temaları bulamazdınız. Ağıtlara boşvermişti. Bir-

çok beğenisi bakımından eski kafalı sayılabileceğinden, daha eski bir burjuva düzeninin terbiyesi ve tahsiline karşı nostaljik bir özlem duyardı. Fakat modern olan şeylerle uzlaşmanın bir sürü yolunu da bulmuştu.

Barthes son derece nazik, biraz dünyayı umursamaz, esnek bir yapıdaydı –şiddetten hazzetmezdi. Hep kederle buğulansa da, gözleri güzeldi. Hazla ilgili bütün sohbetlerinden üzüntülü bir esinti yayılırdı; nitekim *Bir Aşk Söylemi* çok hüzünlü bir kitaptır. Gelgelelim, zevkten kendinden geçmeyi öğrenmişti ve böyle deneyimleri hep yaşamak istiyordu. Yaman bir hayat âşığıydı (haliyle, ölümü yadsırdı); sözüne bakarsak, yazılmamış romanındaki amacı, hayatı kutsamak, yaşıyor olmaktan minnetini ifade etmekti. Ciddiye aldığı haz peşinde, muhteşem zihin oyunlarında dipten dibe hep (vakitsiz, kahredici ölümüyle daha da şiddetlenmiş) pathosun aktığını hissederdiniz.

1980

TUTKU OLARAK ZİHİN

"Tevazu gösteremem; içimde birçok şey alev alev; eski çözümler işe yaramaz hale geliyor; yeni çözümlerleyse henüz bir şey başarılmış değil. O yüzden ben, sanki önümde bir asır uzanıyormuş gibi, aynı ânda her yere birden el atıyorum."

(Canetti, 1943)

Elias Canetti'nin Kasım 1936'da Hermann Broch'un ellinci doğum günü vesilesiyle Viyana'da yaptığı konuşma, yazarın karakteristik temalarından bazılarını cesurca ortaya koymaktadır ve şimdiye değin bir yazarın başka bir yazar adına yaptığı en güzel konuşmalardan birisidir. Böylesi övgü dolu bir konuşma bir silsile yaratır. Canetti,

Brocht'da büyük bir yazar olmanın şartı sayılan nitelikleri (özgün bir kalemdir; çağını özetler; çağına itiraz eder) yakaladığında, kendi taahhüt ettiği ölçütleri de belirlemiş olur. Brocht'u elli yaşına vardığı için (Canetti o zaman henüz otuz birindeydi) selamlayıp, bu süreyi bir insanın ömründe yaşaması gereken zamanın sadece yarısı olarak tanımladığında, imza koyduğu eserleriyle nasıl bir uzun ömürlülük özlemi çektiğini ve ölümlü olmaktan nefret ettiğini de itiraf etmiş sayılır. Zihnin dizginlenmemiş bir durumuna dair bakışını yansıtarak Broch'un entelektüel iştahını yücelttiğinde, kendisinin aynı şekilde delice bir iştahı olduğunu beyan ediyordur. Canetti saygısını alicenaplıkla sergilediğinde de, çağının asil muhalifi olarak çizdiği yazar portresine bir öğeyi daha (yani, çağının asil bir hayranı olarak yazarı) eklemektedir.

Canetti'nin Broch'u övmesi, gözünü diktiği ahlâki konum ve uzlaşmazlığın saflığını ve kendisindeki güçlü, hatta bunaltıcı modellere duyulan arzuyu ortaya koyar. Nitekim 1965'te kaleme aldığı bir yazısında, ciddi bir yazarın -hiç değilse bir süre boyunca- başka bir yazarın yetkesine boyun eğmesinin değerini savunmak üzere, 1920'li yıllarda Viyana'da öğrenciyken Karl Kraus için nasıl hayranlık krizlerine girdiğini hatırlar; zaten onun Kraus üzerine denemesi aslında hayranlığın etiği hakkında bir metindir. Kıymetli düşmanlarca (Canetti gözde yazarları arasında da bazı 'düşmanlar' -Hobbes ve Maistre- bulunduğunu söyler) meydan okunmak, ulaşılamaz, insana haddini hatırlatan ölçütlerin kendini güçlü kılmasını sağlamak onun sevdiği şeylerdir. Hayranlık duymaktan hiç vazgeçmediği Kafka hakkındaysa şu gözlemde bulunur: "Onu okurken insan kendini iyi hissediyor, fakat bundan gurur da duymuyor."

Canetti'nin başkalarına hayran olma görevi ve bu hayranlıktan aldığı zevkle ilişkisi o kadar candan, yazarlık mesleğine bakışı o kadar güç beğenir niteliktedir ki, mütevazılık -ve gurur- onu tipik olarak gayri-şahsi bir havada tamamen kendi içine döndürür. Bu noktada bütün ilgisi *kendisinin* hayranlık duyabileceği birine yöneliktir. 1942 ile 1972 yılları arasında tuttuğu ve bu sürenin büyük kısmında çok önemli kitabı *Kitle ve İktidar*'ı (1960) hazırlayıp yazmakla meşgul olduğu günlüklerden seçilen *İnsan Beldesi*'nin eğildiği başlıca konulardan birisi budur. Canetti rastgele karalanmış bu günlüklerinde durmadan büyük ölüleri örnek alarak kendini kamçılamakta, kalkıştığı işin entelektüel zorunluluğunu vurgulamakta, zihninin ateşini ölçüp kontrol etmekte ve takvim yaprakları teker teker düşerken dehşet içinde titremektedir.

Özgüvenli bir şekilde ve cömertçe hayran olmanın başka özellikleri de söz konusudur: yeterince cüretkâr ya da ihtiraslı olamama korkusu, salt şahsi olan şeylere sabredememe (Canetti'ye göre, güçlü kişiliğin göstergelerinden birisi, gayri-şahsi olan şeyleri sevmektir) ve kendine acımaktan iğrenme, vb. *Azade Kılınan Dil* (1977) başlığını taşıyan otobiyografisinin ilk cildinde hayatıyla ilgili anlatmayı tercih ettiği kesitler, kimlere hayran olduğuyla, kimlerden bir şeyler öğrendiğiyle sınırlıdır. Gelişmelerin nasıl kendi lehine -aleyhine değil- döndüğünü heyecanlı bir dille anlatır; onunki bir özgürleşme hikâyesidir: dünyada dolanıp dursun diye 'azade kılınmış' bir zihin – bir dil – bir ağızın hikâyesi.

Bu dünyanın zihinsel coğrafyası karmaşıktır. 1905'te köklerinden kopup, daha sonra Bulgaristan'a yerleşmiş bir Sefarad bir ailede (babasıyla babasının ataları Türkiye'den

gelmişlerdi) dünyaya gelen Canetti, göç etme bakımından zengin bir çocukluk yaşadı. Annesiyle babasının öğrenimlerini gördükleri Viyana, gördüğü bütün yerlerin (ailenin kendisi altı yaşındayken taşındıkları İngiltere, öğrenim hayatının bir bölümünü geçirdiği Lozan ve Zürih ile yirmili yaşlarının sonunda kısa yolculuklarla kaldığı Berlin dahil olmak üzere) zihinsel başkentiydi. Annesi, 1912'de Manchester'da babalarını kaybetmelerinin ardından Canetti'yi ve ondan küçük iki erkek kardeşini Viyana'ya getirmişti. Canetti Viyana'dan 1938'de ayrılmış, önce bir yıl kaldığı Paris'te yaşayıp, daha sonra bütün ömrünü sürdüreceği Londra'ya gitmişti. Kendi notlarına göre, insan ancak sürgündeyken "dünyanın her daim bir sürgünler diyarı" olduğunu fark ederdi. Kötü durumunu sırf kaderin kendi payına düşürdüğü bir talihsizlik olarak görmesini engelleyen, tipik bir gözlemi yansıtmaktaydı bu sözü.

Canetti neredeyse doğuştan gelen bir yetenekle, sürgün yazarın bir yerle kolayca kurduğu ilişkiyi kurabilmektedir: Bir yer, bir dildir. Çok dil bilmek de birçok yerin kendi yurdu olduğunu iddia etmeye varır. Aile örneği (babasının büyükbabasının on yedi dil biliyor olmakla övünmesi), yerel karmaşa (kendi sözüyle, doğduğu Tuna kıyısındaki liman şehrinde, her gün yedi-sekiz dilden konuşulduğunu duyabilirdi) ve çocukluğunun süratle geçmesi –bütün bunlar dille arzulu bir ilişki kurmasını sağlayan etmenlerdi. Yaşamak demek, dil edinmek (onunkiler Ladino, Bulgarca Almanca -anne babasının birbirleriyle konuştukları dil-, İngilizce ve Fransızca'ydı) ve 'her yerde' olmak demekti.

Zihninin dilinin Almanca olması, Canetti'nin yurtsuzluğunun teyididir. Luftwaffe'nin [Alman Hava Kuvvetle-

ri] bombaları Londra'yı döverken Goethe'den ilhamla defterine düştüğü dindarca yeminler ("Her şeye rağmen sağ kalacak olursam bunu Goethe'ye borçlu olacağım"), (o zaman, hayatının artık yarısından fazlasını geçirmiş olduğu) İngiltere'de her zaman bir yabancı olarak kalmasına sebep olan ve Yahudi olduğu için daha üst bir kozmopolitizm diye yorumladığı, anlıyor olmanın ayrıcalığı ve külfetini yüklendiği Alman kültürüne sadakatinin bir örneğidir. Canetti Almanca yazmaya devam edecektir –1944'te bunu günlüğüne, "Yahudi olduğum için," diye not etmiştir. Hitler'den kaçan çoğu Yahudi entelektüelin hiç tercih etmediği böyle bir kararı almakla, nefret girdabına yakalanmadan, hayranlık duyduğu düzeyde kalmasına katkıda bulunmayı istediği Alman kültürünün minnetkâr bir evladı olarak kalma yolunu seçmiştir.

Canetti'nin, Iris Murdoch'un ilk romanlarının bazılarında, mesela (yine kendisine ithaf edilmiş olan) *Büyücüden Kaçış*'taki Mischa Fox filozof figürüne -ciddiyeti ve gayret sarf etmeden sağladığı üstünlükle sırdaşı olan arkadaşlarının gözünde bile muamma olarak kaldığı bir figür- model alındığı farz edilir.* Dışarıdan bakarak çizilmiş olan bu portre, Cannetti'nin İngiliz hayranlarının gözüne

*) "Onda tuhaf olan ne var?" diye sordu.

"Ah, bilmiyorum ki," diye cevap verdi Annette. "O sanki... şöyle..."

"Bence o tuhaf değil," dedi Rainborough, bir sıfat duymayı boşuna bekledikten sonra. "Mischa'da gözlerinin dışında istisnai bulacağımız tek bir şey var, o da sabrı. Onu ne zaman görsem her türlü işe koşuyor ve ufacık bir planın dahi olgunlaşmasını kelimenin tam anlamıyla yıllarca bekleyebilecek olan, tanıdığım tek kişi." Rainborough Annette'e düşmanlıkla bakıyordu.

"Gazetelerde okuduğu bir sürü haber yüzünden hıçkırıklarını tutamadığı doğru mu?" diye sordu Annette.

"Buna hiç ihtimal vermem!" dedi Rainborough. Annette'in gözleri faltaşı gibi açıldı...

(*Büyücüden Kaçış*, Viking Press, 1956, s. 134)

nasıl egzotik görünmüş olması gerektiğini düşündürür. Aynı zamanda çok yönlü biri olan sanatçı (ya da aynı zamanda bir sanatçı olan çok yönlü biri), mesleği bilgelik olan biri, İngilizce'yi yurt tutmuş bir geleneğe ait değildir. Üstelik, içinde olduğumuz yüzyılın daha merhametsiz tiranlıklarından kaçıp, emsalsiz eğitimleri ve sakınmasız büyüklük projeleriyle Avrupa felaketinin uzağında kalmış, daha mütevazı boyutlardaki İngilizce konuşan büyüklü küçüklü adalara kapağı atmış sayısız edebi sürgünün varlığına rağmen böyledir bu.

Canetti'nin sürgünlüğün dokunaklı bozulmaları olsun olmasın, içeriden çizdiği bu portreler, gezgin entelektüel modelini hepimizin gözünde aşina hale getirmiştir. Gezgin entelektüel (elbette bir tip olarak erkektir) Yahudidir ya da Yahudiye benzer; çokkültürlü, huzursuz ve kadın düşmanıdır; koleksiyoncudur; içgüdülerden iğrendiği için kendini aşmaya düşkündür; kitaplarının ağırlığı altında ezilip, bilginin getirdiği baş dönmesiyle havalara uçmuştur. Gezgin entelektüelin görevi, izahat yeteneğini kullanması değil, çağına tanıklık ederek en geniş, en *terbiye edici* umutsuzluk ölçütlerini belirlemesidir. İnzivaya çekilmiş bir eksantrik olarak, yirminci yüzyıl muhayyilesinin hayattaki ve edebiyattaki çarpıcı başarılarından birini, şehit kılığındaki hakiki bir kahramanı temsil eder. Bu figüre dair portrelere Avrupa'nın her edebiyatında rastlanmasına rağmen, Alman edebiyatındaki bazı örnekleri kayda değer bir otoriteye (*Bozkırkurdu*, Walter Benjamin'in bazı denemeleri) ya da kasvete (Canetti'nin tek romanı *Körleşme* ile yakın zamanlarda Thomas Bernhard'ın romanları *Düzelti* ve *Dünya Düzelticisi*) sahiptir.

Canetti'nin İngilizce'ye *Auto-da-Fé* (Engizisyon Ateşi) başlığıyla çevrilen, Almanca adı *Die Blendung* (Körleşme) olan roman, bir aşağılanma epiğinden geçmesi gereken, kitaplarına gömülmüş, saf bir adamı anlatır. Ünlü bir Çinbilimci olan huzurlu bekâr Profesör Kien, doymak bilmez bir açgözlülükle her konuda topladığı yirmi beş bin adet kitabıyla bir apartmanın çatı dairesine yerleşmiştir. Hayatın ne kadar korkunç olduğunun farkında olmadığı gibi, bunu öğrenmesi için kitaplarından ayrılması gerekmektedir. Oysa zevksizlik ve yalancılık (bu entelektüel mitolojisinde değişmez anti-zihin ilkesi olarak) bir kadın suretinde çıkacaktır karşısına: Göklerde gezen münzevi araştırmacı, George Grosz ya da Otto Dix'in resimlerindeki herhangi bir figür kadar korku salan bir karakter olan hizmetçisiyle evlenir –ve dünyaya fırlatılmış olur.

Canetti *Körleşme* romanını ilkin (yirmi dört yaşındayken) sekiz kitaplık serinin birincisi olarak düşündüğünü, her kitabın baş kişisinin saplantılı bir tip olup, bütün seriye "İnsanlığın Deliler Komedisi" adının verileceğini nakleder. Gelgelelim, yazabildiği tek roman, (ilk taslaklarda Kien'in öyle olması düşünüldüğü gibi) 'kitap delisi' hakkındaki olmuş; dinsel fanatik hakkındaki, koleksiyoncu hakkındaki ya da teknoloji meraklısı hakkındaki ciltler yazılamamıştır. Deli hakkındaki -yani, abartı olarak- bir kitap kılığındaki *Körleşme*, dünyayla bağlantısı kopuk, kolaylıkla aldatılan entelektüellerle ilgili bilindik klişeleri sıralar ve esas canlılığını, kadınlara karşı olağanüstü yaratıcılıktaki bir nefretle kazanır. Kien'deki dengesizliği, yazarının bayıldığı abartıların çeşitlemeleri saymamak imkânsızdır. "Belirli bir şeyle -sanki her şey ondan ibaretmiş gi-

bi- sınırlı kalmak çok adice bir durum," diye not etmiştir –zaten *İnsanlık Beldesi* de böyle Kienvari laflarla doludur. Bu defterlere kaydedilmiş olan, kadınları hor gören sözlerin yazarı, Kien'in hezeyanlı kadın düşmanlığının detaylarını hayal ederek çok eğlenmiş olmalı. Zaten Canetti'nin bazı çalışma pratiklerinin, romandaki mesleğini takıntılarıyla sürdüren, bir nevi manyalar ve düzenlilik şemaları içinde yüzen müthiş bir akademisyen anlatısında yansımasını bulduğu düşünülmemezlik edilemez. Hele bir de, Canetti'nin Kien'inki kadar geniş, araştırmalarına uygun fakat pek de uzmanlık alanlarında çoğalmamış bir kitaplığa sahip olduğunu öğrenmek çok şaşırtıcı olacaktır. Böylesi bir kütüphane kurmanın, Benjamin'in akıllarda kalan betimlemesine uygun, kitapları birer maddi nesne (nadir bulunan kitaplar, birinci basımlar) olarak tutkuyla sevmekten kaynaklanan bir kitap toplama alışkanlığıyla alakası yoktur. Burada söz konusu olan, daha ziyade, ideali kitapları kafasının içine sığdırmak olan bir saplantının maddileşmesidir; gerçek kütüphane, yalnızca hafızayı terbiye eden bir sistemdir. Bu yüzden Canetti, Kien'i masasının başına geçirir ve zihninin içindekiler hariç, kitaplarının tek bir sayfasına baktırmadan bilgi yüklü bir makale kaleme aldırır.

Körleşme, Kein'in deliliğinin evrelerini, 'kafa'nın ve 'dünya'nın üç ilişkisiyle sergiler –'dünyasız bir kafa'yla kitaplarıyla birlikte evine kapanmış Kein; 'kafasız bir dünya'yla hayvani şehirde dolanan Kein; 'kafadaki dünya'nın intihara sürüklediği Kein. Dahası bu, deli kitap kurduna tek uygun dil değildi; Canetti daha sonra, *Körleşme*'de sergilediği fanteziyi olumlayarak, hayatını, "bir kafada bira-

raya gelsinler ve böylece tekrar birleşsinler diye" her şeye kafa yormak amacıyla umutsuz bir girişimden öteye gitmeyen bir çaba diye niteleyişindeki gibi, kendini tanımlarken aynı dile başvurmuştu.

Defterlerde bu içerikte tanımlanan kahramanca hırs, Canetti'nin on altı yaşında ilan ettiği aynı hedeftir: 'her şeyi öğrenmek'. Nitekim, *Azade Kılınan Dil*'de annesinin kendisini bencil ve sorumsuz olmakla itham ettiğini nakleder. Çok arzu etmek, susamak, özlemek –bunlar, bilgi ve hakikatle tutkuyla ama aynı zamanda doymazlıkla kuruian ilişkilerdir; Canetti de, vicdanı sızlayarak da olsa, "kitap edinmek amacıyla ustaca bahaneler ve dayanaklar uydurduğu" bir zamanı hatırlar. Hırs ne ölçüde olgunlaşmamışsa, kitapların ve öğrenmenin külfetinden kurtulma fantezileri aynı ölçüde köklüdür. Kitap kurdu profesörün bütün kitaplarını feda etmesiyle biten *Körleşme* romanı, bu fantezilerin ilki ve en kabasıdır. Canetti'nin daha sonraları kaleme aldığı yazılar, söz konusu külfetten kurtulmaya yönelik daha arzulu, daha ihtiyatlı fantezilerin yansımalarıdır. 1951 tarihli bir not: "Rüyası, bildiği her şeyi bilmek ama yine de bilmiyor olmaktı."

1935'te yayınlanan ve Broch, Thomas Mann ve başka yazarlarca övülen *Körleşme*, Canetti'nin (1932'de kaleme aldığı oyun sayılmazsa) yazdığı ilk kitap ve tek romanıydı. Roman, yazarın daha sonraki eserlerinde daha durağan, hayli daha az kıyametvari bir niteliğe bürünüp, kalıcı bir abartı zevki ve grotesk olandan derinden etkilenmenin bir ürünüydü. *Earwitness* (Kulak Misafiri, 1974) ise, Canetti'nin yirmili yaşlarında düşündüğü deliler hakkındaki roman serisinin soyut, damıtılmış bir haline benzer.

Kısa bir kitap olan *Kulak Misafiri*, Ceset-Gizleyicisi, Eğlence-Koşucusu, Dar-Koklayıcı, Yanlış-Konuşmacı, Gam-İdarecisi benzeri 'karakterler'den elli monomanya biçiminin hızla geçilmiş eskizlerinden müteşekkildir –elli karakter vardır, ama hiç olay örgüsü yoktur. Anılan garip isimler, edebi buluşlarla ilgili, aşkın bir bilinçlilik ölçüsü ortaya koyar; çünkü Canetti, ahlâkçının durduğu yerden bakıp, sanat yapmanın mümkün olup olmadığı konusunda sonsuz sorular yönelten bir yazardır. Yıllar önce şöyle bir kayıt düşmüştür: "İnsan çok kişi tanıyorsa, fazlasını yaratmaya kalkmak neredeyse kâfirliğe varır."

Körleşme'nin yayınlanmasından bir yıl sonra Broch için kaleme aldığı övgü yazısında, Broch'un katı formülünü aktarır: "Edebiyat her zaman için, bilgi adına sabırsızlığa karşılık gelir." Oysa Broch'un sabretme yeteneği, *Virgilius'un Ölümü* ve *Uyurgezerler* gibi büyük, sabır işi romanlarını yazdıracak ve devasa bir muhakeme kapasitesine sahip aklı bilgilendirecek ölçüde zengindi. Canetti, kendi sabırsızlığının niteliğini gösteren bir şekilde, romanla yapılabilecek şeylerden kaygı duyuyordu. Canetti'ye göre, düşünmek ısrar etmektir; Canetti ne yapıyorsa onu yapma *hakkına* sahip çıkarak ve bu hakkı yenileyerek, kendine her zaman birtakım seçenekler sunar. Sözgelimi, 'hayatımın eseri' diye nitelediği kitabı yazmaya girişti ve bu çalışmayı tamamlayana dek, Viyana'dan ayrıldığı 1938'den sonra (ikinci bir oyun hariç) tek bir yazı dahi yayınlamadan ortadan kayboldu ve 1969'da *Kitle ve İktidar*'la ortaya çıktı. Kendi sözüyle, bu kitaba "her şey girmişti".

Canetti'nin birer ideal gözüyle baktığı sabırlılık ve grotesk olana karşı konmaz bir yakınlık duyması, Fas'a yap-

tığı bir gezideki izlenimlerini birleştirdiği *Marakeş'ten Sesler*'de (1967) çok açık bir şekilde görülür. Kitapta anlatılan ve asgari düzeyde hayatta kalmanın betimlendiği kısa kısa hikâyeler, grotesk olanı (kabarmış cinsel organıyla bir deri kemik görünen acınası bir eşek, en berbatları olan kör çocuk dilenciler ve hayali dahi korkunç, içinden tek bir sesin *-e-e-e-e-e-e-* geldiği ve sadaka getireceği umuduyla her gün şehrin meydanına taşınan, Canetti'nin de etkileyici, tipik bir övgü sözüyle, "Canlı olduğundan gurur duymuştum," dediği kahverengi kundak) bir kahramanlık biçimi olarak gösterir.

1969'da yazılmış olup, Kafka'nın hayatını örnek bir kurmaca eser şeklinde yorumlayan ve bu konudaki düşüncelerini sıraladığı, bu dönemin "Kafka'nın Öbür Davası" adlı başka bir denemesinin teması, tevazudur. Canetti, Kafka'nın Felice Bauer'le nişanlanarak başına sardığı belayı (Kafka'nın Felice'e yazdığı mektuplar daha yeni basılmıştı), başarısız kalma yolunu seçen, "bürünebileceği her biçimiyle iktidardan uzak duran" birinin gizli zaferiyle ilgili bir mesel olarak anlatır. Canetti, Kafka'nın kendisini genellikle zayıf küçük hayvanlarla özdeşleştirmesini, Kafka'da iktidardan vazgeçme konusundaki kendi hislerini bulmasını hayranlıkla kaydetmektedir. Aslında, aşağılanmış ve güçsüz olanların safını tutmanın ahlâki bir zorunluluk olduğunu kuvvetle savunması bakımından, başka bir iktidar uzmanı olan fakat adını hiç anmadığı Simone Weil'e daha yakın görünmektedir. Tabii, Canetti'nin kendini güçsüz olanlarla özdeşleştirmesi tarihin dışında kalan bir şeydir; onun gözünde güçsüzlüğün somut örneği, diyelim ezilen insanlar değil, hayvanlardır. Kendisi Hı-

ristiyan olmayan Canetti, herhangi bir şekilde müdahalede bulunmayı ya da etkin biçimde yandaşlığı anlayamaz. Fakat tamamen kendine çekilmiş de değildir. Sıkıcılığa düşmeden ama tatmin de olamadan, habire tepki veren, şokları kaydeden ve bu tür engelleri alt eltmeye çalışan bir zihin modelini ileri sürer.

Defterlerindeki aforizmik yazılar (*Kitle ve İktidar*'da damıtılarak süzülmüş yavaş bilginin tersine) hızlı edinilmiş bilgi şeklindedir. 1946'da *Kitle ve İktidar*'ı yazmaya giriştikten bir yıl sonra, "Benim görevim insandaki bencilliğin ne ölçüde karmaşık olduğunu ortaya koymak," demişti. Sözünü ettiği görev, öylesine uzun bir kitaba göre çok gerilimli bir çabayı gerektiriyordu. Canetti'nin hızlılığı, direngenliğiyle savaş halindeydi. "Bu yüzyılın boğazına yapışacak" büyük bir kitap yazma hedefiyle yola koyulan epeyce çalışkan, iddiacı yazar; daha oyuncul, daha kibirli, daha kafası karışık ve daha huysuz olan özlü bir yazara çarpmakta ve yolları sürekli kesişmektedir.

Deftere kayıt düşmek, ebedi bir öğrenci, konusu olmayan, daha doğrusu konusu 'her şey' olan biri açısından kusursuz edebi formdur. Defter tutma formu her uzunlukta yazmaya imkân sağlar, sabırsızlığın ve hamlığın tonlarını ayarlayabilir, fakat ideal biçimi de aforizmadır. Canetti'nin yazdıklarının büyük kısmı, aforizma yazarının geleneksel temalarını (toplumun ikiyüzlülükleri, insanın dileklerinin beyhudeliği, aşkın sahteliği, ölümün ironileri, yalnızlığın hazzı ve zorunluluğu, insanın kendi düşünme süreçlerinin karmaşıklığı) işler. Büyük aforizma yazarlarının çoğu, insanın budalalığına burun kıvırmaya meraklı, kötümser kişilerdir. ("Büyük aforizma yazarlarını okuduğumuzda, sanki

hepsinin birbirini tanıdığı izlenimine kapılırız," diye not düşmüştü Canetti.) Aforizmik düşünce gayri-şahsidir, çekingendir, hasmanedir, gururu kabarmış bencilliktir. "İnsan esasen cüretini aşmak için, yani içini daha iyi dökmek maksadıyla arkadaşa ihtiyaç duyar," diye yazar Canetti: Burada aforizma yazarının sahici dilini görürüz. Defterde not tutan yazar, dünyayla başa çıkmak amacıyla inşa ettiği o ideal derecede cüretkâr, etkin benliği yansıtır. Not defteri, fikirlerle gözlemlerin kopuk kopuk olmasıyla, ifadelerin kısa ve öz olmasıyla, faydalı örneklerin bulunmamasıyla düşünceyi daha hafif bir düzleme indirir.

Canetti, aforizma yazarı mizacını hayli taşısa bile, entelektüel bir züppe de değildir. (Diyelim, Gottfried Benn'in zıttıdır.) Aslında, Canetti'nin duyarlılığının asıl sınırı, üstünde en ufak bir estet havası bulunmayışıdır. Canetti'de genel olarak sanat sevgisinden eser yoktur. Elinin altında Büyük Yazarlar listesi bulundurur, ancak eserlerinde resim, tiyatro, sinema ve dans alanlarından, hümanist kültürün diğer bilinen dallarından isimlerden örneklere yer vermez. Kendisi, 'kültür'ün ya da 'sanat'ın sıkılaştırılmış fikirlerinin hayli üzerinde, çalım satarak duruyor görünmektedir. Zihnin kendi başına uydurduğu şeyleri sevmediği gibi, bu yüzden yazılarında ironiye az rastlanır. Zaten estetik duyarlılığa sahip hiç kimsenin kaleminden şöyle sert cümleler dökülmezdi: "Montaigne okuduğumda beni en çok sıkan yanı, alıntıların üstüne sürülmüş yağdır." Canetti'nin mizacında, estet açısından en ikna edici tek modern seçenek diyebileceğimiz sürrealizme karşılık düşebilecek hiçbir özellik yoktur. Yanı sıra, solun cazibesine de hiç kapılmamış görünmektedir.

Kendini adamış bir aydınlatıcı olarak, mücadelesinin hedefine, Aydınlanma'nın üzerine eğilmeden bıraktığı inanmayı, "tüm inançların en mantıksızı olan iktidar dini"ni koyar. Zaten Canetti'nin, kendine etik görev olarak hiç durmadan protesto etmeyi biçen Karl Kraus'u hatırlatan tarafı burasıdır. Ancak günlük yazmaya Canetti'den daha uzak bir yazar kolay bulunmaz. İktidarı, genel olarak gücü protesto etmek, ölümü protesto etmek (edebiyatta ölümden nefret eden büyük kalemlerden biridir) –bunlar genel hedefler, daha doğrusu pek mağlup edilemez düşmanlardır. Canetti, Kafka'nın eserlerini iktidarın/gücün 'çürütülmesi' tanımıyla karşılar; aslında *Kitle ve İktidar*'da kendisinin de yapmayı amaçladığı şey aynıdır. Eserlerinin hepsinde hedef, ölümün çürütülmesidir. Canetti'nin gözünde çürütmenin manası, ısrarda ifrata denk gelir. Canetti, ölümün gerçekten kabul edilemez olduğunda, hayatın dışında kalması sebebiyle özümsenemeyeceğinde, insanın hırslarını kısıtlayıp onu incittiği için adilce bir akıbet olmadığında ısrarcıdır. Hegel'in ileri sürdüğü doğrultuda, ölümü hayatın içinde bir şey -ölüm, sonluluk, ölümlülük *bilinci*- olarak anlamayı reddeder. Canetti ölüm meselesinde iflah olmaz, dehşetli bir materyalisttir ve bu konuda usanmak bilmez bir hayalperesttir. "Hâlâ ölüme karşı bir şey yapmayı beceremedim," diye yazmıştı 1960'da.

Canetti *Azade Kılınan Dil*'de, hayran olduğu herkesin hakkını teslim etmeye, böylece o isimleri canlı tutmaya can atar. Tipik tavrıyla, bu söylediğini düz anlamıyla kastetmiştir. Yok olmayı kabullenmeyi hiç istemeyen duruşuyla, bir yatılı okul öğretmeni edasını takınıp şu sonuca varır: "Bu-

gün hâlâ dünyada olup, doksan veya yüz yaşında da olsa yaşıyorsa, önünde eğildiğimi bilmesini arzu ederim."

Otobiyografisinin ilk cildine, koyu hayranlığın (Canetti'nin annesine duyduğu hayranlığın) tarihinin ağırlığı düşmüştür. Burada çizdiği, büyük öğretmen-ebeveynlerden birinin; öyle bir anneyi bencil bir tirana, böyle bir çocuğu da (erken olgunlaşma ve entelektüel hevesi küçük gören çağdaş eğilimi yansıtan dargörüşlü sıfatı kullanacak olursak) 'başarı delisi'ne dönüştüren zamandan önce, özgüveniyle işleyen Avrupa yüksek kültürüne yürekten bağlı bir insanın portresidir.

"En büyük saygısını büyük yazarlara ayıran anne", tanık olduğu ilk hayrandı –ayrıca, hayran olduklarını tutkuyla, amansızca kovalayan ilk örnekti. Canetti'nin eğitimi, kitaplara gömülmekten ve okuduğu kitapların sohbetlerde bolca anılmasından ibaretti. Akşam okumaları yüksek sesle yapılır; okunan her şeye dair, saygı duyulmayı hak eden bütün yazarlar hakkında hararetli sohbetlere girilirdi. İkisi ayrı ayrı keşiflerde bulunmuşlardı, ancak hayranlık duyarken birlik olmak mecburiyetindeydiler; yoksa, bu konuda görüş ayrılığına düşerlerse, biri ya da diğeri pes edene değin incitici tartışmalara dalmaktan kaçış yoktu. Canetti'nin annesinin hayranlık duymada izlediği politikalar, sadakatlerin ve ihanetlerin belirlediği gergin bir dünya ortaya çıkarmaktaydı. Her yeni hayranlık örneği neredeyse ölüm kalım meselesine dönüşebiliyordu. Canetti bir keresinde, annesinin *Aziz Matta Pasyonu*'nu dinleyişinin ardından bir hafta boyunca dalgın dalgın havalarda dolandığını, sonra da Bach'ın kendisinden yalnızca müzik dinlemeyi istediği, "kitapları artık bir yana koyması gerektiği" korkusuyla hıç-

kırıklara boğulduğunu anlatmıştır. O zaman on üç yaşında olan Canetti annesini bir şekilde avutarak, okuma isteğine tekrar *kavuşacağını* temin etmiştir.

Sıçramalarına tanık olup, 'etkilenme ve hayranlık sonucu' çelişkili özellikler sergilediğini gören Canetti, annesinin zalimliğini de atlamaz. Annesinin uzun bir süre en çok tuttuğu modern yazar, uğursuz bir şekilde Strindberg'di; başka bir nesilde yaşasa herhalde D.H. Lawrence olurdu. 'Karakter inşası'nı vurgulayışı, 'okurların en ateşlisi' olan bu kadının gayretli oğlunu 'ölü bilgi kovalamakla, 'katı' gerçeklerden kaçınmakla, kitaplar ve sohbetler yüzünden 'hanım evladı' kalmasına izin vermekle suçlamasına yol açıyordu. (Canetti'nin aktardığı kadarıyla, annesi kadınlardan iğrenmekteydi.) Canetti ayrıca, bazen annesinin kendisini nasıl imha ettiği hissine kapıldığını, sonra da kendisinin bu durumu bir özgürleşme fırsatı olarak kullandığını nakleder. Ondaki tutkuyla bağlanma yeteneğini kendisinde de gördüğünden, annesinin hararetli coşkularına, canlılığının kendisine nefes alacak alan bırakmamasına karşı isyan etme yolunu seçer. Sabır ('anıtsal sabır'), sebat etme ve kaygının tümelliği artık onun hedefleri olmuştur. Annesinin dünyasında hayvan yoktur –yalnızca büyük adamlar vardır; Canetti ise ikisine de yer verecektir. Annesi bilimden nefret edip, sadece edebiyatı umursarken; oğlu 1924'te girdiği Viyana Üniversitesi'nde kimya okuyup, doktorasını 1929'da alacaktır. Annesi, oğlunun ilkel insanlara ilgi duymasıyla hep alay ederken; Canetti *Kitle ve İktidar*'ı yazmaya hazırlanırken şu itirafta bulunmaktan çekinmeyecektir: "Bütün halkların bütün mitlerini öğrenmeye çalışmak, hayatımın ciddi hedeflerinden birisi."

Canetti kurban rolünü oynamaya yanaşmaz. Annesine dair çizdiği portrede ziyadesiyle yücegönüllüdür. Ayrıca bu portrede, muzafferane bir hava yansıtmıştır –trajedinin; sonluluğu, ölümü yadsımasıyla ilintili görünen onulmaz acıların kararlılıkla reddedilmesi. Zaten kendisindeki enerjinin önemli bir kaynağı, önlenemez bir hayran olma ve coşku duyma yeteneği taşımasıyla şikayet etmeyi medenice hor görmesidir.

Canetti'nin annesi temkinli bir kadındı; en ufak bir sevgi gösterisine girişmesi olay olurdu. Fakat iş konuşmaya geldiğinde, tartışan, buyuran, ilham salan ve hayatını nakledip duran haliyle dili çözülür, kelimeler ağzından sel olup akardı. Tutkularının vasıtası, dildi: kelimeler, kelimeler... Canetti de annesinden 'ilk bağımsızlaşma hamlesi'ni dille gerçekleştirmiş; on dört yaşında yatılı okula gönderildiğinde (annesinin 'kaba' lehçelerden nefret ettiğini bile bile) İsviçre Almancası öğrenmişti. Fakat yine dil aracılığıyla annesine sadık kaldı: Annesine ithaf ettiği ve ondan detaylı yorum yapması dileğiyle kendisine gönderdiği, beş perdelik Latince bir şiirsel trajedi kaleme alacaktı (annesi anlasın diye her satırın altına cümlelerin Almanca çevirisini de eklediğinden, metin 121 sayfa tutmuştu).

Canetti, annesini örnek almasına ve onun öğrettiklerine borçlu olduğu becerilerini (annesine karşı koymak için geliştirdiği -ki bunları da cömertçe annesinin hediyeleri olarak görmektedir- beceriler dahil olmak üzere, mesela inatçılık, entelektüel bağımsızlık, hızlı düşünme yeteneği) sıralamaktan pek hoşlanıyora benzer. Ayrıca, çocukluğunda konuştuğu Ladino'nun canlılığının, hızlı bir biçimde düşünmesine katkıda bulunduğuna dikkat çekmiştir. (Er-

ken olgunlaşmış kişiler için, düşünme bir tür hızdır.) Canetti, entelektüel bakımdan ergen olgunlaşmış bir çocuk açısından olağanüstü bir serüven olan öğrenmekle ilgili (diyelim, Mill'in *Otobiyografi*'sinden ya da Sartre'ın *Sözcükler*'indeki anlatılardan çok daha eksiksiz ve daha öğretici bir dille) karmaşık bir hikâye anlatır bize. Zira bir hayran olarak Canetti'nin yetenekleri, öğrenen biri olarak yorulmak bilmez becerilere sahip oluşunun bir yansımasıdır; birincisi, ikincisi olmadan derinleşemez. İstisnai bir 'öğrenen' olarak Canetti'de, öğretmenlerine karşı -iyi yaptıkları şeylere, ya da özellikle kasıtlı olmadan yanlış yaptıkları şeylere karşı- yıkılmaz bir sadakat gözlenir. Şimdi 'hürmetle eğildiği' yatılı okuldaki öğretmeni onun sadakatini, sınıfça bir mezbahayı görmeye gittiklerindeki sert tutumuyla kazanmıştı. Öğretmeni kendini mezbaha içinde iğrenilesi bir görüntüye bakmaya mecbur bırakınca, hayvanların öldürülmesinin "etkisini unutmayı istemediği" bir şey olduğu kanaatine varmıştı. Annesi de, bilhassa katı davrandığı durumlarda, oğlunun keskin sezgilerini kelimeleriyle beslemekten geri kalmıyordu. Canetti gururla şunu söylemekteydi: "Bence suskun bilgi oldukça tehlikeli."

Canetti, 'gör-en' biri olmaktan ziyade 'işit-en' bir yapıdadır. Kein *Körleşme*'de körlüğü dener ve bunun sebebi, "körlüğün zamana ve uzama karşı bir silah olduğunu; varlığımızın muazzam bir körlük olduğu"nu keşfetmişliğidir. Bilhassa *Kitle ve İktidar*'dan sonra kaleme aldığı (didaktik başlıklar koyduğu *Marakeş'ten Sesler, Kulak Misafiri, Azade Kılınan Dil* gibi) eserlerinde, kulağın ahlâkçının organı olduğunu vurgulayıp, (körleşme temasıyla oynama-

ya devam ederek) gözü hafifser. Önemli bir durumla yüz yüze gelindiğinde -salt kulak, ağız (ya da dil) ve boğaz metaforlarıyla da olsa- işitme, konuşma ve nefes alıp verme ön plana çıkar. Canetti, "Kafka'nın eserlerindeki *en gür* pasajın, bu suçun hayvanlara göre anlatıldığı yer" olduğu gözleminde bulunur –zaten 'en gür' sıfatını kullanması da başlı başına bir ısrar biçimidir.

Duyulan şey, seslerdir –kulak buna tanık olur. (Canetti burada ne müzikten, ne de sözel-olmayan herhangi bir sanattan bahseder.) Kulak, göze kıyasla dikkat kesilen bir duyu organıdır; daha mütevazı, daha edilgen, daha dolayımsız, daha az dikkat çekicidir. Canetti'nin gözü yadsıması, tipik biçimiyle görsel olanın, yani yüzeydekilerin hazları ve bilgeliğini olumlayan estetin duyarlılığından ne kadar uzak olduğunu gösteren şeylerden biridir. Üstünlüğü kulağa vermek, Canetti'nin sonraki çalışmalarında da rastlanan huzursuz edici, bilinçle arkaikleştirilen bir temadır. Böylece örtük biçimiyle, Yunan kültürüne karşıt olarak İbrani kültürü, göz kültürüne karşıt olarak kulak kültürü ile, estetik olana karşı ahlâki olan arasındaki arkaik uçurumu yeni baştan dile getirmiş olmaktadır.

Canetti bilmeyi işitmekle, işitmeyi her şeyi işitip, karşılık da verebilmekle eşitler. Kendisinin Marakeş'te bulunduğu sırada edindiği egzotik izlenimler, içinde bulmaya çalıştığı 'sesler'e dikkat kesilme özelliğiyle birleşir. Kitabın biçimsel konusu dikkat kesilme üzerinedir. Etrafındaki yoksulluğu, sefaleti ve çarpık manzaraları gözleyen Canetti, dinlemeye girişir, yani gerçekten kelimelere, bağırışlara ve 'hayatın kenarındaki' dağınık seslere dikkat etmeye başlar. Kraus hakkındaki denemesinde, hem işiten hem

de ses olarak ideal gözüyle baktığı birinin portresini çizer. Kraus'un üstünde seslerin hayaleti dolanmaktadır; yani, kulağı sürekli açıktır ve "gerçek Karl Kraus *konuşan*'dır". Bir yazarı bir ses olarak betimlemek öyle bir klişeye dönüşmüştür ki, Canetti'nin kastettiği anlamın gücünü -ve karakteristik düz karşılığını- yakalayamamak pekâlâ mümkündür. Canetti'ye göre, ses, varlığın çürütülemezliğini ortaya koyar. Bir insana ses olarak bakmak, o kişiye otorite tanımaktır; birinin işittiğini doğrulamak, o kişinin işitilmesi gereken şeyi işittiği anlamına gelmektedir.

Borges öykülerinde rastlayabileceğiniz, gerçekle hayali karıştıran araştırmacılar gibi Canetti de bilginin, eksantrik sınıflandırmaların ve belirgin ton kaymalarının harmanlanmasını pek sever. Bu yüzden *Kitle ve İktidar*'da (Almancası: *Masse und Macht*), emir ile itaati açıklamakta fizyoloji ve zoolojiden alınmış benzetmeler görürsünüz; zaten bu kitabın en özgün yanı muhtemelen, 'kitle' nosyonunu, 'kitle'yi hatırlayan, 'kitle olacağı düşünülen' insanlardan oluşmayan, "mitlerde, düşlerde ve şarkılarda bir simge olarak anılan" kolektif birimleri içine alacak şekilde genişlettiğinde ortaya çıkar. (Canetti'nin yaratıcı katalogunda, bu tür birimlerin içinde ateş, yağmur, elin parmakları, arı oğlu, dişler, orman ve halüsinasyonlarda görülen yılanlar vardır.) *Kitle ve İktidar*'ın önemli bir bölümü tuhafça özerkleşen şeylerin ya da bu şeylerin parçalarının, önceden kestirilemeyen hareketlerin, tempoların, hacimlerin gizil ya da kasıtsız, bilim kurguyu andıran imgeleriyle anlatılır. Canetti, garip bir biyomorfik varlıklar kümesinin (Büyük Hayvan'ın, Kitle'nin çeşitli tezahürlerinin) ortaya çıktığı zamanı (tarihi) uzama çevirir. Kitle harekete geçer, yayar,

çoğalır, genişler, daralır. Kitlenin tercihleri çifter çifter gelir: Canetti kitlelerin çabuk ve ağır, ritmik ve durağan, kapalı ve açık olduğunu söyler. Yığın (kitlenin başka bir versiyonu) yas tutar, avlar, sakinleşir, dışa ya da içe dönüktür.

Otoritenin psikolojisi ve yapısının bir anlatısı olarak *Kitle ve İktidar,* siyasal kâbus poetikasını ortaya koymak için on dokuzuncu yüzyılda bahsedilen türde kalabalıklarla kitlelere döner. Fransız Devrimi'nin ve daha sonra Paris Komünü'nün mahkûm edilmesi, Charles Mackay'in *Halkın Olağanüstü Delirmeleri ve Kitlelerin Deliliği*'nden (1841) Le Bon'un -Freud'un hayranlıkla okuduğu- kitabı *Kitle* (1895) ve *Devrimin Psikolojisi*'ne (1912) kadar, on dokuzuncu yüzyılda kitleler üzerine (şimdi ne kadar gözden düşmüşlerse, o dönemde aynı ölçüde ön plandaydılar) yazılan kitaplarda iletilen mesajdı. Gelgelelim, önceki yazarlar kitlenin patolojisini ortaya koymak ve bunu ahlâkileştirmek amacıyla kifayet ederlerken, Canetti'nin arayışı örneğin biyomorfik paradigmalarıyla kitlenin yıkıcılığını ("bunun genellikle kitlenin en belirgin niteliği olduğu"nu söyler) açıklamak, nefesi tükeninceye kadar açıklamak yönündeydi. Devrime karşı, (daha az baskıcı bir diktatörlük biçimi diye değerlendirdiği) statükodan yana çıkan Le Bon'dan farklı olarak da, bizzat iktidara karşı çıkmak gerektiğini ileri sürüyordu.

Kitleyi 'sınıf' ya da 'ulus' gibi kavramların hilafına anlamaya çalışmak, tarihdışı bir anlayışta ısrarcı olmak anlamına gelecektir. Bu kapsamda Hegel'in ve Marx'ın adlarının anılmamasının sebebi, Canetti'nin herkesin bildiği isimlerden bahsetmeye tenezzül etmeyecek ölçüde özgüven sahibi olması değil, argümanının keskin derecede an-

ti-Hegelyen ve anti-Marksist bir içerik taşımasıdır. Benimsediği tarihdışı yöntem ile tutucu siyasal eğilimi Canetti'yi -kendisi hiçbir anlamıyla Freudçu olmasa da- Freud'a oldukça yakın bir konuma getirir. Canetti, Freud'un eğer psikolog *olmasaydı*, muhtemelen olacağı tiptir: Freud'un önemsediği kaynakların birçoğuna (psikotik bir tip olan Yargıç Schreber'in otobiyografisi, antropoloji ve antik dinler tarihi üzerine kaynaklar, Le Bon'un kalabalıklar teorisi) başvuran Canetti, grup psikolojisi ve egonun şekillenmesi hakkında tamamen farklı sonuçlara varmıştır. Freud gibi o da, 'kitlesel' (yani, irrasyonel) davranışın prototipini dinde arama eğilimindedir ve esasen *Kitle ve İktidar*'ın önemli bir kısmı bir rasyonalistin din hakkındaki söyleminden ibarettir. Sözgelimi, Canetti'nin yas tutan kalabalık adını verdiği topluluklar, Katolik sofuluğun ve ritüellerin ağır tempolarını (Kilise'nin ezelden beri açık kalabalıktan duyduğu korkuyu vurgulayarak) İslamiyet'in Şii kolunun vecde ulaştırıcı yas tutma pratikleriyle karşı karşı koymak suretiyle etkileyici bir analize tabi tuttuğu yas tutan dinlere verdiği başka bir isimden başka bir şey değildir.

Freud gibi Canetti de, toplumu kodları çözülmesi gereken zihinsel (elbette, barbarca) bir faaliyet gibi ele alarak, siyaseti patolojiye indirger. Dolayısıyla, bildiği yoldan şaşmadan, 'kitle' nosyonundan 'kitle sembolü' nosyonuna varır ve toplumsal gruplaşmayla topluluk biçimlerini kitle sembollerinin karşılıklı ilişkileri olarak yorumlar. Kitle argümanının son kavşağına gelmesiyse, muhtemelen, Canetti'nin Fransız Devrimi'ni, Devrim'i yıkıcı bir patlama olmaktan ziyade, Fransızlar adına 'ulusal kitle sembolü' olarak gördüğü bir yere oturtmasıyla gerçekleşir.

Hegel'e ve ardıllarına göre, tarihsel olan (ironinin yurdu) ile doğal olan, birbirinden kökten farklı iki süreçtir. *Kitle ve İktidar*'da tarih 'doğal'dır. Canetti tarihten hareket etmekten ziyade, tarihle tartışmayı tercih eder. Onun tercihinin kaynağı 'kitle' yorumuna dayanır, diğer yol ise "Tarihte Kitle" başlıklı bölümünde anlattığı gibi, örneklere. Tarihe yalnızca örnekleri pekiştirmek amacıyla başvurulur –yani, hızlıca. Canetti tarihsiz (Hegelyen anlamda) halklarla ilgili kanıtları taraflı bir gözle değerlendirirken, antropolojik anekdotlara ileri bir tarihsel toplumda meydana gelen bir olayla aynı emsal değeri atfetmekten geri durmaz.

Kitle ve İktidar eksantrik bir kitaptır; öyle ki, Canetti'yi apaçık bir referanstan (Hitler'e gönderme yapmaktan) alıkoyan bir 'tümellik' idealine bağlı kalacak denli bir eksantrikliktir söz konusu olan. Bunun için, Hitler'e *Kitle ve İktidar*'da dolaylı yoldan, yazarın Yargıç Schreber vakasına temel bir önem atfettiği zaman yer verilmiştir. (Burada Canetti'nin Freud'a tek referansı, belirttiği ayrı bir dipnotta ihtiyatla, Freud'un eğer biraz daha yaşasaydı Schreber'in paranoyakça hezeyanlarını daha isabetli bir şekilde takip edebileceğini, siyasal -Nazilere özgü- bir zihniyetin prototipi olarak yorumlayabileceğini işaret etmesiydi.) Oysa Canetti'nin kendisi hakiki bir Avromerkezci değildir ve bu onun, bir zihin olarak önemli başarılarından sayılır. Avrupa düşüncesinin yanı sıra Çin düşüncesine, Hıristiyanlığın yanı sıra Budizme ve İslamiyete de aşina olan Canetti, kendisini indirgeyici düşünme alışkanlıklarından hayli kurtarmasını bilmiştir; Broch'a övgü dolu satırlar kaleme alan yazar, kişisel dürtüler gibi sıradan konularla iştigal ediyor olamazdı. Keza, tarihsel olana karşı daha makul bir

indirgemecilikle mücadele ettiği de belirtilmelidir. "Dünyayı tarihsel düzlemde görme alışkanlığımdan kurtulmak için neleri feda etmezdim," diye yazmıştı 1950'de, *Kitle ve İktidar*'ı yazmaya başladıktan iki yıl sonra.

Canetti'nin tarihsel düzlemde bakmaya karşı itirazı, salt en makul indirgemeciliği hedef alıyor değildi. Bu aynı zamanda ölüme karşı bir itirazdı. Tarihe kafa yormak, ölülere kafa yormaktır ve ölümlülüğün insana kesintisiz biçimde hatırlatılmasıdır. Canetti'nin düşüncesi, en düz anlamıyla tutucudur. Ölmek istemeyen, düşüncedir (Canetti'dir).

"Her şeyi zihnimde dolandırmadan önce hissetmeyi isterim," diye yazmıştı 1943'te ve bunun için ömrünün uzun olması gerektiğini belirtmişti. Erken ölmek, tam doyamamak ve bundan dolayı zihnini yapabileceği kadar kullananamak demektir. Neredeyse sanki, Canetti bilincini hep ama hep açgözlü tutmak, ölümle uzlaşmaya yanaşmamak mecburiyetindeymiş gibi bir durum söz konusudur. Onda sık rastlanmayan aşırı keyifli ânlarından birinde, "Bir zihinde hiçbir şeyin kaybolmaması harika," diye not düşmüştü defterine: "Tek başına bu bile çok uzun yaşamayı, hatta ebediyen sağ kalmayı dilemek için yeterli bir gerekçe sayılmaz mı?" Her şeyi içinde hissetmeye ihtiyacı duyması, her şeyi tek bir kafaya sığdırmasıyla ilgili olarak zihninde dönüp duran imgeler, Canetti'nin 'ölüm'ü çürütmek için sihirli düşüncelere ve ahlâki gürültü koparma girişimlerine birer örnektir.

Canetti ölümle pazarlık yapmaya da kalkışır. "Yüz yıl? Sadece yüz yıl! Samimi bir niyete fazla mı gelir!" Fakat niçin yüz yıl diyor ki? Neden Karel Capek'in *Makropulos'un Sırrı*'nın (1922) üç yüz otuz yedi yaşındaki kahramanı gibi

üç yüz yıl olmasın? Capek'in bu oyununda karakterlerden biri (sosyalist bir 'ilerici') olağan bir ömür süresinin dezavantajlı yanlarını şöyle sıralar:

> Bir insan altmış yıllık ömründe ne yapabilir ki? Neyin keyfini çıkarabilir? Ne öğrenebilir? Diktiğiniz ağacın verdiği meyveyi bile göremediğiniz, insanlığın sizden önce keşfettiği şeylerin hepsini asla öğrenemediğiniz, yaptığınız işi tamamlayamadığınız ya da arkanızda bir emsal bırakamadığınız gibi, bir de kendinizi yaşamış bile sayamadan ölür gidersiniz. Bir tarafta üç yüz yıllık bir ömür olsa, çocukluğa ve öğrenciliğe elli yıl kalır, elli yıl dünyayı tanıyıp dünyada var olan her şeyi görmeye gider, yüz yıl herkesin iyiliği için çalışmaya ayrılır, sonra da, bütün insani tecrübeler tamamlandığında, bilgelik edinmek, başkalarını yönetmek, öğretmek ve bir örnek oluşturmaya daha yüz yıl kalır. Ah, üç yüz yıl yaşasa insan hayatı nasıl kıymetli olurdu.

Capek'in oyunu Canetti'yi akla getiriyor –Canetti'nin daha uzun ömürlü olma arzusunu, iyi eser yaratmak için daha fazla imkân sağlayacağına bağlamaması haricinde tabii. Zihnin değeri o kadar fazladır ki, tek başına bu bile ölüme karşı koymak için harekete geçirilebilir. Zihin kendi gözünde çok kıymetli olduğundan Canetti ölüme meydan okumaya cüret eder ve bedeni de hiç gerçek saymadığından aşırı uzun ömürlü olmakta insanı usandıracak hiçbir şey görmez. Canetti, yüz yaşını devirmeye baştan gönüllüdür ve bu arzusunu dile getirirken, Faust'un talebiyle gençliğe dönmeyi ya da simyacı babasının Emilia Makropulos'a bahşettiği sihirle ömrü uzatma yeteneğini talep etmez. Gençlik, onun ölümsüzlük fantezisinde bir

rol oynamaz. Buradaki varsayım, zihnin uzun ömürlü olmasıyla yetinmektir: Canetti, "Ömür kısa olunca biz de kötülüğe meyilli oluyoruz," demişti. Emilia Makropulos ise uzun ömürlülüğün bizi daha kötü insanlar yapacağı kanaatindedir:

> Üç yüz yıl hep sevemezsiniz. Üç yüz yıl hep umut edemez, yaratamaz, etrafınıza bakamazsınız. Buna dayanamazsınız. Her şey sıkıcılaşır. İyi olmak da sıkıcı olur, kötü olmak da. ... Sonra da hiçbir şeyin gerçekte olmadığını anlarsınız. ... Her şeye o kadar yakınsınızdır ki. Her şeye bir anlam yükleyebilirsiniz. Size her şey kıymetli görünür, çünkü elinizdeki azıcık yıl hayattan keyif almanıza yetmeyecektir. ... Çok mutlu olduğunuzu düşünmek tiksinç gelir. Oysa bu da yakında son nefesinizi vereceğinizi hatırlatan gülünç bir tesadüften ibarettir. Her şeye karşı maymunsu bir ilgi geliştirirsiniz...

Gelgelelim, Canetti böyle akla yatkın bir sonu kabullenemez. İştahtan kesilme, arzunun tatmin olması, tutkunun değerinden kaybetmesi ihtimallerini pek umursamaz. Hislerini çürümesini de bedenin çürümesini de önemsemez; tek derdi, zihnin ayakta kalışıdır. Zihin konusunda bir belirsizlik yaşamadığı gibi, kendini orada asıl yurdunda hissetmektedir.

Canetti, kelimelerin sorumluluğunun ziyadesiyle bilincinde olan biridir ve eserlerinin büyük bölümünde, dünyaya nasıl dikkat etmek gerektiğiyle ilgili öğrendiklerini parça parça paylaşma çabasına girmiştir. Hiç öğreti sevmezken, bol miktarda horgörüye, ivediliğe, kedere ve zevk sarhoşluğuna rastlarsınız. Zihnin tutkularının mesa-

jı, yine tutkudur. "Kendimi Shakespeare'e, 'Gevşe!' diyen biri gibi hayal etmeye çalışıyorum," der Canetti. Dolayısıyla, eserlerinde gerilim, tükeniş, ahlâk ve ahlâkdışı ciddiyet parlatılarak savunulmuştur.

Ancak Canetti'ye, yeni bir irade kahramanı gözüyle bakamayız. Brocht'ta büyük bir yazarın beklenmedik son niteliğini bulması bundan dolayıdır: Böyle bir yazar, der, bize nasıl soluk alınıp verileceğini öğretir. Canetti, Broch'un yazdıklarını "soluk alıp verme bakımından zengin bir deneyim" olarak övmüştür. Bu, Canetti'nin en içinden gelen, en garip iltifatıydı ve bu yüzden aynı iltifat (hayranlıklarının en tahmin edilebilir kişisi olan) Goethe'yi de kapsıyordu: Goethe'yi okurken, onun da "Soluk al!" dediğini duyar gibidir. Soluk alıp vermek, meslek edinmek, adını kabul ettirmek, bilgi biriktirmek gibi başka mecburiyetlerden kurtuluş olarak düşünüldüğünde, uğraşların en köklüsüdür. Canetti'nin Broch'u övdüğü hayranlığının sonunda, neye en çok hayran olunacağına işaret eder. Ciddi bir hayranın son başarısı, hayranlık duyulan şeyin -açtığı alanı doldurmak suretiyle- kazandırdığı enerjiyi çalışmaya hasretmeyi hemen kesmektir. Bu yüzden yetenekli hayranlar, kendilerine soluk alıp verme, daha derinden soluk alıp verme imkânı tanırlar. Ancak bunun için de aşırı gayretli olmak, kendini başarının ötesinde bir şeyle, güç toplamanın ötesinde bir şeyle özdeşleştirmek gerekir.

1980

g



"Savaş, iç deşer; savaş, bağırsakları boşaltır. Savaş, teni yakıp kavurur. Savaş, organları bedenden koparır. Savaş, yıkıp yok eder. Ve savaş, insan türünün doğasından gelir."

Böyle diyor Susan Sontag, 'tefekkür nesneleri olarak' savaş ve dehşet fotoğraflarından hareketle kaleme aldığı bu sarsıcı kitabında. Daha sonra da, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" serisinden Amerikan İç Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Nazi ölüm kamplarının fotoğrafik belgelerine ve daha yakın tarihimizde Bosna, Sierra Leone, Ruanda, İsrail, Filistin ve 11 Eylül 2001 New York City trajedilerine, zaman içinde bir gezintiye çıkıp, asıl olarak şu soruyu yöneltiyor bizlere: "Savaşın ve dehşetin yüzünü sergileyen fotoğraflara bakmaya ne kadar dayanabilirsiniz?"

Başkalarının Acısına Bakmak, kesintisiz görüntü bombardımanının tüm hayatımızı kuşattığı bir çağda, Susan Sontag'ın savaş fotoğrafçılığının misyonu ve başkalarının acılarıyla ıstıraplarına duyarlı olmak üzere bir insanlık dersi verdiği son başyapıtı.



"Orta Çağlar'dan beri, frengi ve veba; on dokuzuncu yüzyılda, tüberküloz; yirminci yüzyılda, kanser; milenyuma yaklaşılırken, AIDS. Anlaşılan toplumların, tarihin her döneminde, 'kötülük'le özdeşleştirmek istedikleri ve suçu onun 'kurbanlar'ına yıkacakları bir hastalığa ihtiyaçları mutlaka oluyor.

"Beni *Metafor Olarak Hastalık* adlı kitabımı yazmaya götüren etken de, kanserli hastaların nasıl damgalandığını keşfetmem oldu. Hastalık, hayatın gece karanlığıdır, fakat bir metafor değildir, doğal bir fenomendir; o yüzden, hastalığa bakmanın en doğru yolu, onu metaforik düşünme biçiminden arıtarak ele almaktır.

"Ölümlü olmanın kendisi yeterince dehşet uyandırıcı olmadığı halde, metaforlar ve mitler, bize sancılı ve katlanılmaz ölüm hikâyeleri anlatırlar. Fakat metaforlar sırf biz onları sevmiyoruz diye de tesirsiz hale gelmezler; metaforların bilhassa teşhir edilip varlığının silinmesi gerekir. Benim, yeryüzünden silinmesini en çok istediğim metaforlar ise askeri metaforlardır."



"Özgürlüğün engeli ve yeri -Antonin Artaud'ya göre- bedendir. Dolayısıyla, Artaud'nun tutumu, Gnostik temaların bildik yelpazesine uygun düşer: bedenin olumlanması, bedenden iğrenme, bedeni aşma dileği, selamete ermiş beden arayışı. Bu yüzden, 'Hiçbir şey bana dokunmuyor, hiçbir şey beni ilgilendirmiyor,' diye yazar, '*doğrudan* tenime hitap eden şeyler haricinde'.

"Oysa beden hep problemdir. Artaud'nun gerilim imgeleminde, beden ile ruh birbirlerinin zeki olmalarını önler. Artaud, güvendiği tek bilgi kaynağı olan teninden yükselen 'anlak feryatları'ndan bahseder. Bedenin bir zihni vardır. 'Tende zihin vardır,' diye yazar, 'şimşek çakması kadar hızlı işleyen bir zihin'."

***

"Paul Goodman Üzerine", "Artaud'ya Yaklaşmak", "Büyüleyen Faşizm", "Satürn Yıldızı Altında", "Syberberg'in Hitler'i", "Barthes'ı Hatırlamak" ve "Tutku Olarak Zihin" başlıklı denemelerinin yer aldığı bu kitabında Susan Sontag, Walter Benjamin'den Antonin Artaud'ya, Elias Canetti'den Leni Riefenstahl'e uzanan konulardaki eleştirel makaleleriyle, ahlâki ve estetik fikirler arasındaki ilişkiye eğilmektedir.