sanathayat2

modern kültürde çatışma

Georg Simmel

Sunuş
DAVID FRISBY
Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyoloğu

iletişim

GEORG SIMMEL

Modern Kültürde Çatışma

GEORG SIMMEL (1858, Berlin-1918, Strasburg) Modern kültür, kent ve birey arasındaki ilişkiler üzerine incelemeleriyle bağımsız bir sosyoloji disiplininin kurulmasına önderlik eder. Sanata sosyolojinin, sosyolojiye de sanatın perspektifinden bakması ve toplumsal hadiseleri estetik formlar, imgeler olarak tasavvur etmesi dolayısıyla sosyolojinin 'esteti', 'empresyonisti' olarak anılır. Yazıları, moda, fuhuş, macera, yemek, seyahat, para ekonomisi, yoksulluk gibi türlü görünümleriyle modernliği, modern bireyin ruhsal ve zihinsel varlığını ve uğradığı yabancılaşmayı keşfe çıkar; kültürde cinsel ayrımcılık üzerinde durması dolayısıyla toplumsal cinsiyetin ilk kuramcılarından sayılır. Sanat ve edebiyatla ilgili incelemeleri Michelangelo, Leonardo, Rembrandt, Kant ve Goethe'den, Böcklin, Rodin, Stefan George gibi çağdaşlarına, 'çerçeve', 'süsleme', 'harabe', peyzaj', 'stil' gibi estetik kavramlardan, 'sanat için sanat' ve gerçekçilik anlayışlarına kadar uzanır. Simmel, Berlin ve Strasburg üniversitelerindeki derslerinden çok, düzenlediği salonlar aracılığıyla çağdaşları üzerinde etkili olur; bunlar arasında Ernst Bloch, Georg Lukács, Karl Mannheim gibi genç meslektaşlarının yanı sıra Robert Musil gibi yazarlar, Max Liebermann gibi sanatçılar da eksik değildir. Simmel'in 20. yüzyıl boyunca, kent ve modernite sosyolojisi, kültürel kuram ve eleştirel düşünce üzerindeki etkisi, 21. yüzyılda da özellikle 'kültürel çalışmalar' alanında ve Zygmunt Bauman gibi 'postmodernite kuramcıları' aracılığıyla sürmektedir. Yirmi beş kitap ve üç yüzü aşkın makaleden oluşan eseri içinde en sık kaydedilenlerden birkaçı şunlardır: *Sosyolojik Estetik* (1896), *Para Felsefesi* (1900), *Kadın Kültürü* (1902), *Metropol ve Tinsel Hayat* (1903), *Moda Felsefesi* (1905), *Sosyoloji* (1908), *Felsefi Kültür* (1911), *Kültür Kavramı ve Trajedisi Üzerine* (1911), *Goethe* (1913), *L'art pour l'art* (1914), *Kültürel Formların Değişimi* (1916), *Rembrandt: Sanat Üzerine Felsefi Bir Deneme* (1917), *Hayat Üzerine Görüşler* (1918), *Modern Kültürde Çatışma* (1918).

DAVID FRISBY Glasgow Üniversitesi'nde Sosyoloji Profesörü. Metropolde modernite ve mimarlık, dedektif romanları, Alman sosyal kuramı ve Georg Simmel sosyolojisi üzerinde çalışıyor. Simmel'le ilgili kitapları arasında *Sosyolojik Empresyonizm* (1981), *Modernite Fragmanları* (1986), *Simmel ve Sonrası* (1992) ve *Kültür Üzerine: Seçilmiş Yazılar* (editör) (1997) bulunuyor.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Belki de **sanat**, **hayatın** sırrını açığa çıkarıyordur: **hayatın** gerçek zorluklarından, başka tarafa bakarak değil, ancak gerçekdışı oyun dünyasında onları yeniden biçimlendirip yeniden deneyimleyerek kurtulduğumuz gerçeğini.

Georg SIMMEL

GEORG SIMMEL

Modern Kültürde Çatışma

ÇEVİRENLER

Tanıl Bora - Utku Özmakas - Nazile Kalaycı - Elçin Gen

GENİŞLETİLMİŞ BASKI

iletişim

İletişim Yayınları 955 • sanat**hayat** dizisi 2
ISBN-13: 978-975-05-0192-0
© 2003 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-9. BASKI 2003-2013, İstanbul
10. BASKI 2015, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ ve DERLEYEN Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

DAVID FRISBY
SUNUŞ / **Georg Simmel - İlk Modernite Sosyoloğu** 7

- ***La Modernité*** 9
- **Yöntem Sorunu** 16
- **Simmel'in Modernite Çözümlemesi** 20
- **Moda ve Stil** 38

GEORG SIMMEL
Modern Kültürde Çatışma 53

Modern Kültürde Çatışma 55

Sanat Sergileri Üzerine 83

Metropol ve Tinsel Hayat 93

Moda Felsefesi 111

DİZİN 143

SUNUŞ

•

Georg Simmel - İlk Modernite Sosyoloğu

DAVID FRISBY

Georg Simmel – İlk Modernite Sosyoloğu*

La Modernité

Simmel'in modernite kuramını tasvir edip yeniden inşa etmek için, onun ilk modernite sosyoloğu olduğu savını meşrulaştırmadan önce, Baudelaire'in modernite 'freski'ne (Benjamin), bir de Habermas'ın buna verdiği son şekle bakmamız gerekiyor.

Baudelaire'in modernlikle ilgili değerlendirmesi, Constantin Guys adlı ressam üzerine kaleme aldığı övgü dolu bir makale olan "Modern Hayatın Ressamı" adlı metninde karşımıza çıkar. 1859-1860'ta yazdığı, ilk kez 1863 yılında yayınlanan bu yazısında *modernité* kavramını ortaya atan Baudelaire, okura şunu itiraf etmektedir: "... zihnimdeki düşünceyi ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum". Baudelaire moderniteyi hem modern hayatın bir "niteliği" olarak, hem de sanatsal girişimin yeni bir hedefi olarak görüyordu. Modern hayatın ressamı için, bu nitelik yenilik mef-

* "Georg Simmel – The First Sociologist Of Modernity", *Georg Simmel, Critical Assessments* (Londra: Routledge, 1994, 2. cilt).

humuyla, *nouveauté*'yle özdeştir. Benjamin, "sanatsal üretimin bilinçli amacı" olan yeniliğin anlamını şöyle vurgulamıştır:

> Baudelaire'in yapıtlarında asıl dert, yeni formlara hayat verme ya da eşyanın yeni bir boyutuna vâkıf olma çabası değildir – bu bütün sanatlarda ortak olan bir çabadır. Baudelaire'in asıl derdi, *bütün gücü salt yeni olmaklığında yatan o kökten yeni nesne*dir – ne kadar itici, ne kadar nefret edilesi olursa olsun.[1] (vurgu bana ait)

Baudelaire'in "modernite fenomenolojisi"nin (Oehler) temelinde, şimdinin yeniliği yatmaktadır: "Şimdinin temsilinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin bürünebileceği güzellik değil, aynı zamanda onun, özünde yeni olmasıdır." Ama bu şimdi'lik, geçicidir; moderniteye ayırıcı özelliğini veren de budur, çünkü "'modernite'yle kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır".[2] Aslında, güzelliğin kendisi de yalnızca "ebedi, değişmez bir unsur"u değil, "koşullara göre değişen, göreli bir unsur"u barındırır, bu unsur da "[yaşanılan] çağ, o çağın modaları, duyguları"dır.[3] Ancak, Jauss'un da öne sürdüğü gibi,[4] bu mutlak yenilik estetiği, geçici olan ile ebedi olan arasındaki o kadim karşıtlığın yeni bir çeşitlemesinden ibaret değildir:

> Geçici, anlık, koşullara bağlı olanın, sanatın bir yarısını oluşturmak için değişmez, zamandan bağımsız, evrensel olan diğer yarıyla tamamlanması gerekir; aynı şekilde *modernité*'nin tarihsel bilinci de, karşı-tezi olarak ebedi olanın varlığını gerektirir [...] zamandan bağımsız güzellik, geçmiş deneyim konumundaki güzellik fikrinden başka bir şey değildir – bizzat insanlarca yaratılmış, insanların sürekli olarak vazgeçtiği bir fikir.

Baudelaire'in modernite tasavvuru, modern sanatçının önüne koyduğu görevler, "şiirsel olanı, tam da klasik beğeninin güzelliğe dair yorumunda dışarıda bıraktığı tarihsel, modaya uygun boyutlar içerisinde özgürleştirir".[5]

Ancak, Baudelaire'in modern ressama biçtiği, "şimdi'nin geçici, koşullara bağlı yeniliği"ni yakalama görevi, özel bir yöntem sorununu gündeme getirir, çünkü "sıradan hayatta, dışsal şeylerin günlük dönüşümünde, sanatçının eserini koşut bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren hızlı bir hareket söz konusudur". Bu, özel bir yeteneği, hatta yeni bir tür sanatsal işlevi gerektirir: "Gözlemci, filozof, ya da *flâneur* – adına ne derseniz deyin; bu sanatçıyı, ebedi veya en azından daha kalıcı şeylerle ilgilenen [...] bir ressam için kullanamayacağınız bir sıfatla tanımlamak zorunda kalacağınız kesindir" çünkü o "*geçmekte olan ânın, o ânın barındırdığı bütün sonsuzluk unsurlarının* ressamıdır"[6] (vurgu bana ait).

Bu bizi, modern hayatın ressamının ne tür özel deneyimlerden yararlanabileceği sorusuyla karşı karşıya bırakıyor, onun içinde bulunduğu toplumsal çevre neresidir? "Kalabalıkların, adsız yüzlerin sevdalısı", bir "dünya insanı" olarak, Poe'nun "Kalabalıkların Adamı"na benzer ressam: Yeni tutulduğu bir hastalığı henüz atlatmış, kentin hercü merci arasında gördüğü her şeyi belleğinde tutmaya çalışan, "merakın [kendisi için] ölümcül, karşı konulmaz bir tutku" haline geldiği biri. *Le nouveauté*'yi yakalayabilme gücü, hastalık sonrası edinilen bu 'yeni olan her şeyi görme' yeteneğine benzer. Aynı şekilde, çocukluk deneyimine de yakındır, çünkü "nekahet dönemi, çocukluğa dönüş gibidir [...] Çocuk her şeyi yeni diye görür, hep *sarhoş*tur".[7]

Çocukluğun saf bakışıyla, yetişkinliğin "çözümleme gücü"yle donanmış ressam, modern hayatın ele avuca sığmaz güzelliğini aramaya başlar. Nereye mi yönelir? Baudelaire'in yanıtı kuşkuya yer bırakmaz:

> [O] kalabalıklarda yaşar [...] Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için [...] ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak [...] Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir *pren*stir.[8]

Kalabalığa karışmak, "düşlerden oluşan büyülü bir toplum"a girmek, "dipsiz bir elektrik sarnıcı"na dalmak gibidir. Sanatçı da, "kalabalığın kendisi kadar büyük bir ayna", ya da "bilinçle donatılmış bir kaleydoskop" gibidir: "Hayatın çeşitliliğini, tüm öğelerinin uçarı zarafetini" yeniden üreten, "daima istikrarsız, ele avuca sığmaz olan hayattan daha canlı imgelerle" hayatı açıklayan bir ayna.

Kalabalığın toplumsal mekânı, kuşkusuz, metropoldür. Burada sanatçı hem yeni olanda meydana gelen küçücük değişimlerin izini sürer –belki de "bir modada, bir giysi kesiminde küçük bir değişiklik" olmuştur– hem de "büyük kentlerdeki hayatın ebedi güzelliği, şaşırtıcı ahengi" karşısında hayran kalır – "insan özgürlüğünün kargaşası arasında adeta ilahi takdirle sağlanan bir ahenk"tir bu. Modern hayatın "doğadan damıtılmış fantazmagorya"sı, "masumluğun sağladığı o keskin, o büyülü kavrayışın" ürünüdür.

Gelgelelim bu kavrayış, modern hayatın ressamının sadece bir *flâneur* olmakla kalmadığını düşündürür, çünkü onun "basit bir *flâneur*'den daha yüksek bir amacı [...] vardır: 'modernite'yi aramak". Onun görevi, modernitenin güzelliğini aramak, onu açıklamak, böylelikle onun özel doğasını anlamaktır. Sanatçı "büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsuru" kavramalıdır. Sadece o, modern hayatın onca sıradan dışsallığı içerisinden bu güzelliği açığa çıka-

rabilir, çünkü "işe yaramadığı sürece doğayı yok sayan pek çoğumuz için hayatın fantastik gerçekliği muazzam ölçüde seyrelmiştir."

O halde, bu ele avuca sığmaz modernite, "büyük kentin manzaraları"nda değil midir? Sanatçı, "uygar dünyanın büyük kentlerinde görülen dışsal yaşam tezahürleri"yle ilgilenmeli, "yaşayan varlıkların hem [...] tavırlarını ve duruşlarını, hem de mekândaki aydınlık patlamalarını" ifade etmelidir. Baudelaire özellikle *moda*'nın uçucu güzelliği üzerinde durur: "[...] modayı, ideal beğenisinin bir belirtisi olarak kabul etmek gerekir – doğal hayatın insan beyninde biriktirdiği bütün o kaba, dünyevi, nefret edilesi nesnelerin yüzeyinde seyreden bir idealdir bu" – "huzursuz insan zihninin, dinmez bir açlıkla aradığı bir ideal". Aslında, modalar "kendi dönemlerinin ahlak ve estetik anlayışı"m barındırırlar. Sanatçının görevi, yine, "modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmek, geçici olandan ebedi olanı damıtmaktır". Bu noktada, Baudelaire için modanın yalnızca modernitenin bir parçası olmakla kalmadığını, "modernitenin rengi" olduğunu söyleyen Oehler'e[9] hak verebiliriz. İkili bir çekiciliğe sahip olduğundan, Baudelaire'in estetiğinin de hareket noktasıdır: Tarihsel olanın içinde şiirsel olanı, geçici olanın içinde ebedi olanı barındırır.[10] İnsanlarca yaratılmış, "güzelliğin ebedi kısmını örten" modanın merkezî yeri, zamandan bağımsız güzellik mefhumunu zorlayarak güzelliği tarihsel kılar. Artık ebedi olan geçici olanın, zamansal olanın içindedir, "çünkü neredeyse bütün özgünlüğümüz, Zaman'ın duyularımıza vurduğu damgadan kaynaklanır".[11]

Modern estetiği, gözlerini kör eden zamansız bir geçmiş hayalinden kurtaran Baudelaire, modernitenin, bu hayalin yerine zamansız bir şimdinin estetiğini getireceğini düşünmüyordu. Hatta, "modern" dünyanın estetik temsili-

nin, kendi karşıtı biçiminde sunulmasını, "modernitenin kirli yüzü"nü (Oehler), "uygarlığın ortasında kol gezen o vahşet"i, "uygarlığın yaşayan canavarları"m açığa çıkarmasını bekliyordu.[12] Baudelaire'in moderniteye dair bu bakışını devralan kişi, Benjamin olacaktı: Onun için de uygarlığın bütün nesneleri, aynı zamanda birer barbarlık ürünüydü.

Ancak, Baudelaire'den bir yüzyılı aşkın bir zaman sonra, Benjamin'in *Passagen-Werk*'inin yayınlanmasındansa otuz kırk yıl sonra moderniteyi ele alan Habermas'ın görüşlerine baktığımızda, modernite tasvirinde her iki yazarın adının da geçmesine rağmen, Habermas'm asıl ilgisinin –bununla ilişkili olmakla birlikte– başka bir yönde olduğunu görürüz: Zaman ile tarih kavramlarının açıklığa kavuşturulması, bir de bu ikisinin modernitenin estetiği açısından anlamı.

Habermas'ın, estetik moderniteye ilişkin değerlendirmesi, modernitenin dört boyutunu öne çıkarır: Simmel'in, gerek modernite kuramı gerekse de moderniteyle olan ilişkisi açısından anlamlı olan boyutlardır bunlar. Habermas[13] moderni, "dönemin tininin, kendini yenileyen, kendiliğinden *Aktualität*'inin [güncellik, edimsellik] nesnel ifadesine katkıda bulunan unsur" olarak tanımlar. *Yeni* olan, bir sonraki stilin yeniliğinden ötürü aşılacak, değerini yitirecektir. Ancak, salt moda olan, geçmişe, günü geçmişliğe karışırken, modernite klasik olanla gizli bir bağ taşır – klasik, zamanın geçişine karşın bozulmadan kalan unsur olarak tanımlanır.

İkinci olarak, modernite, zaman bilincinde bir dönüşüme işaret eder – bunun en bariz biçimde görüldüğü yer, bir avangard eserdir: "Ani, sarsıcı karşılaşmalar tehlikesini beraberinde taşıyan, bilinmeyen bir dünyada keşfe çıkma"ya benzer avangard eser.[14] Başka bir deyişle modernite, henüz *gerçekleşmemiş* bir geleceğe yönelmiştir.

Üçüncü olarak, Habermas geleceğe doğru bu yönelimde önemli bir diyalektiğe dikkat çeker. Ona göre "geleceğe doğ-

ru yönelim", belirsiz ve rastlantısal bir geleceğin sezdirilmesi, yenilik kültü, aslında, her zaman yeni, öznel olarak belirlenmiş geçmişlerden doğan bir güncelliğin yüceltilmesini gösterir. Bergson'la birlikte felsefe alanına da dahil olan bu yeni zaman bilinci, sadece hareketli bir toplum, giderek hızlanan bir tarih, süreksiz bir günlük hayat deneyiminin ifadesinden ibaret değildir. Geçici, ele avuca sığmaz, kısa ömürlü olana aşırı değer atfetmede, dinamiğe duyulan hayranlıkta en az bunlar kadar ifade bulan şey, el değmemiş, *bozulmamış* bir *şimdiye* duyulan arzudur.[15]

Son olarak, ahenkli bir 'şimdi'ye duyulan bu gizli arzu, "tarih karşısındaki soyut muhalefeti" de açıklar: Bu muhalefetten ötürüdür ki tarih, "belli bir istikamet izleyerek sürekliliği güvence altına alan gelenek" yapısını yitirir. Her bir dönem de, kendisine hem en uzak hem de en yakın olan dönemlerle arasındaki güçlü bağdan ötürü, kendine özgü özelliklerini yitirir. Başka bir deyişle, şimdi, *geçmişe* bağlı olmaktan çıkar.

Ancak, Habermas, modernite incelemesini estetik alanının ötesine taşıdığında, Max Weber'in kültürel modernite tanımına başvurur. Weber'e göre kültürel modernitenin kökenleri, daha önce birbiri içine geçmiş "üç değer alanı" olan "bilim, etik, sanat"ın, modern dönemde birbirinden ayrılıp farklılaşmasında yatmaktadır. Bu da, Batı kültürünün ussalcılığının temelini oluşturmuştur. Oysa Habermas, Simmel'in modernite kuramına başvuracak olsa, estetik alanın hayatın diğer alanlarından ayrılmasına ağırlık vermek yerine, modern yaşam-dünyasmda temellendiğini göstermeye çalışan bir modernite mefhumuyla karşılaşırdı.[16] Gerçekten de, Simmel'in moderniteye dair bir toplum kuramı oluşturma projesi, çağdaşı Max Weber'in kuramından ziyade, Baudelaire'in modernite mefhumuna yakındır. Simmel'in, ilk modernite sosyoloğu olduğu iddiası, moderniteyi Weber'in nitele-

diği şekliyle değil, Baudelaire'in anladığı şekliyle ele almış olmasına dayanır. Kuşkusuz bu, Simmel ile Weber'in, sözgelimi modern dünyadaki ussallaşmaya dair görüşleri arasındaki yakınlığı göz ardı etmek anlamına gelmez.

Benjamin'in tamamlanmamış büyük eseri *Das Passagen-Werk*'in[17] (1982) son dönemde yayınlanan taslaklarında, Simmel'in moderniteye dair toplum kuramının önemi bir kez daha vurgulanır. Burada Benjamin'in sürekli olarak andığı, eserleri üzerine yorumlarda bulunduğu tek büyük sosyolog, Simmel'dir. Habermas'm son dönemde ileri sürdüğü gibi[18] Benjamin ile Simmel'in moderniteye dair çözümlemelerinin aynı olduğunu iddia etmiyorum. Zira Simmel'in modernite kuramı, büyük ölçüde, modern hayatın ebedi kıldığı modern hayat deneyimi tarzlarına dair bir çözümlemedir; oysa Benjamin "modernitenin tarih-öncesi"ni oluşturmak, "diyalektik imgeler"de modernitenin arkeolojisini açığa çıkaracak unsurların izini sürmek gibi muazzam bir işe soyunmuştur.

Yöntem Sorunu

Simmel'in çağdaşları, onun, modernitenin temel deneyimlerini pek az çağdaşının boy ölçüşebileceği bir güçle yakalayabildiğine inanıyordu. Eserleri üzerine kafa yoranlar, Simmel'in "döneme ilişkin içgüdüsel sezgileri"nin, "modernite perspektifinden döneme ilişkin yorumları"nın (*Zeitdetung von Modernen aus*) farkına varmıştı.[19] Kimilerine göre Simmel, "zamanının gerçek anlamdaki tek filozofu, dönemin fragmanlara ayrılmış ruhunun gerçek ifadesi"ydi.[20] Bir başka düşünüre göre Simmel'in *Para Felsefesi* adlı eseri, "dönemin felsefesi"ydi.[21] Ancak, modernitenin asli doğasını yakalama yönündeki bu beceri, sadece Simmel'in modernite çözümlemesinin içeriğinde değil, bu çözümlemenin sunu-

luş tarzında da kendini gösterir. Yazarın *Soziologie* adlı eseri üzerine bir değerlendirmede[22] şu satırlar yer alır:

> Burada modernite dinamik bir ifade kazanır: Varoluşun fragmanlara ayrılmış, merkezden uzaklaşan doğrultuları, tikel unsurların keyfîliği aydınlığa kavuşur. Buna karşılık eşmerkezli ilkeye, asli unsura ulaşılamaz.

Gelgelelim, sorun da bu noktada başlar. Sosyolojinin bir *Gegenwartanalyse* [şimdiki zaman çözümlemesi] biçimine evrilmesi Simmel'e atfedilebilecek bir gelişmeyse, 'şimdi'ye ilişkin bu çözümlemenin özgün doğasını incelememiz gerekir. İkinci olarak, Simmel'in, Baudelaire'in anladığı şekliyle *modernité*'ye dair ilk sosyolojiyi oluşturduğu gösterilirse, sosyolojinin *le transitoire*'ı [geçici], *le fugitif*'i [anlık], *le contingent*'ı [rastlantısal] nasıl çözümlediği, "modern hayatın uçucu güzelliği"ni nasıl yakaladığı sorusunu yanıtlamamız gerekir. Simmel'in modernite değerlendirmesi, Alman toplumunda o dönemde yaşanan belli başlı değişimlere ilişkin tarihsel bir incelemeye dayanmıyordu. Bu anlamda, onun çözümlemesi ile, Max Weber ya da Werner Sombart gibi çağdaşlarınınki arasında pek ortak nokta bulunmaz.

"Toplumsal yapı", "toplumsal sistem", hatta "toplumsal kurum" gibi kavramlar, Simmel'in sosyolojisinde çok ikincil bir rol oynar. İlk yapıtlarından itibaren, Simmel "toplum"u şeyleştirmekten ya da tözselleştirmekten ısrarla kaçınmış, "toplumun, tıpkı insanlar gibi, kendi içine kapalı, mutlak bir kendilik [olmadığını]" vurgulamıştır.[23] "Fragmanların gerçek etkileşimiyle kıyaslandığında [toplum] yalnızca ikincildir, bir sonuçtur." Simmel'in hareket noktası, "her şeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğu, düzenleyici bir dünya ilkesi"dir: Bu ilke uyarınca "dünya üzerindeki her nokta ile diğer bütün kuvvetler arasında, durmaksızın devinen ilişkiler söz konusudur". Bu yalnızca yol gösterici bir ilke olmak-

la kalmaz, aynı zamanda modernitenin temel bir özelliğidir, çünkü "toplumsal ruhun, kendi fragmanları arasındaki etkileşimler toplamı içinde dağılması, modern zihinsel hayatın doğrultusunu izler". O halde sosyoloji, şeyleşmiş bir toplum kavramını değil, öncelikle toplumsal etkileşimi, toplumlaşma biçimlerini, ardından da "toplumun fenomenolojik yapısı"nı ele almalıdır.[24]

Modernitenin özelliklerinden biri, toplumsal gerçekliğin dinmeyen bir akış olarak duyumsanması ise, bu akışkan gerçekliği en iyi şekilde ifade edecek kavramlar, ilişki ifade eden kavramlar olmalıdır. Etkileşim (*Wechselwirkung*) ile toplumlaşma (*Vergesellschaftung*) Simmel için kilit kavramlardır; onun asıl ilgilendiği, fenomenler arasındaki ilişkilerdir. Simmel "daha yüksek bir düzeye ait yapılar"ın varlığını inkâr etmez; ama o daha çok, "akışkan, uçucu bir halde var olmakla birlikte, bireylerin toplumsal varoluşla aralarında bağ oluşturmak bakımından hiç de aşağı kalmayan diğer yapılar"la ilgilenir. Burada Simmel,[25] açıkça, toplumsal etkileşimlerin "rastlantısal fragmanları"yla ilgilenmektedir.

> Her gün, her saat, böylesi ilmekler atılır, kimi sökülür, yeniden atılır, yerini başkalarına bırakır, başka ilmeklerle iç içe geçer. Toplumun atomları arasındaki etkileşim burada yatar – ancak ruha bakan bir mikroskopla görülebilecek etkileşimlerdir bunlar. Gözümüzün önünde cereyan eden, ama bir o kadar anlaşılmaz olan toplum hayatının, aynı anda hem olağanüstü bir dayanıklılığa hem de esnekliğe, hem muazzam bir renkliliğe hem de uyuma sahip [unsurlarıdır] onlar.

Bu unsurların incelenmesi, "yalnızca büyük, bireyüstü, bütüncül yapıların incelenmesi"yle karşılaştırıldığında, topluma ilişkin çok daha "derin, çok daha isabetli" bir anlayış sağlar.

> Şayet toplum ağını, üretici, biçimlendirici güçleri açısından anlamak istiyorsak, iki insan arasında örülen o ince, görünmez ilmekleri ele almanın önemsiz bir iş olduğunu düşünemeyiz. Bugüne dek sosyoloji, büyük ölçüde, bu ağı yalnızca sonuçta yaratılan örüntüye, onun en yüksek tezahür düzeyine bakarak tanımlamakla uğraştı.[26]

Moderniteye dair oluşturacağı sosyoloji için, Simmel'in, tıpkı uçucu etkileşim anları gibi modernitenin unsuru olan "ince, görünmez ilmekler"i incelemesi gerekiyordu.[27]

O halde, toplumsal gerçekliğin "rastlantısal fragman"ı, bir anlığına yakalanan görüntüsü, uçucu imgesi de sadece bir fragman mı? Simmel'in "ruha bakan mikroskop"u, "hepimizin birer fragman" olduğu, geçmişin "bize yalnızca fragmanlar halinde ulaştığı", bilginin kendisinin de mutlaka fragmanlara ayrılmış olması gerektiği varsayımına dayanan bir dünya görüşü için uygundur. Bu, Ernst Bloch gibi bazı Simmel yorumcularını, onun yapıtlarında "her zaman hayatın sadece renkli, canlı, zahiri hatlarının resmedildiği" sonucuna götürmüştür.[28] Kracauer de[29] Simmel'in "dünyanın fragmanlara ayrılmış imgelerini işlemekte [...] usta" olduğunu düşünür.

Peki toplumsal gerçekliğin rastlantısal fragmanlarının "işlenmesi"ndeki amaç neydi? Belli bir perspektiften, "fragmanlara ayrılmış imgeler" toplumsal gerçekliğin bütününe götürecek anahtardır. Söz konusu perspektif de, estetiktir. Bu, Simmel'in 1890'ların ortalarında geliştirdiği, "Sosyolojik Estetik"[30] adlı önemli metninde ilk formülasyonuna rastlanabilecek bir 'dünyayı anlama tarzı'dır:

> Bizler için estetik gözlem ile yorumun esası, şu gerçeklikte yatar: Tipik olan biricik olanda, ilkesel olan rastlantısal olanda, şeylerin özü ile anlamı yüzeysel, geçici olanda bulunur.

O halde rastlantısal fragman, sadece bir fragman olmakla kalmaz: "Biricik" olan "tipik" olanı barındırır, "uçucu" olan "öz"dür. Her fragman, her toplumsal kare, "bir bütün olarak dünyanın bütüncül anlamı"nı açığa çıkarma olanağını barındırır. Simmel başka bir yerde,[31] metropole ilişkin çözümlemesinde şöyle der:

> varoluşun yüzeyindeki her bir noktadan, ruhun derinliklerine inip bakmak mümkündür – o noktanın yüzeye ne kadar yakın olduğu hiç fark etmez. Böylelikle sonunda, hayatın bütün o sıradan dışsal veçheleri ile, hayatın anlamını ve tarzını belirleyen nihai kararlar arasında bir bağ kurulur.

Simmel'in Modernite Çözümlemesi

Benjamin,[32] *Passagenarbeit* adlı eserinin taslaklarında, hem Baudelaire'in yapıtlarını anlamlandıran hem de onun *modernité*'yi algılayışının temelini oluşturan toplumsal deneyimlere dikkat çeker. Bu deneyimler,

> hiçbir şekilde üretim sürecinin ürünü değildir – hele de üretimin en gelişmiş biçimi olan endüstriyel üretimin hiç değil. [Bu deneyimlerin] tümü, üretim sürecinin içerisinde, son derece dolaylı biçimlerde oluşmuştur [...] Bunlar arasında en önemlileri, nevrasteniğin, büyük kent sakininin, bir de tüketicinin deneyimleridir.

Bu tür deneyimler, Simmel'in modernite görüşlerinde de büyük yer tutar. Ancak Simmel sadece bu deneyimlerin çözümlenmesine önem vermekle kalmaz, kendi düşüncelerini de büyük ölçüde aynı toplumsal deneyimlerden devşirmiştir. Çağdaşı olan bir eleştirmen Simmel'i "entelektüel nevrastenik" olarak nitelendirmiştir.[33] Oğlu Hans, babasının şu sözlerini hatırlar: "Berlin'in, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüz-

yılın başlarında kentten metropole dönüşme yolundaki gelişimi, benim kendi içimde yaşadığım en sağlam, en kapsamlı gelişmeyle aynı zamana rastlar".[34] Simmel'in *Para Felsefesi* adlı eserindeki çözümlemesinin merkezinde, büyük ölçüde, mübadele süreci ile meta tüketicisi yer almaktadır. Moda ile stili konu alan başka makaleleri de şunu gösterir ki, Simmel üretim süreciyle –hele endüstriyel üretim süreciyle– hiç ilgilenmemiştir; onun asıl derdi, böylesi bir sürecin dolaylı sonuçlarını deneyimleme biçimleridir.

Nevrasteni

Simmel, adeta bir modernite paradigması oluşturduğu tanımında, modernitenin özünü, "bilimsel teknolojik çağın görkemli tantanası" içerisinde betimler. Bireyin "iç güvenliği"nin yerini, "modern hayatın hercümercinden, heyecanından doğan" "belirsiz bir gerilim, hafif bir özlem duygusu", "gizli bir huzursuzluk", "çaresizce bir telaş" almıştır. Bu huzursuzluk kendini en açık biçimde kent hayatında gösterir:

> Ruhun merkezinde belirli bir şeyin bulunmaması, bizleri, hep yenilenen uyarıcılarda, duyumlarda, dışsal etkinliklerde doyum aramaya iter. Bu yüzden kendimizi hep bir istikrarsızlığın, çaresizliğin içinde kısılıp kalmış buluruz: Metropolün kargaşası, seyahat düşkünlüğü, çılgın rekabet hırsı, bir beğeniye, stile, düşünceye ya da kişisel bir ilişkiye bağlı kalamama yönündeki tipik modern sadakatsizlik – hepsi de, sözünü ettiğimiz istikrarsızlığın, çaresizliğin tezahürleridir.[35]

Kent hayatında rastladığımız uç durumlar, para ekonomisinin uzanımlarının sonucudur. Buna eşlik eden rahatsız edici gerilim, "modern zamanlara, özellikle de son dönemlerine" ait bir olgudur – "bir gerilim, beklenti hissi, güç-

lü arzuların açığa çıkamaması duygusu bu zamana damgasını vurmuştur." "Bilinç eşiğinin altında yatan" bu nevrozun kökenleri, "doğadan giderek uzaklaşmada, para ekonomisine dayanan kent hayatının bizlere dayattığı o soyut varoluşta" yatmaktadır.

O halde Simmel'in şu sözleri bizi şaşırtmamalı: "Metropol kişilik tipinin ruhsal temelini, sinirsel uyarıcıların yoğunluğu oluşturur. Bu, iç ve dış uyarıcılardaki hızlı, kesintisiz değişimden kaynaklanır".[36] Modern asabi kişiliğin "ruhsal önkoşulları"nı yaratan, metropolün kendisidir – "sokaktan her geçişte; iktisadi, mesleki, toplumsal hayatın hızında ve çeşitliliğinde". Hep yeni olan ya da sürekli değişen izlenimler doğuran kesintisiz duyu bombardımanı, en uç biçiminde, nevrastenik kişiliği yaratır – kişi en sonunda, peş peşe akın eden bu izlenimler, karşılaşmalar silsilesiyle başa çıkamaz hale gelecektir. Bu durum, bireylerin toplumsal, fiziksel çevreleri ile kendileri arasına mesafe koyma girişimleriyle sonuçlanır. Simmel, söz konusu mesafeyi modern döneme özgü bir "duygusal özellik" olarak değerlendirmekle birlikte, şunu eklemekten geri kalmaz: "[Bunun yarattığı] patolojik bozukluk, agorafobi denen şeydir: Nesnelerle fazla yakın temasta bulunmaktan duyulan korku. Bu, dolaysız, etkin her müdahalenin acıya neden olduğu hiperestezinin sonucudur." Modern döneme özgü bir duygunun en uç halidir bu: Modern hayatın, giderek daha da kayıtsızlaştığımız "dışsal veçhelerinin altında ezilme duygusu"nun. Toplumsal ilişkilerin (para ekonomisinin sonucunda) nesneleşmesinin en uç biçimi olan kentsel varoluş, birey ile toplumsal çevresi arasında bir mesafeyi gerektirir. Bu varoluş,

> insanlar arasında içsel bir engeli [gerektirir] [...] ancak, bu içsel engel, modern hayat biçimi açısından vazgeçilmezdir. Çünkü böylesi bir ruhsal mesafe olmaksızın, metropol ile-

tişiminin o mahşeri kalabalığı, renkli düzensizliği katlanılmaz olurdu. Ticari, mesleki, toplumsal ilişkileriyle çağdaş kent hayatı, bizleri muazzam sayıda insanla fiziksel yakınlığa zorlamaktadır – toplumsal ilişkilerin nesneleşmesi [süreci], beraberinde içsel bir sınır, içsel bir sığmak getirmemiş olsa, duyarlı, asabi modern insanlar umarsızlığın kuyusunda büsbütün yiterdi.[37]

Simmel'in burada sözünü ettiği "ruhsal mesafe", agorafobi ya da hiperestezi örneklerinde uç biçimler alabildiği gibi, hayat karşısındaki bıkkınlıkta kendini gösteren, toptan bir kayıtsızlık biçimini de alabilir:

> Bıkkınlık – belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincil nedeni, sinirleri uyaran birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır. [...] Sınırsız zevk peşinde geçirilen bir hayat, sonunda insanı bıktırır – uyarılan sinirler, öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanmıştır ki, artık hiçbir şeye tepki vermez olur. Aynı şekilde, çok daha zararsız izlenimler, birbirleriyle çelişecek biçimde ve büyük bir hızla değiştiklerinden, son derece şiddetli tepkiler vermeye ittikleri sinirleri amansızca zorlayarak, dayanma güçlerini sonuna dek kullanmalarına neden olurlar [...] Böylelikle, yeni duyumlar karşısında uygun enerjiyle tepki verme noktasında bir yetersizlik ortaya çıkar.[38]

Ancak, Simmel "metropole özgü bıkkın tavrın bu fizyolojik kaynağı"nın, para ekonomisine dayanan başka bir kaynakla yakından ilişkisi olduğunu söyler. Para ekonomisinde söz konusu olan tesviye süreci –her şeyin, mübadele değeri adı altındaki ortak paydaya indirgenmesi– aynı zamanda yeni bir kişilik tipi de yaratır:

> [Bu kişilik], değerler arası farkları algılamasını sağlayacak melekelerini bütünüyle yitirmiştir. Onun gözünde her şey, aynı donuklukta, aynı griliktedir – hiçbir şey, uğruna heyecan duymaya değmez. [...] Hayatın sunup sunacağı bütün olanakların eşit miktarda parayla elde edilebileceği olgusunu içselleştirmiş bir kimse, mutlaka bıkkınlaşacaktır. Bıkkınlık, genellikle ve haklı olarak, zevke doymuş insanlara atfedilir; çünkü fazla güçlü bir uyarıcı, ona tepki verme yönündeki sinirsel yeteneği baltalar.[39]

Ancak bunun, "eşyanın albenisi"ne değil, elde edilme tarzına dayanan başka bir kaynağı daha vardır: "İnsan bir şeyi ne kadar mekanik, ne kadar kayıtsız bir tarzda elde ederse, [elde ettiği] nesne de o kadar renksiz, o kadar sıkıcı görünür".[40] Hemen hemen her şeyin para alışverişiyle elde edilebildiği gelişmiş para ekonomisi koşullarında, bu durum özellikle geçerlidir. Ama, bıkkın kişiliğin bu durum karşısındaki tepkisi, paradoksal biçimde, sürekli yenilenen çekicilik unsurlarının peşine düşmektir:

> [Bu tepkiden], heyecana, aşırı izlenimlere, değişimde en yüksek hıza duyulan arzu doğar [...] izlenimlerde, ilişkilerde, bilgide –bunların neden bizi uyardığı sorusunu yanıtlama gereği duymaksızın– yalnızca 'uyarıcı'nın peşinde olma yönündeki modern tercih, aynı zamanda moderne özgü zihin karışıklığım da açığa çıkarır: Gerçek bir değer üretiminin bu ilk safhası, insanları tatmin etmeye yetmektedir.[41]

Uyarılma, toptan kayıtsızlığın ilacı haline gelir. Metropol hayatı içerisinde, kent hayatı ve cemaatler arası ilişki bağlamında insanlar kendilerini ancak, nesnel dünyayı ve diğer insanları değersizleştirerek koruyabilirler. Kendini koruma yönündeki bu ihtiyaç, kent hayatındaki etkileşim tarzı üzerinde de etkili olur. Bu durum, başkalarına karşı koyu-

lan "dışsal mesafe"de kendini gösterir; bu mesafenin altında yalnızca –bıkkınlıkta olduğu gibi– kayıtsızlık değil, "nedeni ne olursa olsun, yakın temas durumunda her an nefrete ya da kavgaya dönüşebilecek hafif bir hoşnutsuzluk, karşılıklı bir yabancılık ve tiksinme hissi" de yatmaktadır.[42]

Metropoldeki Toplumsal Deneyim

Simmel metropolü nasıl tasavvur etmiştir? Metropolde Simmel'i ilgilendiren şey nedir; modernitenin hangi özelliklerinin kökleri kent hayatında yatar? Bu soruları yanıtlamak için, Simmel'in, metropolü konu alan yazısının yanı sıra başka eserlerine de bakmamız gerekiyor.

Simmel kenti fiziksel sınırlarıyla değil, sosyolojik sınırlarıyla tanımlar. Her ne kadar kent, "içerisindeki toplumsal etkileşimler üzerinde temel bir etkisi olan" kendine özgü bir toplumsal mekân olsa da, "sosyolojik sonuçları olan mekânsal bir kendilik değil, mekânsal olarak oluşmuş sosyolojik bir kendilik"tir.[43] Metropol sadece toplumsal farklılaşmanın, karmaşık toplumsal ağların yoğunlaşma noktası olmakla kalmaz, aynı zamanda sınırları belirsiz toplulukların, kalabalıkların mekânıdır: Bu kalabalıkların kendiliğinden tavırlarının bir nedeni de, "kendilerini ya açık ya da [...] çok geniş bir mekânda bulmaları"dır.[44] Kentte, farklı toplumsal tabakaları biraraya getiren ulaşım merkezlerinde kendini gösteren bu açıklık, gettodaki "yoğunlaşmış azınlık"ın işaret ettiği toplumsal mesafeyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturur. Daha genel ifadelerle söyleyecek olursak, kent, bir kimseye komşularına karşı mutlak kayıtsızlık imkânı sunar – sadece yakın çevresinde yaşayanlara karşı değil, günlük etkileşim içerisinde karşılaştığı herkese karşı. Potansiyel etkileşim kaynağı olan kalabalıklar karşısında birey, bir kendini koruma biçimi arar – bu da kent sakinlerinde kayıtsızlık bi-

çiminde kendini gösterir. Bunun nedenlerinden biri de, Benjamin'in[45] kent hayatına dair çözümlemesinde vurguladığı özelliklerden biridir:

> Gözleri gören, ama kulakları işitmeyen bir insan [...] işitebilen ama göremeyen bir insana kıyasla çok daha huzursuzdur. Burada [...] büyük kente özgü bir şey var. Büyük kentlerdeki insanlar arasındaki ilişkilerde, gözün işlevi kulağınkine kıyasla giderek daha da ön plana çıkıyor. Bu durum büyük ölçüde toplu taşıma olgusunun sonucudur.
>
> Otobüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaştığı 19. yüzyıla kadar, insanlar hiçbir zaman, dakikalar hatta saatler boyu tek kelime etmeksizin birbirlerine bakmak zorunda kalmamıştı.

Simmel bundan başka, tefrik edici bir duyu olan koku duyumuzun, başka toplumsal gruplara mensup insanların kokularıyla karşılaşmak zorunda kaldığına dikkat çeker (Simmel'in bu bağlamdaki şaibeli örnekleri, ABD'deki "zenci"ler, "Yahudiler, ve kol işçileri"dir).[46]

Simmel'e göre "modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, toplumsal kültür ve hayat tekniği karşısında bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır".[47] Sosyoloji, "metropol türü yapıların, hayatın bireysel içerikleri ile bireyüstü içerikleri arasında kurduğu denklem"i çözmeye çalışmalı, "kişiliğin, dışsal kuvvetler karşısında kendini nasıl uyarladığı"nı araştırmalıdır. Bunun altında, "kişinin, [metropol gibi] toplumsal-teknolojik bir mekanizmayla aynı seviyeye getirilip yıpratılmaya" direndiği varsayımı yatmaktadır.

Ancak, şeyleşmiş bir nesnel kültür olarak değerlendirilen bu "toplumsal-teknolojik mekanizma", öznel kültürümüz karşısında yabancı bir şey olarak varlığını sürdürür. Simmel[48] başka bir yerde, şöyle der: "Herhalde hiç kimse, mo-

dern hayat tarzının, kişisel hayat formunun eşi görülmedik bir şekilde birörnekleşmesine yol açtığı gerçeğini inkâr etmeyecektir – bu hayat tarzının kitlesel doğasından, hızlı çeşitliliğinden, olanaklı bütün sınırları ve bugüne dek korunmuş sayısız kendiliği aşan eşitleme eğiliminden kaynaklanan bir süreçtir bu." Gelgelelim, Simmel bunun karşıt sonucuna, belki tam da bu birörnekleşme sürecinin ürünü olan bir sonuca, daha önce dikkat çekmiştir: Bireyselliği, öznelliği güçlendirme çabası. Simmel'in sık sık atıfta bulunduğu, "dönemin abartılı öznelciliği", sözü edilen birörnekleşme sürecinin telafisidir.

Kültürün aşırı nesneleşmesi karşısında bir tepki olarak kendini gösteren bu aşırı öznelcilik, metropolde doruk noktasına varır:

> Metropol, kişisel olan her şeyi yutarak büyüyen bu kültürün bütün çıplaklığıyla sergilendiği bir sahnedir adeta. Burada, binalarda, eğitim kurumlarında, tüm mekânlara hâkim olan teknolojinin yarattığı harikalarda, sunduğu nimetlerde, topluluk hayatı oluşumlarında, gözle görülür devlet kurumlarında, dayanılmaz ölçüde billurlaşmış ve gayri şahsileşmiş bir tin söz konusudur – öyle ki kişilik, bunun etkisi altında kendini idame ettiremez.[49]

Bu nesnel metropol kültürünün, öznel metropol kültürü karşısında üstünlük kazanmasının daha derin kökenleri, metropolün para ekonomisinin merkezi olması olgusunda aranmalıdır. Gerçekten de "para ekonomisi metropolü egemenliği altına almıştır." Para ekonomisinin yayılması ile zihnin egemenliği nihayetinde örtüşür. İnsanların ve nesnelerin değerlendirilmesindeki katıksız nesnellik, bunların özgün doğasının ne olduğu sorusu karşısında kayıtsızlığa yol açar, zira parasal işlemler sadece mübadele değeriyle ilgilidir. Öte yandan, metropoldeki insanların hayatına damgası-

nı vuran bu katıksız zihinsellik, bir tür kendini koruma işlevi görür; zira kentsel karşılaşmaların hızı, yarattıkları sarsıntı karşısında tepki verme işi, artık, "en az duyarlı olan ve kişiliğin derinliklerine en uzak olan organımıza aktarılmıştır".

Kentsel bağlamda başka insanlarla ilişkilerde söz konusu olan "uzaklık" olmaksızın, bu hayat tarzı da sürdürülemez olurdu. Aslında uzaklık, "bu hayat tarzının temel toplumlaşma formlarından yalnızca biridir". Gelişmiş para ekonomisi gibi, bunun da olumlu bir yanı vardır, "bireye, başka koşullarda benzeri olmayan bir türde ve miktarda kişisel özgürlük sağlar". Buna karşılık bu özgürlüğün, olumsuz bir potansiyeli de vardır:

> Birey geniş çevrelerdeki zihinsel hayat koşullarını, karşılıklı mesafe ve kayıtsızlığı, kendi bağımsızlığı üzerindeki etkisi bağlamında en çok, büyük kentin kalabalığında hisseder. Çünkü bedensel yakınlık ve mekân darlığı, zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır. Metropol kalabalığıyla kıyaslandığında, insanın kendini böylesine yalnız, böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur – bu, açıkça, sözünü ettiğimiz özgürlüğün diğer yüzüdür. Başka durumlarda olduğu gibi burada da, insanın özgürlüğünün, duygusal hayatına huzur şeklinde yansıması hiç de şart değildir.[50]

Bireyin kişiselliğini ortaya koyma çabası, genel bir kayıtsızlıkla karşılaştığında, kendi hemşehrilerinden farklı olduğu yönünde bir duygu uyandırma çabası biçimini alabilir, hatta "sonunda insan, kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani, yapmacık tavırlar, ani değişkenlikler gibi metropole özgü aşırılıklara yönelir. Bu tür davranışların anlamı, içeriklerinde değildir kesinlikle: 'Farklı olma', çarpıcı bir şekilde diğerleri arasında sivrilme ve böylece dikkat çekici olma şeklinde ortaya çıkan formlarındadır".[51] "Metropolde bireyler arası temaslar –küçük şehirlere kıyasla– daha kısa ve

seyrek" olduğundan, göze çarpma ihtiyacı daha çok kendini gösterir; insanlar kendilerini olabildiğince çabuk ve özlü bir şekilde ifade etme, en kısa sürede en çarpıcı izlenimi bırakma zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Para ekonomisinin sonuçlarından biri olan, "pratik hayatın hesaplı kesinliği" de bu eğilimi körüklemektedir:

> Tipik bir metropol insanının ilişkileri ve işleri, genellikle çok çeşitli ve karmaşıktır; öyle ki, verilen sözlerde ve hizmetlerde çok sıkı bir kesinlik olmasa, bütün yapı içinden çıkılmaz bir kaosa dönüşebilir. Her şeyden önce, metropolde farklı çıkarlara sahip pek çok insan biraraya gelmiştir ve bu insanlar, ilişkilerini ve işlerini son derece karmaşık bir organizma içerisinde bütünleştirmek zorundadır. Berlin'deki bütün saatler ansızın farklı zamanları gösterecek olsa, bütün iktisadi hayat ve iletişim alt üst olur, bu durum bir saat bile sürse etkileri uzun süre atlatılamazdı.[52]

Ancak, kusursuz bir eşgüdüm gerektiren bu ilgi çeşitliliğinin kendisi de, başka bir etkenin sonucudur: işbölümünün, toplumsal ve işlevsel farklılaşmanın.

Bu yabancılaştırıcı nesnel kültür karşısında, insanlara ya da değerlere karşı giderek daha da kayıtsızlaşma, dış dünyaya yönelik bıkkın bir tavır sergileme, iç dünyaya kapanma şeklinde tepkiler verildiğini söylemiştik. Kayıtsızlığı ve bıkkınlığı, birey ile dünya arasındaki uzaklığı vurgulama çabasında olan daha geniş bir gerçeklik estetizasyonunun parçası olarak ele almak mümkün. Zaten, toplumun –yüzyılın başındaki *Kulturbürgertum* başta olmak üzere– belli tabakaları için iç dünyaya [*intérieur*] kapanma, hayatın öznel bir bakış açısından güzelleştirilmesiyle (*Verschönung*) bağlantılıydı. Metropolde, birer savunma mekanizması olarak mesafe ile kayıtsızlığa başvurma ihtimali en yüksek olan toplumsal tabakalar, nispeten sağlam toplumsal konumları sayesinde bu

tür bir tepkiyi gösterme olanağına sahip olanlardır. Bu işlevsel nesnellik örtüsü nedeniyle, "metropol insanı, etrafındaki kimseleri satıcı ya da müşteri, hizmetçi, hatta çoğu kez ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak görür".[53]

Metropol, pekâlâ, yeni tür bir "toplumsallık", "genel bir ahbaplık"[54] merkezi de olabilir – tabii sadece belli toplumsal tabakalar için. Metropoldeki toplumsal ilişkilerin temsili, ve metropolün, farklı toplumsal unsurların yan yana gelme, kesişme noktası olarak tasavvur edilmesi, belli bir metropol imgesi yaratır: Uyumlu bir bütüne işaret eden bu imge, belki gerçekten de belli toplumsal tabakaların yaşantısında var olmuştur, ama yüzyılın başındaki gerçek metropolü kesinlikle yansıtmaz. Metropolde toplumsal ilişkilerin, farklılaşmamış bir tarzda kesişip iç içe geçtiği düşüncesi, aynı zamanda, Simmel'in toplum mefhumu için de geçerli olabilecek bir imgeyi getirir akla: labirent.

Labirent imgesi, sadece metropolün değil, toplumun bütününün simgesidir. Ama, toplumsal labirenti kısmen oluşturan bu "grup ilişkileri ağı" ya da "toplumsal çevrelerin kesişmesi", durmaksızın gerçekleşen günlük etkileşimler düzeyine inilmedikçe, toplumun işleyişini açığa çıkaramaz. Toplum labirenti, siyasal olarak değil, estetik olarak aydınlatılabilir.

Peki Simmel'in yapıtında merkezî bir motif olan labirenti birarada tutan nedir? Toplum, sıkıca örülmüş bir ağ ise, Simmel'in bu ağı ören örümceği nerededir? Çağdaşları, hiç kuşkusuz, Simmel'in eserindeki bu güçlü imgenin farkındaydı. Kracauer'e göre[55] *Para Felsefesi*, "dünyanın farklı unsurlarının biraraya gelip birbiri içine geçmesi"ni gözler önüne seriyor, "fenomenlerin birbiriyle bağlantısını, iç içeliğini bütün yönleriyle ortaya koyuyor"du. Rudolph Goldscheid da[56] aynı bağlamda Simmel'in "gerçek koşullara dair tasvirinin sıkı bir örümcek ağını andırdığı"ndan söz eder. Lukâcs, Simmel'in sosyolojisine atıfla, "bu ilişkiler ağı bir labirent

olarak kalsa gerek, zira bir sistem olamaz," demiştir. Peki bu labirent motifi, metropolle mi sınırlı? Simmel, metropolü konu alan makalesinin sonunda, labirentin kendine özgü niteliklerinin para ekonomisine dayandığına dikkat çeker.

Para ile Meta Dünyası

Benjamin'e göre, Baudelaire'in modernliğe derinlemesine nüfuz eden görüşlerinin altında yatan üçüncü toplumsal deneyim, tüketici deneyimiydi. Simmel söz konusu olduğunda, bu deneyimi, bir bütün olarak para ekonomisini içine alacak şekilde genişletmemiz gerekir. Simmel için, modernitenin tarih-öncesi, para ekonomisinin gelişmesinde yatmaktadır. Toplumsal ilişkilerdeki dönüşüm, metropol hayatının belli başlı özelliklerinin ortaya çıkması, kapitalizmin değil, para ekonomisinin eseridir.

Simmel'e göre "dünyanın tamamen dinamik karakterinin, paradan daha çarpıcı bir simgesi olamaz, [...] hareket halinde olmayan her şeyin tamamen sönüp gittiği bir hareketin aracıdır para. Bir *actus purus*'tur" [katıksız hareket].[57] Ancak, para aynı zamanda karşıt bir eğilimi de bünyesinde barındırmaktadır – sadece "tek bir iktisadi değeri" değil, "genel olarak soyut iktisadi değeri" de temsil eder. Başka bir deyişle, "elle tutulur bir nesne olarak para, dışsal-pratik dünyadaki en kısa ömürlü şeydir; gelgelelim, özü itibarıyla en dayanıklı şeydir, zira dünyadaki bütün diğer fenomenler karşısında kayıtsızlık ve denge noktasında durur".[58] Para sadece, bir labirent olarak tasavvur edilen toplum içerisindeki hareketi simgelemekle kalmaz; mübadele içerisindeki işlevi, tam da iktisadi labirenti oluşturan bağlantıları yaratır. Toplum ağını ören örümcektir o.

Tüketici deneyimi, Simmel'in moderniteyle ilgili derin kavrayışının dolaylı da olsa başat kaynaklarındandır. Sim-

mel'in toplum mefhumunun da, bazı yerlerde, tüketimi önceleyen sürece, yani mübadeleye dayandığı düşünülebilir. "*Sui generis* bir sosyolojik fenomen olarak" mübadelenin toplum açısından anlamı, şu olguda aranmalıdır: "Nesneler arasındaki göreliliğin iktisadi karşılığı olan [...] mübadele, belli bir nesneyi ve o nesnenin birey açısından taşıdığı anlamı biricikliğinden çıkarır ve onu, soyutlama alanına değil, iktisadi değerin dayanağı olan canlı etkileşim alanına yükseltir".[59] Simmel'e göre, "bireyler arasındaki etkileşim, bütün toplumsal oluşumların başlangıç noktasıdır" ve bu etkileşimin en mükemmel simgesel nesnesi paradır, çünkü para "en saf biçimiyle katıksız etkileşimi temsil eder; en soyut kavramı anlaşılır kılar; esas anlamı itibarıyla tikellerin ötesine erişebilen [...] bütün tekillikler arasında ağ örerek gerçekliği yaratan tikel bir nesnedir [para]".[60] Mübadele,

> kuşkusuz, insanlar arasında içsel bir bağ yaratan işlevlerden biridir – basit bir bireyler yığını değil, bir toplum [yaratır...]; mübadele, bir toplumsallaşma biçimidir. Belli sayıda bireyi toplumsal bir grup haline getiren ilişkilerden biridir [mübadele]; toplum da, bu ilişkilerin toplamıdır.[61]

O halde, toplumsal etkileşim toplumun temeli, mübadele de "en saf sosyolojik olay, en mükemmel etkileşim formu" olduğuna göre, mübadele hayati bir toplumlaşma biçimidir.

Mübadele ilişkilerinin merkeziyeti bağlamında, tüketimin kendisinin, Simmel'in modernite çözümlemesi açısından can alıcı önemde olduğu savını nasıl temellendirebiliriz? Simmel, öznelci değer kuramını muhtemelen Menger ile Böhm-Bawerk'ten devşirmiştir. İktisadın asıl zemini üretim değil, mübadeledir. Değer ile mübadele, "birbirini koşullar", iktisadın kendisi de "genel mübadele biçiminin özel bir örneğidir", zira "mübadele iktisadi değerlerin kaynağıdır". O halde Simmel'in, özel bir toplumsal üretim kuramı

geliştirmemiş olmasına şaşmamak gerek. O, "üretim adını verdiğimiz, doğayla mübadele"den söz eder ve mübadelenin de "üretimin kendisi kadar üretken ve değer yaratıcı" olduğunu söyler. Simmel'e göre "iktisadi süreci, her iktisadi öznenin zihninde gerçekte olup bitenlere indirgemek çok önemli" olduğundan, geçimlik ekonomideki mübadele ile piyasa ekonomisindeki mübadele arasında bir fark olmadığı gibi, malların ya da arazilerin mübadelesi arasında da hiçbir fark yoktur: "bireyin zihnindeki öznel feda etme ve elde etme süreci" her iki durumda da söz konusudur. Simmel'in, *Para Felsefesi* adlı eserinde, parasal işlemlerin *ruhsal* sonuçları üzerinde bu kadar çok durması, bu açıdan hiç de şaşırtıcı değildir.

Simmel, gelişmiş para ekonomisine dair çözümlemesinde, bir yandan bu ekonominin çelişkilerinin ebedi niteliğini ortaya koyarken, diğer yandan da şeyleştirici yönlerini eleştirir. Simmel şunu öne sürer:

> [Para], iktisadi devinimleri içerisinde ifade buldukları şekliyle nesneler arasındaki saf ilişkinin şeyleşmesidir. Para, kendi normları doğrultusunda düzenlenmiş bir dünyada, kendisiyle ilişkili olan tek tek nesnelerin arasında durur – bu dünya, kökensel olarak nesnelerin kendileri tarafından gerçekleştirilen denkleşme ve mübadele hareketlerinin nesneleşmesidir.[62]

Simmel, parasal işlemlerde "insanlar arası mübadelenin yansıması, saf bir işlevin somutlanması" olarak gerçekliğe dönüşen bu genel nesnelliğe karşı çıkar, zira "son tahlilde, bu süreçleri yürütenler nesneler değil insanlardır, nesneler arasındaki ilişkiler de gerçekte insanlar arası ilişkilerdir".

Kendisi de daha geniş bir nesnel kültürün parçası olan bu şeyleşmiş parasal ilişkiler dünyasında, bireylerin yaratıcılık ve gelişme yönündeki fırsatları giderek daha da sınırlı hale

gelir. Bu nedenle Simmel için, modern toplumda öznel kültür ile nesnel kültür arasında giderek açılan uçurumun "somut ve etkin nedenleri"ni aramak şarttır.

Simmel'in bu noktadaki yanıtı kuşkuya yer bırakmaz: "Bireylerin fragmanlara ayrılmış hayat içerikleri"nden ötürü nesnel kültürün yaygınlaşmasının, öznel kültür ile nesnel kültür arasında giderek açılan uçurumun nedeni, "gerek üretimde gerek tüketimde söz konusu olan işbölümü"dür. Bireylerin şeyleşmesi ve fragmanlara ayrılması, modernitenin bir özelliği olduğuna göre, bunun temel nedeni olarak işbölümünün ele alınması, Simmel'in modernite karşısındaki daha geniş çaplı tepkisini anlamak açısından önemlidir. Simmel daha sonraki yapıtlarında üretimdeki işbölümü üzerinde değil, bunun tüketimdeki etkileri üzerinde durur. Asıl ilgilendiği nokta, gelişmiş bir işbölümünün tüketimdeki *sonuçları* ve insanların bu sonuçları deneyimleme tarzıdır.

Üretimdeki işbölümü ile uzmanlaşma bağlamında Simmel,[63] vurguları itibarıyla büyük farklılıklar söz konusu olsa da yer yer Marx'ı anımsatan bir değerlendirme sunar. Simmel, Marx'm *Kapital*'deki değerlendirmesiyle (Simmel o sıralar bu eseri okumuştu) kıyaslandığında modern üretim sürecini net bir şekilde tarif etmez gerçi, ama ona göre modern üretim sürecinde "ürün, üreticinin gelişimi gözden çıkarılarak tamamlanır" – üreticinin kişilik bütünlüğüne bile genellikle ket vurulur, çünkü "benliğin uyumlu bir şekilde gelişmesi açısından vazgeçilmez olan enerjiler, farklı yönlere dağılmaktadır. Başka durumlarda, benlik, kişiliğin özüyle bağlantısızmışçasına gelişir". Dahası, Simmel'e göre, makine imali ürünün kusursuzluğu, tek bir insanın ürettiği ürünle kıyaslanamaz. Bu tür yargılar, Simmel'in, üretici bireyin tehdit aldığı yolundaki fikre bağlılığının başka bir göstergesidir – burada söz konusu olan üretici, zanaatkârdır gerçi, ama sanatçıdan da aynı bağlamda söz eder.

Ancak, sadece üretim süreci değil, ürünün kendisi de üreticisine yabancıdır, zira "kapitalist dönemde emeğin ürünü, kesinlikle özerk nitelik taşıyan bir nesnedir – kendine özgü devinim yasaları olan, üretici özneye yabancı nitelik taşıyan bir nesne". Bunun "en çarpıcı örneği, işçinin kendi ürettiği nesneyi satın almak zorunda olmasıdır". Ama işçiler, aynı zamanda, muazzam ölçüde genişlemiş bir olası tüketim nesneleri yelpazesiyle karşı karşıyadırlar. Burada söz konusu olan süreç, gerek niteliklerin gerek fiyatların aynı seviyeye çekilmesidir:

> Tüketimin genişlemesi [...] nesnel kültürün gelişmesine bağlıdır, zira bir nesne, ne kadar nesnel ve gayri şahsi olursa, o kadar çok sayıda insana hitap eder. Bu tür tüketilebilir maddeler [...] insanlar arasında söz konusu olan öznel beğeni farklılıkları dikkate alınarak tasarlanamaz; öte yandan, ancak aşırı farklılaşmış bir üretim, nesneyi, ona yönelik talebi karşılayacak ucuzlukta ve bollukta üretebilir.[64]

"Kültürün nesnelliği ile işbölümü arasında bir köprü" olan tüketim de, bu süreç içerisinde dönüşüme uğrar – yalnızca nicel değil, aynı zamanda nitel bir dönüşümdür bu.

Burada Simmel, ısmarlama üretim ile kitlesel tüketimi karşılaştırır. İlki "tüketiciye, metayla kişisel ilişki kurma imkânı verirken," ikincisinde meta, tüketici açısından dışsal ve özerk bir şey olarak kalır. İşbölümü, ısmarlama üretimi yok etmekle kalmaz, "tüketiciyle ilişkisinde *ürünün öznel aura'sı da* yok olur, çünkü artık meta, tüketiciden bağımsız bir şekilde üretilmiştir." *Aura*'nın yok olması Benjamin'in modernite üzerine eserlerinde merkezî bir izlekken, Simmel, modern "hayat tarzının nesnelliği"nin bir parçası olarak, nesnelleşen tüketimi öne çıkarır.

Özel alanda, hayatlarımızı boğan meta bolluğu, modern hayatın "özerk birer nesne olarak karşımıza çıkan dışsal

yönleri altında ezilme duygusu" yaratır. Ev işi, artık "törensel bir fetişizm" biçimini alır – ancak Simmel'in, bu dönüşümü, eskiden mutfak eşyalarının az olmasıyla açıklaması pek inandırıcı değildir. "Çevremizi kuşatan çeşit çeşit nesne"nin "gayri şahsi kökeni ve kolayca ikame edilebilirliği" nedeniyle bu meta keşmekeşi "öznel ruhun kendi iradesini, duygularını yerleştirebileceği noktaların giderek azaldığı, kendi içine kapalı bir dünya"ya dönüşür. Bu yabancılaşma süreci, meşrubat makinelerinde ve ucuz eşya dükkânlarında doruğuna ulaşan "bağımsız, gayri şahsi [meta] devinim"iyle tamamlanır.

Kamusal alandaysa, "meta evreni" (Benjamin) dünya fuarlarında açığa çıkar. "Berlin Ticaret Fuarı" adlı yazısında Simmel,[65] bu meta fantazmagoryasmın bazı önemli özelliklerine dikkat çeker. Dünya fuarları, bir toplumsallaşma biçimi olmalarının yanı sıra, olabilecek en geniş yelpazedeki metaların biraraya getirildiği yerlerdir. Farklı metalar, son derece özel bir toplumsallık biçimi olan "eğlence"nin bağlamı içerisinde sergilenir, çünkü "birbirinden son derece farklı endüstriyel ürünlerin, sınırlı bir alan içerisinde, birbirine çok yakın mekânlarda sergilenmesi, algı yeteneğini felce uğratır, tam anlamıyla bir hipnozdur bu [...]; belli belirsiz, fragmanlar halindeki izlenimlerin bellekte bıraktığı tek şey, insanın burada eğlenmesi gerektiği fikridir".[66] Duyarlı bir kişi, "burada sunulan şeyin etkisi karşısında takati kesilmiş, yönünü yitirmiş hissedecektir." Ancak "çok sayıda çarpıcı izlenimin büyük bir hızla değişmesi, tam da, aşırı kullanım yüzünden tükenmiş sinirlerin uyarılma ihtiyacını karşılar". Bu tür fuarlar, üretimde giderek artan uzmanlaşmanın ürünü olan metaların yığın halinde biraraya gelmesidir. Öte yandan,

> modern insan, işbölümünde ürettiklerinin tekyanlılığım ve birörnekliğini, çok sayıda farklı izlenimin biraraya toplan-

masıyla, hızı ve renkliliği giderek artan duygu değişimleriyle telafi etmek ister. Etkin hayat alanlarındaki farklılaşma, açıkça, edilgin alımlama alanlarının kapsamlı çeşitliliğiyle tamamlanır.[67]

Başka bir deyişle, üretim sürecinin sıkıcılığı, tüketimin yapay uyarıcılığıyla, eğlendiriciliğiyle telafi edilir. Ancak, dünya fuarlarında, bütünüyle "edilgin" olan alan hâkimdir, çünkü bu fuarların ziyaretçileri, yalnızca bakıp büyülenmek için oradadırlar, dokunmak ya da satın almak için değil.

Dünya fuarlarında estetik bir boyut da söz konusudur. Bir yandan, ziyaretçiler kendilerine sunulan meta zenginliğinden etkilenmelidir. Öte yandan, metanın anlık hayatı, fuar mimarisinde de yansıtılır. Böylece, mimari "anıtsal stilin bilinçli bir şekilde olumsuzlanması"nı yansıtırken, "geçicilik için yaratılmış bir mekânın doğası" en baskın izlenim haline gelir. Bu geçici izlenim, yine de, "formların ebediliği"nden bir şeyler barındırmak zorundadır – aksi halde, bu tür fuarlarda sunulan malzemelerin içeriğinin görünürdeki kalıcı niteliğinin ne kadar aldatıcı olduğu açığa çıkar. Fuarların yalnızca mimarisi değil, düzenleniş biçimleri de, "estetik bir *super-additum*"u [ilave] gözler önüne serer – bunun altında, "birleşimlerinin düzenlenmesi aracılığıyla [metalara D.F.] yeni bir estetik anlam verme amacı yatmaktadır: tıpkı sıradan ilanların, afiş tasarımı sanatına evrilmesinde olduğu gibi". Bu "estetik üretkenliğin" tezahürlerinden biri de,

> nesnelerin, giderek, fuarların etkisiyle, vitrin malzemesi olarak adlandırılabilecek bir nitelik kazanmasıdır. Meta üretimi [...] nesnelere, kullanışlılıklarının ötesinde, baştan çıkarıcı bir dış görünüm kazandıran bir ortam yaratır [...] alıcının ilgisini, nesnenin dışsal albenisi, hatta onun düzenleniş biçimi aracılığıyla uyandırmanız gerekir.[68]

Simmel'in burada işaret ettiği şey, estetik çekiciliğin, metanın yalnızca mübadele değerini artırmakla kalmadığı, aynı zamanda bu değeri gizlediğidir.

Moda ve Stil

Buna karşılık, metaların "birbiri ardınca farklılaşması", en açık biçimde modada kendini gösterir. Genel olarak, moda, "farklılaşma ile değişimin çekiciliğini, benzerlik ile uyumun çekiciliği"yle birleştiren, çoğunlukla da toplumsal ayrımları ifade etmek üzere sınıflarda kendini gösteren bir toplumsal formdur. Ancak, sınıflar arası engellerin azalması, yukarı doğru sınıfsal hareketliliğin artması, "üçüncü zümrenin egemenliği", modadaki değişimlerin hızını artırmıştır. Modaların hızla ve geniş bir alana yayılması, modanın kendisinin de "bağımsız bir hareket, bireyden bağımsız olarak kendi yolunda seyreden nesnel ve özerk bir kuvvet" olduğu yanılsamasını yaratır. Başka bir deyişle, "[moda] bireye daha az bağımlı, birey de modaya daha az bağımlı hale gelir. İkisi de, ayrı evrim süreçlerini izleyen iki ayrı dünya gibi gelişir".[69] Bireyin modaya daha az bağımlı hale geldiği yolundaki bu varsayım, Simmel'in, gerek ticaret fuarlarına ilişkin olarak daha önce ortaya koyduğu çözümlemeyle, gerek stillerin çoğulluğuna ilişkin daha sonraki değerlendirmesiyle çelişmektedir. Daha da çarpıcı olanı, Simmel'in, Berlin fuarını konu alan yazısında dikkat çektiği meta üretimi meselesine, buradaki moda çözümlemesinde ve modayı daha kapsamlı biçimde ele aldığı başka bir eserinde pek önem vermemiş olmasıdır. Moda, insanın "ikili doğası"yla ilgilidir daha çok – "hayatın birbirine karşıt eğilimleri"yle, "hem toplumda hem de bireyin ruhunda söz konusu olan" ikili eğilimlerle, "taklit yönündeki ruhsal eğilim"le vb. ilgilidir. Moda "türümüzün tarihi içerisinde evrensel bir olgu" olarak değerlendiri-

lir. Başka bir deyişle, Simmel'in modayla ilgili değerlendirmeleri, moderniteyi ebediyete indirgeme, *sub specie aeternitatis* [öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında] bir toplumsal çözümleme ortaya koyma eğilimine işaret eder.

Yine de, Simmel'in moda üzerine daha sonra kaleme aldığı makalede (1923), moderniteye dair bir dizi özel gönderme yer alır – gerçi yazının giriş kısmı, Simmel'in moderniteyi ebedi kılma eğilimini doğrulamaktadır. Toplumsal hayat ile "onun fragmanlara ayrılmış gerçekliği" içerisinde, toplumun bütün tarihini, bir diyalektik biçiminde, nihayetinde iki eğilim arasındaki uzlaşma biçiminde görmek mümkündür: Bir yanda bir toplumsal gruba bağlanıp onun içinde erime eğilimi vardır, öte yanda bireysel farklılaşma ve grubun diğer mensuplarından ayırt edilebilir olma eğilimi. Bu, "biyolojik düzeyde kalıtım ile farklılık arasındaki karşıtlıkta" kendini gösteren bir ikiliktir.[70] "Bu çelişkilerin toplumsal cisimlenişi"nin ilk örneği, "*taklit* yönündeki ruhsal eğilim"e dayanmaktadır. "Bireysel farklılaşma" yönündeki ikinci eğilimse, farklı bir kişilik tipinde somutlaşır: Verili olanın, geçmişin ötesine geçerek, gelecek için bir şeyler yaratmaya yönelmiş kişiliktir bu. "Amaca yönelmiş kişi, taklitçi kişinin karşı kutbudur." Bu iki eğilim, "türümüzün tarihindeki evrensel bir olgu olan modanın hayatta kalmasının önkoşulları"dır.

O halde moda, hem "toplumsal eşitlenme eğilimi"ni hem de toplumsal farklılaşmayı somutlaştırır. Üstelik moda hem "çirkin" hem de "modern" olabilir – bizler onun içeriği karşısında "estetik açıdan hayli kayıtsız"ken, o da, "mevcut hayat normları karşısındaki mutlak kayıtsızlığı"nı sergilemektedir. Bu anlamda moda soyuttur: "Modanın, kökleri en derin özünde yatan, 'gerçeklikten kopmuş' soyutluğu, estetik dışı alanlar üzerine de, tarihsel fenomenler içerisinde gelişmiş belli bir modernlik damgası vurur".[71] Ancak modanın

daha kişisel nitelik taşıyan ilk kökenleriyle karşılaştırıldığında, "içinde bulunduğumuz dönemdeki moda icatları, giderek, ekonominin nesnel işleyiş koşullarıyla birleşmektedir."

> Bir yerlerde üretilip de bir süre sonra moda haline gelen bir eşya değildir söz konusu olan – artık eşya, modaya uygun olma amacı doğrultusunda üretilmektedir. Belli zaman aralıklarıyla yeni bir modaya *a priori* ihtiyaç duyulur – günümüzde sadece bu işle ilgilenen tasarımcılar, sektörler var. Bu anlamdaki soyutluk ile, nesnel-toplumsal örgütlenme arasındaki ilişki, bir form olarak modanın, kendi özel içeriğinin barındırdığı herhangi bir anlam karşısındaki kayıtsızlığında, toplumsal-üretici iktisadi yapılarla arasında giderek daha da belirlenmiş hale gelen ilişkide kendini gösterir.[72]

Bu çözümlemeyi, modanın mübadele değerini bünyesinde barındırması ile, meta dolaşımını artırma yönündeki "*a priori*" ihtiyaç arasındaki ilişkiye dair bir değerlendirme olarak görmek mümkün. Simmel'in kullandığı anlamla modanın soyutluğu, meta mübadelesinin soyutluğuna hiç de uzak değildir.

Simmel'in modaya ilişkin çözümlemesi, başka hangi açılardan, modernite kuramıyla ilişkilidir? Simmel burada ve başka yazılarında moderniteyi, toplumsal hayatın ve bireyselliğin giderek fragmanlara ayrılmasıyla tanımlar – bu süreç, kendisini dengeleyecek bir karşı-kuvveti gerekli kılar. Bireylere belli bir bireyüstülük kazandıran modaya bağlılıkta bunun izleri görülür:

> Bireyciliğin getirdiği fragmanlaşmanın hüküm sürdüğü modern hayat için, [modanın barındırdığı bu türdeşlik unsuru D.F.] özellikle önemlidir. [...] Modadaki değişim, asabiyetin ne oranda körelmiş olduğunun ölçüsüdür: Bir çağ

ne kadar asabiyse, modaları da o kadar hızlı değişir, çünkü farklılaşmanın çekiciliğine duyulan ihtiyaç –ki modanın esas amillerinden biridir– asabiyetin zayıflamasına eşlik eder.[73]

Burada anahatlarıyla çizilen modanın genel nitelikleri, kuşkusuz Simmel'in, modern hayatın nevrastenisine dair değerlendirmesiyle ilişkilidir.

Modadaki değişimlerin diyalektiği, zorunlu olarak, mantıki karşıtını da içinde barındırır: Modanın genişlemesi ya da yayılması, onu ister istemez kendi çöküşüne götürür. Modanın her şeyi kendi içinde eritmesi, artık onu moda olmaktan çıkaracak bir düzeye erişecektir. Bu diyalektik, modern dönemde ivme kazanmıştır:

> Modanın, modern kültür üzerinde daha önce eşi görülmedik bir egemenliğe sahip olması –bugüne dek el değmemiş alanlara nüfuz etmesi, zaten mevcut olduğu alanlarda giderek bir saplantı halini alması (modadaki değişimlerin sürekli hız kazanmasında olduğu gibi)– modern bir ruhsal özelliğin güçlenmesinden başka bir şey değildir. Bir izlenimin yerini bir başka izlenime bırakması için içsel ritmimizin gereksindiği süre giderek kısalıyor; başka türlü ifade edecek olursak, çekicilik vurgusu, çekiciliğin asıl merkezinden giderek uzaklaşıyor, çekiciliğin başlangıç ve bitiş noktalarına aktarılıyor.[74]

Bu durum, en önemsiz düzeyde, puronun yerini sigaranın almasında, "yıllık hayatı" daha da kısa dönemlere bölen seyahat tutkusunda kendini gösterir. Bu da şunu gösterir ki "modern hayata özgü 'sabırsız' tempo, sadece hayatın nitel içeriğinde hızlı olana duyulan arzuya değil, sınırların, başlangıçların ve bitimlerin, gelmenin ve gitmenin verdiği biçimsel zevkin gücüne de işaret eder".

O halde moda, zaman bilincinin güçlenmesi yönündeki daha genel sürecin özel bir parçasıdır. Yeni olan ile eski olan karşısında aynı anda zevk almamız şunu gösterir ki, asıl mesele "olmak ya da olmamak değil, aynı anda hem olmak hem de olmamak"tır; bu zevk "her zaman geçmiş ile geleceğin eşiğinde durur ve bu sayede bize, en azından doruk noktasında olduğu müddetçe, *başka pek az fenomenin verebileceği güçlü bir 'şimdi' duygusu verir*" (vurgu bana ait).[75] "Toplumsal bilinç"in geçici olan üzerindeki bu "yoğunlaşması", yalnızca geçici olanın çekiciliğini artırmaya yarar; çünkü, modanın diyalektiği göz önüne alındığında, tam da bu noktada "onun ölümünün tohumları" da yatmaktadır. Buradan hareketle, sadece ortaya çıktığı kadar hızlı biçimde yok olan şeye moda dediğimiz sonucuna varabiliriz.

Burada, Simmel'in modaya dair çözümlemesi, modernitenin merkezî özelliklerinden birine temas eder: *Le transitoire*'ın, *le fugitif*'in diyalektiği:

> Bugün modanın bilince bu denli hâkim olmasının nedenlerinden biri, temel, kalıcı, sorgulanmayan kanaatlerin giderek gücünü yitirmesidir. Bu anlamda, hayatın uçucu, değişken unsurları çok daha geniş bir hareket alanına sahip olur. [...] *geçmişten kopuş, bilinci giderek daha da fazla şimdi üzerinde yoğunlaştırır. 'Şimdi' üzerindeki bu vurgu, açıkça, değişim üzerinde bir vurgudur aynı zamanda...*[76] (vurgu bana ait).

Peki, moda bilincinin ve "şimdi"nin hâkimiyeti modern dönemin karakteristik bir özelliği olduğuna göre, bu hâkimiyetin yerini daha kesin bir şekilde saptayabilir miyiz? Moda bilinci, onaylama ile kıskançlıktan oluşan bir duygu karışımına dayandığına göre, moda "içsel olarak özerklikten yoksun ve başka bir yere dayanmaya muhtaç olan, ama kendi benliğinin farkına varmak için göze çarpmaya, il-

gi çekmeye, biricikliğe gereksinim duyan bireylerin başat faaliyet alanıdır". Başka bir deyişle, böylesi bireyler, yoksun oldukları bireyselliği dışavurma aracı olarak modaya ihtiyaç duyarlar. Moda, insanların "içsel özgürlüklerini bütünüyle koruma"sını, böylelikle bireyin toplumun bütünüyle ilişkisinde kendi konumunu dışarıya göstermesini sağlayan önemli bir toplumsal araçtır. Moda aracılığıyla bireyler, içinde yaşadıkları "evrenin üstün gücü[ne], başına buyrukluğu[na], kayıtsızlığı[na]" karşı çıkmaya çalışırlar. Ama bunun bir yanılsama olduğu anlaşılır, zira "son kertede bireyler, şeyler üzerinde değil, sadece kendi tahrif edilmiş fantezilerinin üzerinde hâkimiyet kazanmışlardır. Ama bu tür moda tezahürlerinin hızla yok olması, hâkimiyetten gelen bu güçlülük duygusunun ne denli temelsiz ve aldatıcı olduğunu gösterir".

Moda ayrıca, özgül toplumsal tabakalarla, belirli toplumsal çevrelerle ilişkilidir. Modanın en yakın ilişki içinde olduğu tabakalar, hayat tempoları son derece ağır olan üst ya da alt toplumsal tabakalar değil, ortaya çıkmalarıyla moda bilincinin yaygınlaşmasının aynı döneme denk geldiği orta sınıflardır. Ayrıca, modanın mekânı metropoldür: İzlenimlerdeki, ilişkilerdeki hızlı değişimleriyle, bireyselliği bir yandan yok ederken bir yandan da öne çıkarışıyla, kalabalığı ve buna tekabül eden toplumsal mesafesiyle, "hepsinden önemlisi de, modadaki hızlı değişimleri beslemek zorunda olan, alt tabakalardaki yukarı doğru iktisadi hareketlili"giyle "moda için bir beslenme alanı"dır metropol. Bu nedenle, moda olan artık eskisi gibi pahalı olamaz. Bu da, ürünlerin ucuzlamasına, modadaki değişimlerin daha da hızlanmasına yol açar. Ürünleri itibarıyla modadaki değişimlere daha az tabi olan sektörler, piyasadan nispeten bağımsız bir biçimde, "üretimin rasyonelleşmesi"yle işlemeye devam ederken, sadece moda için meta üreten sektörler buna karşıt bir eği-

lim gösterir, çünkü "hummalı değişim biçimi burada öylesine temeldir ki, moda, modern ekonominin gelişme eğilimleriyle mantıksal bir çelişki içerisinde bulunur".

Ama bu, moda olan metanın kendi çelişkisini yaratmasını engellemez, çünkü bu özellikle ["hummalı değişim"le D.F] kıyaslandığında, moda, aynı zamanda son derece çarpıcı bir özelliği daha açığa çıkarır: Her münferit moda, bir ölçüde, "*ebediyen yaşamak istiyormuşçasına* ortaya çıkar" (vurgu bana ait).[77] Bu anlamda moda, geçici olan ile ebedi olanı bünyesinde barındırır. O "hep aynı kalanın ebedi döngüsü"dür. Modanın dolaşımı, meta dolaşımına benzer: Hep yeni, ama hep aynıdır.

Simmel'e göre moda, birbirini izleyen farklılaşmaların simgesi, dünya fuarları da modern kültürdeki farklılaşmalar birlikteliğinin şahikasıdır. İkisinin de kökeni, kısmen, "etrafımızdaki nesnelere bakarken maruz kaldığımız stil çokluğu"na dayanmaktadır.[78] Simmel "bu sersemleştirici stil çoğulluğu"na "Sosyolojik Estetik"te daha önce değinmiştir:[79] herhangi bir stile bağlı kalamama yönündeki modern sadakatsizliğin bir örneği olarak. *Para Felsefesi*'nde bu, "tarihsel bilgimizin genişlemesinin sonucu" olarak açıklanır: "Bu da, modern insanın değişim düşkünlüğüyle ilgilidir". Hatta "kültürel hayatımızın görünür çevresinin tamamı, bir stil çoğulluğuyla parçalanmıştır". Bu stillerin bağımsız nesnelliği göz önüne alındığında, şimdi karşı karşıya olduğumuz şey "bir yanda bu formlar, diğer yanda kendi öznelliğimiz"dir.

Simmel, "Stil Problemi Üzerine" adlı yazısında,[80] stil çokluğundan ötürü bireylerin, etraflarını donattıkları ev eşyalarının "net ve benzersiz damgası"yla öznelliklerini dışavurmaya çalıştıklarını öne sürer. Varlıklı tabakaların evlerindeki estetik alan içerisinde –ve Olbrich'in alaycı biçimde belirttiği gibi "her kâseyi, her iskemleyi" stilize etmeye çalı-

şan çağdaş *Jugendstil* hareketinde– rastlanan stilize edilmiş iç mekân nesneleri, bireyselliğin dışavurumu ile "bireyüstü" olanın gösterilmesi arasındaki dengeye işaret eder, çünkü söz konusu stili başka pek çok insanla paylaşırız. Bu yolla, "öznel kişilik ile insani ya da nesnel çevresi arasında bireyüstü bir form ve yasa üretilir; bir hayat formunun, bir beğeninin vb. stilize ifadesi, hep, zamanımızın abartılı öznelliğinin dengelendiği ya da üzerinin örtüldüğü birer sınır, birer mesafe formudur.[81] "Günlük hayatın arka planı ya da temeli" stilize edilmelidir, çünkü "odaları içerisinde insanlar esas nesnelerdir, birer mihrak noktasıdır." "Organik, ahenkli bir duygu"nun ortaya çıkması için, "mekânsal sınırlılığa" sahip iç mekânın "dolaysız hayatla karışmaması için", bir mihrak noktasına sahip olması gerekir – bunu da, günlük hayatın "zorunlu aksesuarları" değil, sadece ve sadece stilize edilmiş bir eser sağlayabilir. Stilizasyon yönündeki bu modern arzunun kökleri, açıkça paradoksal olan bir çabada yatar: Bireyin, modern toplum içerisinde beslenen aşırı öznelcilikten, bireycilikten kaçma çabasıdır bu:

> Stilin, modern insanlar nezdinde taşıdığı güçlü çekiciliğin altında, insanları kişiliğin yükünden kurtarması, kişiliği saklaması yatmaktadır – stilin özü de budur. Öznelcilik ile bireysellik, neredeyse son noktaya varan bir hız kazanmıştır; stilize form yaratılarında ... bu aşırı bireyselliği genel ve daha evrensel bir şeye dönüştüren yumuşatıcı bir etken söz konusudur.[82]

Ancak, modern bireyin gerçekten de, dönemin aşırı öznelciliğinden kaçmak üzere onu stilize iç mekânda yüceltip yüceltmediğini sormamız gerekiyor.

Burada Simmel'in, büyük ölçüde, iç mekân içerisinde kendini gösterdiği şekliyle stille ilgilendiği açıktır. Bu eser, iç mekânın stilizasyonunun *Jugendstil* hareketiyle birlikte dış

mekâna, fiziksel çevremizin bütününe taşındığı bir dönemde kaleme alınmıştır. "Bütüncül bir sanat eseri" gerçekleştirme çabası, toplumsal ve fiziksel çevrenin bütününü "hayatın güzelleştirilmesi" adına stilize etme çabasıydı. Ama bu ancak, mevcut toplumsal antagonizmaların sınırları içerisinde yapılabilirdi – bu da, nihayetinde, ya burjuva iç mekânına çekilmek, ya da kamusal alanı başka bir iç mekâna dönüştürmek anlamına geliyordu.

Aşırı bireyciliğin ve öznelciliğin çelişkilerinin çözülmesi, Simmel'in bireysellikle ilgili eserlerinde karşımıza çıkar. Stili konu alan makale, bu açıdan bir istisna olmadığı gibi, nesnel alandaki kültürel gelişmenin kemikleşmesi mefhumuyla da hiçbir şekilde çelişmez. Hatta, aşırı öznelcilik karşısında iç mekânın stilizasyonu, nesnel kültürde dış mekân stillerinin çoğalmasına tekabül eder – Simmel daha sonra bunu, "zamanımızın *stilsizliği*" şeklinde tanımlayacaktır. Bu, maddi kültürdeki hızlı ve yaygın gelişmelerin sonucu değildir sadece; bireysel düzeyde de, "kişisel değerlerin, var olmalarının imkânsız olduğu bir boyut içerisinde aranması"nın sonucudur: yani, teknik ilerleme içerisinde kültürel ilerlemenin aranmasının. Bu durum, "zamanımıza damgasını vuran bütün o aceleciliği, açgözlülüğü, eğlence bağımlılığını" da açıklar. Başka bir deyişle, bireyler, yabancı bir şey olarak karşılarına çıkan nesnel bir kültür içerisinde temel değerlerini hayata geçirmek istemektedir. Simmel daha sonra, öznel kültür ile nesnel kültür arasında giderek açılan bu uçurumdan sadece bir "kültür krizi" ya da bir "kültür trajedisi" olarak değil, "kültür patolojisi" olarak da söz edecektir. İkinci doğa olarak toplum, artık tarihsel olmaktan çıkmıştır: Bir "doğal" durum olarak, ikinci bir doğa bile değildir.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

1 *Gesammelte Schriften* (Werkausgabe) (Frankfurt: Suhrkamp, 1980) s. 1152.

2 Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays* (Oxford: Phaidon, 1964); *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, (Istanbul: İletişim, 2004), 2. baskı, s. 45.

3 *A.g.e.*, s. 3. *Modern Hayatın Ressamı*, s. 202.

4 Hans Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt: Suhr-kamp, 1970) s. 54.

5 *A.g.e.*, s. 54.

6 *The Painter of Modern Life and Other Essays*, s. 4; *Modern Hayatın Ressamı*, s. 204.

7 *A.g.e.*, s. 7; *Modern Hayatın Ressamı*, s. 208-209.

8 *A.g.e.*, s. 9; *Modern Hayatın Ressamı*, s. 210-211.

9 Dorf Oehler, *Pariser Bilder I (1830-1848). Antibourgeois Äesthetik bei Baudelaire, Damier und Heine* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979) s. 248.

10 *Literaturgeschichte als Provokation*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1970) s. 53.

11 *The Painter of Modern life and Other Essays*, s. 14; *Modern Hayatın Ressamı*, s. 217.

12 Aaktaran, Dorf Oehler, *Pariser Bilder I (1830-1848)*, s. 85.

13 "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", *Kleine Politische Schriften I-IV* (Frankfurt: Suhrkamp, 1981) s. 446.

14 *A.g.e.*, s. 446-447.

15 *A.g.e.*, s. 447.

16 Habermas'ın modernite kuramı başka gerekçelerle de eleştirilmiştir. Bkz. Martin Jay, "Habermas and Modernism", *Praxis International* 1984, 4, s. 1-14. Da-ha sonraki sayılardan birinde Habermas'ın yanıtı da yayınlanmıştır.

17 *Das Passagen-Werk*, 2 cilt (Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

18 Jürgen Habermas, "Nachwort", *Philosophische Kultur* (Berlin: Wagenbach, 1983).

19 Paul Fechter, "Erinnerungen an Simmel", K. Gassen ve M. Landmann (ed.), *Buch des Dankes an Georg Simmel* (Berlin: Duncker und Humblot, 1958).

20 Friedrich Wolter, "Erinnerungen an Simmel", K. Gassen ve M. Landmann (ed.), *Buch des Dankes an Georg Simmel* (Berlin: Duncker und Humblot, 1958).

21 Karl Joël, "Eine Zeitphilosophie" (Neue Deutsche Rundschau, 1901, 12) s. 812-826.

22 David Koigen, "Soziologische Theorien" (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 1910, 31) s. 908-924.

23 "Über Sociale Differenzierung", *Soziologische und psychologische Untersuchungen* (Leipzig: Duncker und Humblot, 1890).

24 "How is Society Possible?", K. Wolf (ed.), *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics by Georg Simmel* (Columbus: Ohio University Press, 1959).

25 "Sozilogie der Sinne", *Die Neue Rundshau* (1907, 18) s. 1026.

26 *A.g.e.*, s. 1035.

27 Simmel'in yöntemine dair daha eksiksiz bir inceleme, "ruha bakan mikroskop" mefhumu üzerinde daha çok durmalıdır. Simmel'in yapıtları, gerek çağdaşları gerek ilk eserlerinde Simmel'in kendisi tarafından, çoğunlukla, psikolojiye bir katkı şeklinde değerlendirilmiştir. Simmel'in psikolojiyle ilişkisi bağlamında "Georg Simmel and Social Psychology" adlı yazıma bakılabilir: *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 20. s. 107-127.

28 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 2. baskı (Frankfurt: Suhrkamp, 1964) s. 93.

29 Siegfried Kracauer, "Georg Simmel", *Logos*, 1920, 9. [Türkçesi: "Georg Simmel", *Kitle Süsü* içinde, çev. Orhan Kılıç (Istanbul: Metis 2011].

30 "Soziologische Aesthetik", *Die Zukunft*, 1896, 17, s. 206.

31 "Die Grossstädte und das Geistesleben", *Jahrbuch der GeheStiftunu zu Dresden*, 1903, 9; bu kitap içinde "Metropol ve Tinsel Hayat", s. 90.

32 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capita-lism* (Londra: New Left Books, 1973) s. 106.

33 August Koppel, "Für und wider Karl Marx", *Volkswirtschaftlische Abhandlungen der Badischen Hochschulen*, 1905, 8.

34 Hannes Böhringer ve Karl Grunder (ed.), *Äesthetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel* (Frankfurt: Klosterman, 1976).

35 Georg Simmel, *The Philosophy of Money* (Londra/Boston: Routledge, 1978) s. 484.

36 Simmel, "Die Grossstädte und das Geistesleben"; "Metropol ve Tinsel Hayat", bu kitapta.

37 Simmel, "Über Sociale Differenzierung", *Soziologische und psychologische Untersuchungen*, s. 78.

38 "Die Grossstädte und das Geistesleben", s. 193; "Metropol ve Tinsel Hayat", bu kitapta.

39 *The Philo-sophy of Money*, s. 256.

40 *A.g.e.*, s. 257.

41 *A.g.e.*, s. 195.

42 "Die Grossstädte und das Geistesleben", s. 195; "Metropol ve Tinsel Hayat", bu kitapta s. 93.

43 "Soziologie des Raumes", *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft*, 1903, 27, s. 35.

44 *A.g.e.*, s. 38.

45 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 151; Georg Simmel, *Soziologie* (Leipzig: Duncker und Humblot, 1908).

46 "Soziologie des Raumes", s. 52.

47 "Die Grossstädte und das Geistesleben", s. 187; "Metropol ve Tinsel Hayat", bu kitapta.

48 *Soziologie*, s. 563.

49 "Die Grossstädte und das Geistesleben", s. 203-204; "Metropol ve Tinsel Hayat", bu kitapta.

50 "Die Grossstäd-te und das Geistesleben", s. 199; "Metropol ve Tinsel Hayat", bu kitapta s. 96.

51 *A.g.e.*, s. 202; "Metropol ve Tinsel Hayat", s. 99.

52 *A.g.e.*, s. 191-192; "Metropol ve Tinsel Hayat", s. 89.

53 *A.g.e.*, s. 190; "Metropol ve Tinsel Hayat", s. 88.

54 Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst* (Köln: Dumont, 1907).

55 Siegfried Kracauer, *Georg Simmel*, 1919 (elyazması).

56 "Jahresbericht über Erscheinungen der Soziologie in den Jahren 1899-1904", *Archiv für systematische Philosophie*, 1904, 10.

57 *The Philosophy of Money*, s. 510-511.

58 *A.g.e.*, s. 511.

59 *A.g.e.*, s. 101.

60 *A.g.e.*, s. 175.

61 *A.g.e.*, s. 175.

62 *A.g.e.*, s. 176.

63 *The Philosophy of Money*, s. 454-460.

64 *A.g.e.*, s. 455.

65 "Berliner Gewerbe-Ausstelung", *Die Zeit* (Viyana) 8, 25 Temmuz 1896.

66 *A.g.e.*

67 *A.g.e.*

68 *A.g.e.*

69 *The Philosophy of Money*, s. 461-462.

70 *Philosophische Kultur* (Potsdam: Klinkhardt, 1923) 3. baskı, s. 31; "Moda Felsefesi", bu kitapta, s. 102.

71 *Philosophische Kultur*, s. 35.

72 *A.g.e.*, s. 36.

73 *A.g.e.*, s. 39; "Moda Felsefesi", bu kitapta.

74 *A.g.e.*

75 *A.g.e.*, s. 42; "Moda Felsefesi", bu kitapta.

76 *A.g.e.*, s. 43; "Moda Felsefesi", bu kitapta.

77 *A.g.e.*, s. 60; "Moda Felsefesi", bu kitapta.

78 *The Philosophy of Money*, bu kitapta.

79 "Soziologische Äesthetik".

80 "Das Problem des Stiles", *Dekorative Kunst*, 1908, 11.

81 *A.g.e.*, s. 314.

82 *A.g.e.*, s. 314.

KAYNAKÇA

Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays* (Oxford: Phaidon, 1964). [Türkçesi: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, (İstanbul: İletişim, 2004), 2. baskı.]

Becher, Heribert, *Georg Simmel. Die Grundlagen seiner Soziologie* (Stuttgart: Encke, 1971).

Benjamin, Walter, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations* (New York: Shocken, 1969).

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londra: New Left Books, 1973).

—, *Gesammelte Schriften (Werkausgabe)* (Frankfurt: Suhrkamp, 1980).

—, *Das Passagen-Werk*, 2 cilt (Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

Bloch, Ernst, *Geist der Utopie*, 2. baskı (Frankfurt: Suhrkamp, 1964).

Böhringer, Hannes ve Grunder, Karl (ed.), *Äesthetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel* (Frankfurt: Klostermann, 1976).

Fechter, Paul "Erinnerungen an Simmel", Gassen, K. ve Landmann, M. (ed.), *Buch des Dankes an Georg Simmel* (Berlin: Duncker und Humblot, 1958).

Frisby, David, "Introduction to the Translation", *The Philosophy of Money* (Londra/Boston: Routledge, 1978).

—, *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory* (Londra: Heinemann, 1981).

—, *Georg Simmel* (Chichester/Londra/New York: Ellis Horwood/Tavistock/Methuen, 1984).

—, "Georg Simmel and Social Psychology", *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 20, 1984.

—, "Simmel's Theorie der Moderne", Dahme, H. J. ve Rammstedt, O. (ed.), *Georg Simmel und die Moderne* (Frankfurt: Suhrkamp, 1984).

—, *Fragments of Modernity: Georg Simmel, Siegfried Kracauer and Walter Benjamin* (Londra: Heinemann, 1985).

Goldscheid, Rudolph, "Jahrebericht über Erscheinungen der Soziologie in den Jahren 1899-1904", *Archiv für systematische Philosophie*, 10, 1904.

Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handels*, 2 cilt (Frankfurt: Suhrkamp, 1981). [Türkçesi: *İletişimsel Eylem Kuramı*, çev. Mustafa Tüzel (Istanbul: Kabalcı, 2001) 3 cilt].

—, "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", *Kleine Politische Schriften I-IV* (Frankfurt: Suhrkamp, 1981).

—, "Nachwort", *Philosophische Kultur* (Berlin: Wagenbach, 1983).

Hamann, Richard, *Der Impressionismus in Leben und Kunst* (Köln: Dumont, 1907).

Jauss, Hans, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt: Suhrkamp, 1970).

Jay, Martin, "Habermas and Modernism", *Praxis International*, 4, 1984.

Joel, Karl, "Eine Zeitphilosophie", *Neue Deutsche Rundshau*, 12, 1901.

Koigen, David, "Soziologie Theorien", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 31, 1910.

Koppel, August, "Für und Wider Karl Marx", *Volkswirtschaftliche Abhandlungen der Bodischen Hochschulen*, 8, 1905.

Kracauer, Siegfried, *Georg Simmel*, elyazması, 1919.

—, "Georg Simmel", *Logos*, 9, 1920.

Oehler, Dorf, *Pariser Bild I (1830-1848). Antibourgeois Äesthetik bei Baudelaire, Daumier und Heine* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979).

Simmel, Georg, "Über soziale Differenzierung", *Soziologische und psychologische Untersuchungen* (Leipzig: Duncker und Humblot, 1890).

—, "Soziologische Äesthetik", *Die Zukunft*, 17, 1896.

—, "Berliner Gewerbe-Ausstellung", *Die Zeit* (Viyana), 8, 25.07.1896.

—, "Die Grossstädte und das Geistesleben", *Jahrbuch der Gehe-Stiftunu zu Dresden*, 9, 1903.

—, "Soziologie des Raumes", *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft*, 27, 1903.

—, "Soziologie der Sinne", *Die Neue Rundschau*, 18, 1907.

—, *Soziologie* (Leipzig: Duncker und Humblot, 1908).

—, "Das Problem des Stiles", *Dekorative Kunst*, 11, 1908.

—, *Philosophische Kultur*, 3. baskı (Potsdam: Klinkhardt, 1923).

—, "How is Society Possible?", Wolf, K. (ed.), *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics by Georg Simmel* (Columbus: Ohio University Press, 1959).

—, *The Philosophy of Money* (Londra/Boston: Routledge, 1978).

Troeltsch, Ernst, "Der historische Entwicklungsbegriff", *Historische Zeitschrift*, 124, 1921.

Wolter, Friedrich, "Erinnerungen an Simmel", Gassen, K. ve Landmann, M. (ed.), *Buch des Dankes an Georg Simmel* (Berlin: Duncker und Humblot, 1958).

Modern Kültürde Çatışma

GEORG SIMMEL

Modern Kültürde Çatışma*

Hayat, salt biyolojik düzeyin ötesine geçip tin düzeyine doğru geliştiğinde, tin de kültür düzeyine yükseldiğinde, bir iç çatışma ortaya çıkar. Kültür evriminin tamamını, bu çatışmanın belirmesi, çözüme ulaşması ve yeniden ortaya çıkması oluşturur. Zira hayatın yaratıcı hareketinin, hayata ifade ve gerçekleşme formları sunan birtakım yapıtlar [*Artefakt*] ürettiği her yerde, buna kültür deriz: medeni kanunlar ve anayasalar, sanat eserleri, din, bilim, teknoloji vb. Bunlar, hayatın kesintisiz akışını içlerine alıp ona form ve içerik, ufuk ve düzen kazandırır. Fakat hayat sürecinin bu ürünlerinin kendine özgü bir özelliği vardır: Ortaya çıktıkları andan itibaren, kendilerine ait sabit birer forma sahiptirler – hayatın hızlı ritminden, iniş çıkışlarından, sürekli yenilenişinden, kesintisiz bölünmelerden ve yeniden birleşmelerden bağımsız formlardır bunlar. Bu formlar, hem kendilerinden uzaklaşan yaratıcı hayatı taşırlar, hem de bunu takiben içlerine dolan, ama bir süre sonra kuşatamaz oldukları hayatı. Onlara can vermiş tinsel dinamikten bir ölçüde ayrı ve ba-

* "Der Konflikt der Modernen Kultur" (1918), *Gesamtausgabe* cilt 16.

ğımsız olduklarından, kendilerine özgü bir mantığa ve kanuna, bir anlama ve dirence sahiptirler. İlk oluşma anlarında hayatla uyumlu olabilirler; ama hayat kendi evrimini sürdürdükçe, bu formlar katılaşıp sabitleşmeye başlar, hayata yabancı, hatta düşman hale gelirler.

İşte, kültürün bir *tarihi* olmasının nihai nedeni de budur. Hayat, tine dönüştükçe, durmaksızın böylesi yapıtlar yaratır: Kendi kendine yeten, kalıcı, hatta zamandan bağımsız olma iddiası taşıyan yapıtlardır bunlar. Bunları, hayatın kuşandığı *formlar* olarak tanımlayabiliriz: Hayat, ancak bu şekilde kendini tinsel hayat olarak gösterebilir. Ama hayatın kendisi ara vermeksizin akmaya devam eder. Yarattığı her yeni varoluş formunda, dur durak bilmez hareketi, o formun kalıcılığıyla ya da zamandan bağımsız geçerliliğiyle çatışır. Hayatın kuvvetleri, ürettikleri her kültürel oluşumu er ya da geç aşındıracaktır. Bir form gelişimini tamamladığında, bir sonraki form çoktan onun altında biçimlenmeye başlamıştır ve kısa ya da uzun bir mücadelenin ardından mutlaka onun yerini alacaktır.

Kültürel formların dönüşümü, en geniş anlamıyla tarihin konusudur. Ampirik bir disiplin olarak tarih, her tekil vakada, bu değişim tezahürlerinin somut temellerini ve nedenlerini saptamakla yetinir. Gelgelelim derinde yatan süreç, hayat ile hayatın ürünleri arasındaki sürekli mücadeledir: Bir süre sonra esnekliklerini yitirip katılaşan hayat ürünleri, bütün değişkenliği, hareketliliği ve gelişmesiyle hayata ayak uyduramayarak onun gerisinde kalır. Ama hayat ancak bir form içinde dışsal varoluş kazanır; o nedenle bu süreç, bir formun yerini bir başkasına bırakması şeklinde görülüp tanımlanabilir. Kültür içeriklerinin, nihayetinde bütün kültürel stillerin durmak bilmez değişimi, iki şeyin göstergesi, daha doğrusu sonucudur: bir yanda hayatın sınırsız verimliliğinin, diğer yanda durmaksızın evrilip dönüşen ha-

yat ile, onu var eden formların ya da tezahürlerin nesnel geçerliliği ve yaşama iddiaları arasındaki derin karşıtlığın. Bu değişim, ölüm ile yeniden doğum arasında durmaksızın mekik dokur.

Kültür tarihi sürecinin bu niteliği, ilk önce iktisadi gelişmeler bağlamında saptanmıştır. Her çağın iktisadi güçleri, kendilerine uygun bir üretim formu meydana getirir. Kölelik, lonca düzeni, köylülere yüklenen angarya, özgür ücretli işçilik ya da diğer emek örgütlenmesi formlarının hepsi, ortaya çıktıkları dönemin arzularının ve olanaklarının en iyi ifadesiydiler. Ancak, bu formların normları ve kısıtlamaları içerisinde, her zaman, doğaları ve boyutları bakımından o formların içine sığmayan birtakım iktisadi enerjiler serpildi. Bu enerjiler de, ya tedrici biçimde ya da ani değişimlerle bu formlardan kurtuldu ve eski üretim tarzının yerini, yeni enerjilere uygun bir tarz aldı. Ama bir üretim tarzı, bir form olarak, başka bir üretim tarzını yerinden edecek enerjiye kendi içinde sahip değildir. Bu sürecin arkasındaki itici güç, bütün kuvveti ve dinamizmiyle, dönüşümü ve farklılaşmasıyla, hayattır (burada, hayatın iktisadi veçhesi). Ne var ki kendisi formsuz olan hayat, ancak ona form verilmesi halinde kendini bir fenomen olarak gösterebilir. Ama her form, özü gereği, daha ortaya çıktığı anda, geçiciliği aşan, hayatın nabzından bağımsız bir geçerlilik talep eder. Bu durum, iktisadi alana kıyasla tinsel alanda daha açık bir biçimde görülür. Hayat ile formları arasında daha en başından mevcut olan, varoluşumuzun ve etkinliklerimizin bir noktasında patlak verecek gücül bir gerilim söz konusudur. Bu gerilimin birikmesi, uzun vadede, kapsamlı bir kültürel rahatsızlığa yol açabilir: Her form, hayata zorla dayatılmış bir şey olarak duyumsanmaya başlar; o zaman hayat, sadece belli bir formdan değil, her türlü formdan kurtulmaya çalışır; dolaysızlığı içinde formu eritmeye, kendini form yerine koy-

maya, kuvvetini ve bereketini dizginlenmemiş o ilk haliyle akıtmaya çabalar – öyle ki bütün bilgiler, değerler ve yapılar, sadece hayatın dolaysız birer ifşası olarak görülsün. Bugün, bu kadim mücadelenin yeni bir evresini yaşıyoruz; bu artık, hayatla dolu yeni formun, eski ve cansız forma değil, bizatihi forma, form ilkesine karşı kavgasıdır. Ahlakçılar, eski dönemlere methiye düzenler, stilde kesinliği ve saflığı savunanlar, modern hayatın bütün yönlerinde giderek artan form yoksunluğundan yakındıklarında, olgusal açıdan haklıdırlar. Gelgelelim, burada salt olumsuz bir şeyin vuku bulmadığını göz ardı ederler – burada söz konusu olan sadece geleneksel formların ölmekte olması değildir, bu formların ölümünden bütünüyle olumlu bir hayati itki meydana çıkmaktadır. Ancak bu sürecin büyüklüğü, bu itkinin yeni formlar yaratmak üzere yoğunlaşmasına henüz izin vermediği için, formla sırf form olduğu için mücadele etmek zorunlu hale gelir. Belki de bu, bütün kültürel formların çoraklaşmış toprak misali tükendiğinin düşünüldüğü bir çağda mümkündür ancak – ne verebilecekse vermiş, üzeri hâlâ eski bereketinin mahsulleriyle dolu bir toprak. Elbette, 18. yüzyılda da buna benzer bir süreç yaşanmıştı; ama birincisi o çok daha uzun bir zaman dilimini kapsıyordu: 17. yüzyıldaki İngiliz Aydınlanması'ndan Fransız Devrimi'ne uzanan bir süreçti. İkincisi, her çalkantılı değişimin ardında çok belirli, yeni bir ideal vardı: Bireyin özgürleşmesi, hayatın akılcı hale gelmesi, insanın mutluluk ve kusursuzluk yolundaki kesin ilerleyişi. Her değişimin ardından, insanlara içsel bir güvenlik duygusu veren yeni kültür formları imgesi yükseldi – hepsi de, bir anlamda, önceden nüve halinde var olan formlardı bunlar. Bu nedenle o formlar, sözünü ettiğimiz kültürel rahatsızlığı yaratmadı – eski kuşaklar olarak bizlerin giderek büyüdüğüne tanık olduğumuz bu rahatsızlık, sonunda, yeni bir form ile eskisi arasındaki mücadele ol-

maktan çıkmış, kendini sabit bir form içinde sınırlamaya isyan eden hayatın akla gelebilecek her alanda yürüttüğü mücadeleye dönüşmüştür.

Bugün iyice belirginleşen bu durumun tohumları, bir anlamda yıllar önce atılmıştı: hayat mefhumu, felsefede hâkim olmaya başladığında. Bu fenomeni düşünce tarihinin geneliyle ilişkilendirmek için, konunun biraz dışına çıkmam gerekiyor. Kendine özgü bir karakteri olan her büyük kültür çağında, bütün entelektüel hareketlerin temelinde yatan ve aynı zamanda onların nihai amacı olarak görünen özgül bir fikir saptayabiliriz. O çağın, bir soyutlama olarak bu fikrin bilincinde olup olmaması hiç fark etmez – o fikrin sadece, anlamı ve önemi ancak daha sonraki nesillerce kavranabilecek düşünsel bir odak noktası olup olmadığı da fark etmez. Kuşkusuz bu tür fikirler çok farklı ve çeşitli kılıklar altında ortaya çıkar, her biri farklı unsurlarla karşıtlık içindedir; yine de o fikir, o çağın yönlendirici ilkesidir. Her çağda, gerçekliğin metafizik boyutunun, en yüce hayatın, "mutlak"ın, en yüksek değerle, kendimize ve dünyaya yönelik mutlak taleple kesiştiği nokta saptanabilir (dolayısıyla tanımlanabilir). Kuşkusuz burada mantıksal bir paradoks söz konusudur: Mutlak gerçeklik, kendini gerçek kılacak bir şeye ihtiyaç duymaz; varlığından kuşku duyulamayacak bir şeyin henüz var olmadığını söylemek de imkânsızdır. Ancak, felsefe, yüksek düzeyinde böylesi kavramsal zorluklarla iştigal etmez; hatta, bu paradoksun ortaya çıktığı noktanın – başka koşullarda birbirinden ayrı duran "olan" ile "olması gereken"in biraraya gelmesinin– söz konusu yaşam felsefesinin [*Lebensphilosophie*] sahih merkezi olduğundan emin olabilirsiniz.

Bazı çağların düşünsel temelini oluşturduğunu düşündüğüm fikirlere çok kısaca değineceğim. Klasik Yunan'da bu, *varlık* fikriydi – birlikli, tözsel ve tanrısal bir varlık; ama

panteizmde olduğu gibi şekilsiz değil, anlamlı somut formlarda var olan ve o formlar içinde şekillendirilebilecek bir varlık. Ortaçağ Hıristiyanlığı'nda bunun yerini Tanrı fikri aldı – bütün gerçekliğin hem kaynağı hem amacı, varoluşumuzun kayıtsız şartsız efendisi olan, yine de bizlerden özgürce ona itaat edip bağlanmamızı talep eden bir Tanrı. Rönesans'tan itibaren bu yücelik mertebesine giderek Doğa fikri yerleşti. Doğa, hem varoluş ile hakikatin yegâne ve mutlak tecessümü olarak, hem de temsil edilip vurgulanması gereken bir ideal olarak göründü – önce sanat alanında yerleşti bu düşünce; zira sanatta gerçekliğin nihai özü ile en yüksek değerin birliği *a priori* bir hayati koşuldur. Sonra, 17. yüzyılda felsefe doğa kanunları üzerinde yoğunlaştı, bu kanunlara temel bir geçerlilik atfetti; Rousseau'nun yüzyılı da, bu temel üzerine bir "doğa" ideali inşa etti – mutlak değer, mutlak gaye ve mutlak bir meydan okuma olarak doğa. Ayrıca, bu çağın sonunda kilit bir fikir olarak ego, yani ruhsal kişilik fikri ortaya çıktı: Bir yanda bütünlüğü içerisinde varoluş, bilinçli egonun yaratıcı tasarımı olarak göründü; öte yanda kişilik bir amaç haline geldi. Bireysel benliğin ortaya konması, mutlak ahlaki buyruk olarak, hatta hayatın metafizik amacı olarak görüldü. Çeşitli entelektüel akımların söz konusu olduğu 19. yüzyılda, bunlarla kıyaslanabilecek kapsayıcı bir kılavuz kavram çıkmadı. Konuyu beşeri alanla sınırlarsak, toplum fikrinden söz edebiliriz – ilk kez 19. yüzyılda, hayatın temel gerçekliği olarak görülmüştür toplum; bireyse, çeşitli toplumsal dizilerin kavşak noktasına, hatta atom gibi farazi bir varlığa indirgenmiştir. Ama öte yandan, bireyden bütün hayatını toplumla ilişkilendirmesi *beklenir*; eksiksiz toplumsal bütünleşme, ahlaki olanlar da dahil olmak üzere bütün yükümlülükleri içine alan mutlak bir yükümlülük olarak değerlendirilir. Avrupa entelektüellerinin geniş kesimleri, ancak 20. yüzyılın başında, bir yaşam fel-

sefesi oluşturmak için gereken yeni bir temel fikre erişmişlerdir. *Hayat* kavramı, gerçekliğin ve değerlerin –metafizik, psikolojik, ahlaki ya da sanatsal değerlerin– hem ortaya çıktığı hem de kesiştiği merkezde doğmuştur.

Günümüz kültürünün genel eğilimini oluşturan görünümler arasında hangilerinin, çokyönlü "yaşam metafiziği" içerisinde kendilerini geliştirecek, eğilimlerini, çelişkilerini ve trajedilerini haklı çıkaracak zemini bulabildiğini daha sonra irdeleyeceğiz. Ama bu noktada, hayat kavramının felsefede kazandığı bu yeni önemin tohumlarının daha önceden atılmış olduğunu çarpıcı bir örnekle göstermek gerekiyor: Değerlerin ifade edilmesinde birbirinin hasmı olan iki modern düşünür –Schopenhauer ile Nietzsche– tam da bu kavram üzerinde buluşur. Schopenhauer, özgül birtakım hayat içeriklerini, varoluşun herhangi bir mefhumunu ya da veçhesini sorgulamak yerine, hayatın neliğini, hayat olarak ne anlama geldiğini en derin düzeyde sorgulayan ilk modern filozoftur. Gerçi o, hayat terimini kullanmamış, yaşama iradesinden ya da salt iradeden söz etmiştir; ama bu, temel tavrı açısından bizi yanıltmamalıdır. Hayatın ötesindeki alanlara dair spekülatif irdelemelerine rağmen, hayatın anlamına ilişkin soruya verdiği cevap, "irade"dir. Bu cevaba göre hayat, kendi ötesinde hiçbir anlama ve amaca erişemez; çünkü bin bir forma bürünmüş olmakla birlikte, her zaman kendi iradesini takip eder. Metafizik gerçekliği onu kendi sınırları içinde kalmaya mahkûm ettiğinden, görünürdeki her amaç ona olsa olsa hayal kırıklığı ve bitimsiz yanılsamalar getirecektir. Nietzsche de aynı fikirden yola çıkar: Hayat tamamen kendini belirler ve içeriklerinin yegâne tözüdür. Ama o, hayata dışarıda bulamayacağı anlamı veren amacı, yine hayatın kendisinde bulur. Çünkü hayatın özü, gücün ve verimliliğin, dayanıklılığın ve güzelliğin kendi içinde pekişmesi, büyümesi, artmasıdır – sınırları belirlenebilecek bir hedef doğ-

rultusunda değil, salt hayatın kendi gelişmesi doğrultusunda. Bu büyümeyle, hayat potansiyel olarak sonsuz bir değer kazanır. Hayata yönelik bu iki karşıt tavır –bir yanda yılgınlık öte yanda hayat sevinci– derinden farklılık gösterir gerçi, bu da onlar arasında rasyonel bir tercihte bulunma ya da ikisini uzlaştırma yolundaki girişimleri boşa çıkaracaktır; ama ikisinde de, kendilerini daha önceki bütün felsefelerden ayıran ortak bir soru söz konusudur: Hayatın anlamı nedir, hayat olarak değeri nedir? Bu iki filozofa göre bilgi ile ahlak, benlik ile akıl, sanat ile Tanrı, mutluluk ile acı, ancak bu ilk giz çözüldükten sonra sorgulanabilir; bunlara verilecek yanıt, o çözümle belirlenecektir. Sadece hayatın temel gerçekliği, her şeye anlam ve ölçü verecek, olumlu veya olumsuz değer yükleyecektir. Hayat kavramı, birbirine taban tabana zıt bu iki düşüncenin kesişme noktasıdır – modern hayatın temel kararlarının çerçevesini de bu iki düşünce çizmektedir.

Şimdi en yeni –yani 1914'e dek gelişmiş olan– kültürün, kültür evriminin daha önceki evrelerinden hangi noktada ayrıldığını göstermek üzere, bazı tezahürlerine değineceğim. Şimdiye kadar eski formlar daima yeni bir form yaratma isteğiyle yıkılmıştı. Ama bugün, bu alandaki gelişmelerin altında yatan nihai itki, form ilkesine muhalefet şeklinde tanımlanabilir – bilincin görünürde veya sahiden yeni formlara doğru ilerlediği durumlarda dahi. En azından yirmi-otuz yıldan beri herhangi bir müşterek fikir altında, hatta büyük ölçüde herhangi bir fikir altında yaşamıyor oluşumuz, –daha sonra değineceğimiz bir noktaya şimdiden işaret edecek olursak– belki de bu zihinsel hareketin (tanımlanabilir görünümleri itibarıyla) negatif yanının başka bir tezahürüdür yalnızca. Oysa Ortaçağ'da Hıristiyan Kilisesi fikri vardı; Rönesans'ta, aşkın kuvvetlerle meşrulaştırılması gerekmeyen bir değer olarak dünyevi doğanın yeniden kazanılması fikri

vardı; 18. yüzyıl Aydınlanması, aklın egemenliğinin insanlığı evrensel mutluluğa eriştireceği fikrine dayanıyordu; Alman idealizminin büyük çağıysa, bilimi sanatsal imgelemle donatıyor, bilimsel bilgi aracılığıyla sanata kozmik bir genişlik temeli kazandırmak istiyordu. Bugünse, tahsilli insanlara hangi fikir çerçevesinde yaşadıklarını sorsanız, çoğu, uzmanlıklarıyla ilgili mesleki cevaplar verir. Bütün hayata ve her bireyin uzmanlaşmış etkinliğine egemen olan herhangi bir kültürel fikrin izine rastlayamazsınız. Tarihsel evrimin bu kendine mahsus evresinde, bireysel kültür alanı içinde bile hayat katıksız bir dolaysızlıkla kendini göstermek istemektedir; ama kendini ancak belli bir form altına girerek gösterebilir hayat, şu an kendine yetecek herhangi bir form bulamaması, dolaysızlık isteğinin belirleyici olduğunu gösterir. Bu demektir ki ne kapsayıcı bir kültürel fikir için gereken hammadde vardır, ne de o fikrin yeni formlarının içine alacağı alanlar böylesi bir düşünsel birliğe izin verecek bütünlüğe sahiptir.

Şimdi özgül görünümlere yönelip öncelikle sanatı ele alacağım. Fütürizm adı altında biraraya getirilen çok çeşitli eğilimler arasında, yalnızca ekspresyonizm olarak tanımlanan hareket, gözlemlenebilir bir birlik ve açıklık sergiler. Yanılmıyorsam ekspresyonizmin esası, sanatçının içsel itkisinin sanat eserinde tıpkı yaşandığı gibi yansıtılması, daha kesin bir ifadeyle söyleyecek olursak, bu itkinin sanat eseri *olarak* sürmesidir. Burada yapılmak istenen, o itkiyi –gerçek olsun düşünsel olsun– dışsal bir şey tarafından kendisine dayatılmış belirli bir forma sokmak ya da o formla ifade etmek değildir. İtki, bir kendiliğin ya da olayın taklidiyle, nesnel doğal formuyla, ya da –empresyonistlerde olduğu gibi– ona ilişkin anlık duyusal izlenimlerimizle ilgili değildir. Çünkü nihayetinde o izlenim de sanatçının salt içinden gelen, saf kişisel yaratımı değildir; edilgin ve bağımlı bir şeydir; onu yansıtan

eser de, sanatçının bireyselliği ile yabancı bir kendiliğin karışımıdır. Bu öznel olmayan unsurun geri çevrilmesiyle, dar anlamda biçimsel yöntem de reddedilir: Zira bu yöntem, sanatçının ancak dışarıda bulabileceği bir şeydir – gelenek, teknik, bir model ya da yerleşik bir ilke, gibi. Bütün bunlar hayata ket vuran şeylerdir; oysa hayat kendiliğinden bir şekilde, yaratıcılıkla akmak ister. Kendini formlara uydurduğunda, sanat eserinde sadece tahrif edilmiş, kemikleşmiş, sahiciliğini yitirmiş bir halde var olur. Ekspresyonist ressamın yaratım sürecini mutlak saflığı içinde gözümün önüne getirirken, duygusal itkinin fırçayı tutan ele kendiliğinden aktarılmış olduğunu hayal ediyorum – tıpkı bir beden hareketinin bir duyguyu, çığlığın acıyı ifade etmesi gibi (diğer sanatlardaki yaratım sürecine ilişkin tasavvurum da böyledir, fakat diğerlerini formüle etmek o kadar kolay değil). Elin hareketleri, direnç göstermeden içsel itkiye itaat eder. Öyle ki sonuçta ressamın içsel hayatı dolaysız bir biçimde tuval üzerinde şekillenir, dışsal ve yabancı hiçbir şey onu değiştirmemiştir. Ekspresyonist resimlerin, aslında hiçbir "benzerlik" taşımadıkları nesnelerin adlarını taşımaları hayli zihin karıştırıcı bir durumdur, hatta bunun gereksiz olduğu da söylenebilir; sanatla ilgili geleneksel beklentilerin ışığında bakıldığında bu adlandırma her ne kadar anlamsız görünse de, aslında hiç de öyle değildir. Sanatçının, ekspresyonist bir eser olarak dışarı taşan içsel itkisi, elbette adsız ve tanımlanamaz ruhsal kaynaklardan doğmuş olabilir; ama dışsal bir nesnenin uyarıcılığımdan doğması da aynı şekilde mümkündür. Şimdiye kadar, böylesi bir uyarıcının etkisiyle ortaya çıkan bir sanat ürününün, o uyarıcıya kaynaklık eden nesneyle morfolojik bir benzerlik taşıması gerektiği düşünülüyordu (empresyonist hareket tamamen bu varsayıma dayanır).

Ekspresyonizm bu varsayımı reddeder. Bir neden ile yol açtığı sonucun dışsal görünüş formlarında birbirinden bü-

tünüyle farklı olabileceği, ikisi arasındaki dinamik ilişkinin salt içsel nitelikli olduğu, görsel bir yakınlığın şart olmadığı görüşüne önem verir bu hareket. Sözgelimi bir kemanın ya da bir insan çehresinin görünüşü, ressamda öyle duygulanımlara yol açabilir ki, sanatsal enerjileri tarafından dönüştürüldüklerinde onlardan tamamen farklı görünen bir eser ortaya çıkabilir. Ekspresyonist sanatçının, "model" yerine "vesile"yi koyduğunu söyleyebiliriz: Sanatçının içinde, salt kendi kendisine itaat eden hayatta bir itkiyi harekete geçiren bir vesiledir bu. Soyut bir şekilde dışavurulan (yine de son derece gerçek bir irade edimini betimleyen) yaratıcı hayatın kendi olma mücadelesidir bu. Hayat, kendini olanca saflığıyla, olduğu gibi ifade etmek ister; bu nedenle, sırf gerçeklik olduğu için geçerli olan bir gerçekliğin, ya da sırf yasa olduğu için geçerli olan bir yasanın kendisine dayattığı bir form içinde sınırlanmayı reddeder. Kavramsal açıdan bakıldığında, neticede ortaya çıkan resmin de kuşkusuz bir formu vardır. Ama sanatsal niyet söz konusu olduğu sürece, bu form sadece kaçınılmaz bir dışsal uzantıdır. Bütün diğer sanat kavramsallaştırmalarında formun kendi başına bir anlamı vardır, yaratıcı hayat sadece o formun fiilî gerçekleşmesini sağlar – oysa ekspresyonist sanatta böyle bir şey söz konusu değildir. Bu nedenle bu sanat, güzellik ile çirkinlik karşısında da kayıtsızdır. Zira güzellik ile çirkinlik, diğer tür formlarla ilgilidir; ama hayatın anlamı güzelliğin ve çirkinliğin ötesindedir, çünkü onun akışı belirli bir amaç tarafından değil, kendi itici kuvvetiyle belirlenmiştir. Bu şekilde yaratılan eserler bizi tatmin etmiyorsa, bu sadece, yeni bir formun keşfedilmediğini, dolayısıyla da tartışma konusu olmadığını gösterir. Ürün bir kez tamamlandığında, onu meydana getiren hayat süreci ondan uzaklaştığında, yaratıcısından bağımsız şekilde var olan her nesnel yaratının taşımasını beklediğimiz o anlamdan ve değerden yoksun olduğunu görü-

rüz onun. Salt kendini ifade etme derdinde olan hayat, adeta kıskançlıkla, kendine saklamıştır o anlamı.

Belki de bu, büyük sanatçıların geç dönem eserlerinin son zamanlarda gördüğü ilginin de temel açıklamasıdır. Yaratıcı hayat burada öylesine egemen biçimde kendisidir, kendi içinde o denli zengindir ki, geleneksel olan ya da başka eserlerle paylaşabileceği her türlü formu uzaklaştırır kendinden. Sanat eserindeki dışavurumu, salt kendi özü, o özgül zaman içindeki yazgısıdır. Eser bu özle ilişkisinde ne denli bütünlüklü ve anlamlı da olsa, geleneksel formlarla karşılaştırıldığında çoğu kez kendi içinde dengesiz, fragmanlardan müteşekkil ve kopuk görünür. Bu, sanatçının form verme yeteneğinin yaşından ötürü körelmiş olduğunu göstermez; yaşlılığın zaafını değil, kuvvetini gözler önüne serer. Yaratıcı güçlerini mükemmelleştirmiş büyük sanatçı, öylesine saf bir biçimde kendisidir ki, eseri, hayatının akışında kendiliğinden oluşmuş formu sergiler yalnızca: Form, hayat karşısında özerkliğini kaybetmiştir.

Kendi içinde anlamlı ve tamamlanmış olan bir formun, dolaysız hayatın eksiksiz bir ifadesi olması, adeta organik bir kabuk gibi o hayatın üzerine geçmesi, ilkede pekâlâ mümkündür. "Klasik" vasfını gerçekten hak eden büyük eserler için kuşkusuz bu durum geçerlidir. Ama bu klasik eserleri bir yana bıraktığımızda, burada, tinsel dünyanın ilginç bir yapısal özelliğini gözlemleriz – sanat üzerindeki sonuçlarının çok ötesine giden bir özelliktir bu. Sanatta, tamamlanmış, böylelikle de kullanılabilir hale gelmiş formlarının ötesinde var olan bir şeyin dile geldiği söylenebilir. Her büyük sanatçıda ve her büyük sanat eserinde, daha gizemli kaynaklara dayanan, daha derin, daha kapsamlı birşeyler vardır – salt sanatkârlık olarak sanatın sunduğundan daha fazla bir şeydir bu. Ama, sanatın içine aldığı, temsil edip görünür kıldığı bir şeydir bu. Bu şey, klasiklerde eserle tamamen

kaynaşır. Ama formla çatıştığı, hatta onu yıktığı durumlarda, onu kendine özgü sesi olan, ayrı bir şey olarak duyumsarız. Beethoven'in son eserlerinde dile getirmek istediği içsel kader, buna bir örnektir. Burada, özgül bir sanat formunun parçalanması söz konusu değildir; sanat formunun kendisi, başka bir boyuttan taşan, kendisine uzak bir şeyin kuvvetine maruz kalmaktadır. Metafizik için de aynı durum geçerlidir. Metafiziğin amacı hakikatin bilgisine ulaşmaktır. Ama onun içinde de, bilginin ötesinde duran bir şey vardır: Sesini duyurmaya çalışan, daha büyük, daha derin ya da daha başka bir şey; hakikati kendi kuvvetine maruz bırakan, paradoksal, kolayca çürütülebilir iddialar öne sürerek kendini gösteren bir şey. Bazı metafizik inançların, birer "bilgi" olarak doğru olmuş olsalar sahip oldukları hakikatten mahrum kalacak olmaları, tipik (ama yüzeysel ve tembelce bir iyimserliğin hep inkâr ettiği) bir zihinsel paradokstur: Zira bu inançlar, sahip oldukları hakikati, birer hayat simgesi olmalarından, ya da insanın hayat karşısındaki tipik bir yaklaşımım ifade etmelerinden ötürü kazanmışlardır. Belki dinde de din olmayan bir şey, bütün somut din formlarını aşan bir şey vardır – bu formlar özünde ne kadar dinî olsa da. Kendini sapkınlık ya da irtidat [inanç değiştirme] olarak gösteren, dinin ötesindeki daha derin bir şey. Bütünüyle ruhun yaratıcı kuvvetinden doğan bazı –belki de tüm– insan yaratımlarında, formlarının taşıyabileceğinden daha fazlası mevcuttur. Onları, salt mekanik tarzda üretilenlerden ayırt eden bu özellik, ancak, eser ile formu arasında bir gerilim olduğunda kuşkuya yer bırakmayacak şekilde görülebilir.

Genel bir çerçevede, van Gogh'un sanatının şimdilerde gördüğü ilginin nedeni de budur belki de. Çünkü bu eserlerde, diğer ressamlarla karşılaştırıldığında çok daha fazla olmak suretiyle, tutkulu bir hayat kuvvetinin varlığını hissedersiniz: Ressamlığın sınırlarını kat kat aşan, benzersiz bir

genişlikten ve derinlikten taşan bu hayat kuvveti, ressamlık yeteneğinde sadece dışarı akacağı kanalı bulmuştur. Ressamlık burada adeta rastlantısaldır – o kuvvet, sanki dinde, edebiyatta ya da müzikte de pekâlâ kendini gerçekleştirebilirmiş gibi. Bana öyle geliyor ki, van Gogh'u ve sözünü ettiğimiz genel hareketi geniş kesimlerin gözünde çekici kılan şey, dolaysızlığı içindeki bu yakıcı, bu elle tutulur hayat kuvvetidir – tabii bu kuvvetin, sadece zaman zaman, resim formunu yok etmeye varan bir form mücadelesi sergilediği de doğrudur. Öte yandan, günümüz gençliği arasında tamamıyla soyut bir sanat isteğine rastlanıyor olması, muhtemelen şu duygudan kaynaklanıyor: Hayat –her ne kadar sevinçle olsa da– kendini dolaysızca, bütün çıplaklığıyla ifade etmek istediğinde, aşılmaz bir paradoks ortaya çıkar. Bu eğilimi mutlak aşırılığa vardıran da, gençliğin muazzam dinamizmidir. Zaten burada tarif ettiğimiz hareketin öncelikle bir gençlik hareketi olması gayet anlaşılır bir şeydir. İçsel olsun dışsal olsun, devrimci tarihsel dönüşümleri gerçekleştirenler genellikle gençlerdir – kendine özgü doğasıyla günümüzde yaşanan dönüşüm söz konusu olduğunda bu durum özellikle geçerlidir. Çünkü yaşlılık, hayat kuvvetinin azalmasıyla birlikte, giderek hayatın nesnel *içeriği* (bu bağlamda hayatın formu demek de yanlış olmaz) üzerinde yoğunlaşır. Oysa gençlik, hayat *süreci*yle ilgilenir. Sadece güçlerini ve kuvvet fazlasını sonuna kadar geliştirme derdindedir; bu süreçte yer alan tek tek nesnelere karşı nispeten kayıtsız, hatta çoğu zaman sadakatsizdir. Her türlü formdan adeta nefret eden dışavurumlarıyla salt hayatı taçlandıran bir kültürel ortamda, genç hayatın anlamı nesnelleşmektedir.

Son olarak, değerlendirmelerimizi doğrulayan başka bir temel olguya, hem sanat alanında, hem de –daha geniş ölçekte– başka alanlarda rastlarız. Günümüzde birçok gençte rastlanan *özgünlük sevdası*, çoğunlukla gösteriş merakın-

dan, hem kendinde hem de başkalarında heyecan uyandırma arzusundan ibarettir – kuşkusuz bütün gençler için geçerli değildir bu. Daha iyi örneklerde, sahici bir kişisellik ortaya koyma yönündeki güçlü arzu önemli rol oynar. Ortaya konan şeyin *sahiciliği*, yerleşik ya da geleneksel olan, dolaysız yaratıcılığın dışında nesnelleşmiş hiçbir sabit formu içermediği zaman inandırıcılık kazanır. Çünkü kişisel hayat bu tür formlara yöneldiğinde, biricikliğini kaybetmekle kalmaz, *hayat kuvvetini* artık yaşamayan bir şeyin içinde heba etme tehlikesiyle de karşı karşıyadır. Bu vakalarda, hayatın bireyselliği değil, bireyselliğin hayatı korunmak istenir. Özgünlük, hayatın salt kendisi olduğunu; dışsal, nesnelleşmiş, katı hiçbir formun onun akışına karışmadığını; hayatın akışının da o formlara karışmadığını gösteren *ratio cognoscendi*'dir [bilme nedeni, teminat] deyim yerindeyse. Bu belki de modern bireyciliğin temelinde yatan daha derin bir yönelimdir – burada sadece belirterek geçebileceğim bir nokta.

Şimdi, en son felsefe hareketlerinden birinde de bu temel itkinin bulunduğunu göstermeye çalışacağım: Tarihsel olarak yerleşmiş felsefe tarzlarından köklü biçimde uzaklaşan bu harekete, pragmatizm diye atıfta bulunacağım; çünkü bu kuram içerisindeki en bilinen çizgi olan Amerikan versiyonu böyle anılır – bence en yüzeysel ve dar versiyonudur. Bundan, ya da şimdiye dek ortaya konmuş herhangi bir versiyondan bağımsız olarak, şu an ilgilendiğimiz mesele bağlamında bana en belirleyici görünen saik şudur: Tekil kültür alanları içinde hiçbiri, hayat karşısında bilgi kadar bağımsız, bilgi kadar özerk, hayatın gerginliğine ve çalkantılarına, tekil hayat örüntülerine ve yazgılarına bilgi kadar uzak değildir. İki kere ikinin dört ettiği ya da madde kütlelerinin mesafenin karesiyle ters orantılı şekilde birbirlerini çektiği, herhangi bir canlı zihnin bunları bilmesinden ya da insan türünün bunları bilir hale gelene kadar geçirdiği değ-

şimlerden bağımsız olarak doğrudur. Dahası, dolaysızca hayatın içine işlemiş bilgi, önemini, hayatın gel-gitlerinden tamamen bağımsız olmasına borçludur. Pratik bilgi denen şey bile, kuşkusuz, kuramsal bilgidir, sadece sonraki bir aşamada pratik kullanımın hizmetine geçmiştir; fakat bilgi olarak, kendi yasalarına uyan bir düzenin, düşünsel bir hakikat diyarının parçası olarak kalır.

Hakikatin, öteden beri kabul edilen bu bağımsızlığı, pragmatistler tarafından reddedilmektedir. Onlara göre gerek içsel gerekse dışsal hayat, her adımında, tasavvur edilmiş birtakım tasarımlara dayanır. Bu tasarımlar doğruysa hayatımızı muhafaza edip geliştirir, yanlışsa bizi felakete sürükler. Ama tasarımlarımız ruhsal tabiatımıza bağlıdır, pratik hayatımızın iç içe olduğu gerçekliğin mekanik birer yansıması değildir. Bu nedenle, sadece öznel düşünme mantığıyla şekillenen tasarımların, söz konusu gerçeklik içinde arzu edilir ve hesaplanabilir sonuçlar doğurması, çok olağanüstü bir tesadüf olurdu. Pratik hayatımızı belirleyen sayısız tasarım içinde bazılarına, bu hayatı dinamik ve olumlu şekilde etkiledikleri için 'doğru' denmesi, olumsuz yönde etkileyenlere de bu nedenle 'yanlış' denmesi daha muhtemeldir. Yani, hayatın akışını doğru yönlendirmek üzere hayata sonradan dahil edilen, bağımsız ve önceden var olan bir hakikat yoktur. Tersine, hayatın akışının doğurduğu ve yine hayata dönerek onun akışını etkileyen sonsuz kuramsal unsur arasında bazıları vardır ki etkileri bizim hayat arzularımızla örtüşür (bu örtüşmenin rastlantısal olduğu söylenebilir, ama o rastlantı olmaksızın var olamazdık). Biz bunlara, doğru bilgi deriz. Tasarımlarımızın içerdiği doğruluğu belirleyen, kendi başına nesneler ya da sahip olduğumuz egemen bir zihin değildir. Hayatın kendisi, kimi zaman en kaba çıkarlar, kimi zamansa en derin ruhsal ihtiyaçlar uğruna, tasarımlarımız arasındaki değer sıralamasını oluşturur: Bir uçtakine mutlak

doğru, diğer uçtakine mutlak yanlış adını veririz. Burada bu öğretiyi ne ayrıntısıyla anlatabilir ne de eleştirebilirim. Beni ilgilendiren onun haklılığı ya da haksızlığı değil; tam da bu zamanda geliştirilmiş olması, bağımsız ve düşünsel yasalara göre yönetilen özgür bir alan olma iddiasını bilginin elinden almasıdır. Artık bilgi, hayatla iç içe geçmiş, hayatla beslenen unsurlardan yalnızca biridir: Bütün hayati itkilerin ve amaçların birliği tarafından yönlendirilen, meşruluğunu hayatın temel değerlerinden alan bir unsur. Böylelikle hayat, şimdiye dek ondan ayrı ve bağımsız kalmış görünen bir alan üzerindeki hükümranlığını ilan etmiş olur. Daha derin felsefi bir ifadeyle söylemek gerekirse: İçsel tutarlılığı ve kendine yeten anlamıyla bütün tasavvur dünyamız için sıkı bir çerçeve ya da yırtılmaz bir örtü oluşturan bilgi formları, hayatın akışı tarafından, hayatın akışı içinde çözülmektedir. Bu formlar, hayatın evrilip değişen kuvvetleri ve yönelimleri tarafından şekillendirilmekte, kendi hukukları, zamandışı geçerlilikleriyle bunun karşısında direnç gösterememektedirler. Felsefenin merkezî kavramı olarak hayat, en saf formunu, en temel metafizik olgu haline geldiği noktada kazanır: Bilgi probleminin yeniden formüle edilmesinden çok öte bir noktadır bu; burada hayat, varlığın özüdür – var olan her görünüm, mutlak hayatın bir kalp atışı, bir tasvir biçimi ya da bir gelişme evresidir. Dünyanın tine doğru evriminde hayat tin olarak yükselir, maddeyse hayatın alt tezahürüdür. Bu kuram, bilgi problemini "sezgi" bağlamında çözmeye çalışır: Mantığın ve zekânın işlemlerinin ötesinde, şeylerin asli hakikatini dolaysızca kavrayan bir sezgi. Bu demektir ki, hayatı ancak hayat anlayabilir. Bu düşünce çerçevesinde, bütün nesnel gerçekliğin (yani bilginin *nesnesinin*) hayata dönüştürülmesi gerekir; zira tamamen hayatın bir işlevi olarak kavranan bilme süreci, özünde kendine benzeyen, dolayısıyla da tamamen nüfuz edebileceği bir nesneyle karşı karşı-

ya olmalıdır. İlk pragmatizm dünyaya ilişkin tasavvurumuzu hayatın içinde eritirken, bunu salt özne açısından gerçekleştiriyordu; oysa şimdi bu, aynı zamanda nesne açısından da gerçekleştiriliyor. Hayatın dışındaki evrensel bir ilke olarak formdan; kendine ait bir anlamı ve gücü olan, varoluşun belirleyici bir etkeni olarak formdan geriye hiçbir şey kalmamıştır. Bu tasavvur içerisinde hâlâ form olarak ayakta kalabilen herhangi bir şey, varlığını yalnızca hayatın lütfuna borçlu olacaktır.

Form ilkesinin reddi sadece pragmatizmde değil, modern hayat anlayışının etkisindeki bütün düşünürlerde doruk noktasına varır: Bu düşünürler, klasik form mefhumunun hâkim olduğu daha önceki bir çağda felsefenin kurtuluşu olarak görülen kapalı sistemleri reddederler. Bu tür sistemler tüm bilgileri (en azından en genel kavramları itibarıyla) simetrik bir biçimde, düzenli ve uyumlu bir yapı içinde birleştirmeye çalışır – bu yapının farklı kademelerdeki unsurları tek bir temel ilkeye dayanır. Yapının taşıdığı mimari ve estetik kusursuzluk, elde edilen ahenk ve tamlık, yapının nesnel doğruluğunun kanıtı olarak görülür (en can alıcı nokta da burasıdır): O yapının bütünlüğünde, varoluşun, bütün hakikatiyle içerilip kavranmış olduğunun kanıtı sayılır bu. Form ilkesinin doruk noktası burasıdır. Zira formun tamamlanmışlığım ve bütünlüğünü, hakikatin nihai ölçütü haline getirir.

Şimdi hayat tam da buna karşı savunmaya geçmiştir, çünkü o bir yandan durmaksızın formlar yaratırken, diğer yandan da durmaksızın formları yıkar. Bu kuramlar, hayata atfettikleri felsefi önemi iki şekilde ortaya koyar. Bir yandan, mekanizmin evrenin ilkesi olduğunu reddeder; belki de hayatın kullandığı bir tekniktir bu, belki de hayatın çürüyüşünün bir belirtisidir. Diğer yandan, idelerin metafizik açıdan özerk olduğu, varoluşun en yüksek ve mutlak ilkesi veya tözü oldu-

ğu inancını da reddeder. Hayat, kendisine bağımlı olan herhangi bir şeyin egemenliği altına girmeye direnir. Ama zaten egemenlik altına girmeyi toptan reddetmektedir – üstün yetkeye sahip olduğunu iddia eden bir ideler alanının egemenliği bile olsa. Ama bütün bunlara rağmen, her yüce hayat, öyle ya da böyle bir yönlendirici fikrin bilincine varmak zorundadır – bu ister aşkın bir güç olsun, ister etik bir yükümlülük ya da başka bir değer ölçüsüne dayanan bir yükümlülük olsun. Bu durumda öyle görünüyor ki, şimdi böylesi bir fikrin bilincine varılması, ancak, fikirlerin kaynağının da hayat olmasından ötürü mümkün ve olasıdır. Hayat, doğası gereği, hem onu yönlendirip iyileştiren unsurlar, hem de ona savaş açan, onu yenen ya da ona yenilen unsurlar çıkarır kendi içinden. Kendi ürünleri üzerinden kendini idame ettirir ve çoğalır. Bu ürünlerin hayat karşısına bağımsız ve hükmedici tarzda çıkması, varoluşlarının temeli, *modus vivendi*'leridir [yaşama tarzı]. Kendilerinden üstün olan hayatla aralarında böylelikle oluşan karşıtlık, tin olarak hayatın trajik çatışmasıdır. Kuşkusuz bu çatışma şimdi daha da hissedilir hale gelmektedir, çünkü onu yaratanın aslında hayatın kendisi olduğu, dolayısıyla da hayatla organik ve kaçınılmaz bir bağı olduğu gerçeği giderek daha fazla görülmektedir.

En genel kültürel bağlamda, bütün bu hareket, insanlığın ve evriminin mutlak ideali olarak klasizmin reddi anlamına gelir. Çünkü klasizmde tamamen form hâkimdir: ahenkli, tamamlanmış, berrak ve durgun, kendine yeten, hayatın ve yaratıcılığın sağlam normu. Elbette burada da henüz eski idealin yerine olumlu, açık ve tatmin edici bir şey konmuş değildir. Bu nedenle, klasizme karşı savaşın, şu anda yeni bir kültürel form yaratmak gibi bir derdi olmadığı görülecektir. Burada söz konusu olan tek şey, kendinden emin hayatın, tarihsel olarak klasizmde vücut bulmuş form baskısından tümüyle kurtulmaya çalışmasıdır.

Etik alanındaki özgül bir fenomenin de altında yatan bu temel eğilime, çok kısa olarak değinebiliriz. Küçük bir grup tarafından ortaya atılmakla birlikte emelleri geniş bir kesimce paylaşılan, mevcut cinsiyet ilişkilerine yönelik bir eleştiri, kendini "Yeni Etik" adıyla tanımlıyor. Bu eleştiri, esas olarak, mevcut düzenin iki unsurunu hedef alıyor: evlilik ile fahişelik. Eleştirinin temel motifi şu: Erotik hayat, kültürümüz tarafından genel olarak içine hapsedildiği formlara karşı içindeki en derin enerjiyi, en doğal yönelimi dayatmak istemektedir – bu formlar, o hayatı kuvvetinden yoksun bırakmakta, kendi doğasına karşı gelmesine neden olmaktadır. Evlilik, pek çok örnekte, erotik nedenlerin dışındaki nedenlere dayanmaktadır; bu nedenle pek çok örnekte, hayati erotik itki, bireyselliği karşısına çıkan geleneklerin ya da yasaların katılığı yüzünden ya körelir ya da yok olur. Neredeyse yasal bir kurum haline gelen fahişelik, genç insanların aşk hayatının değersizleşmesine neden olur – aşk hayatı, en derin doğasına aykırı bir karikatür haline gelir. Dolaysız ve sahici hayatın isyan ettiği formlardır bunlar. Başka kültürel koşullarda, belki bu formlar hayat açısından böylesine elverişsiz olmayabilirdi; ama içinde bulunduğumuz anda, hayatın en derin kaynağından kopan güçlerin meydan okumasıyla karşı karşıyadırlar. Mevcut formların yok edilmesi yönündeki bu temel (ve tamamen olumlu) arzuya karşılık, yeni ve olumlu hiçbir formun oluşmamış olması, başka kültür alanlarına kıyasla bu alanda çok daha belirgin biçimde görülebilir. Bu reformcuların getirdiği hiçbir önerinin, genelde, eleştirdikleri formların yerini doldurabileceği düşünülmüyor. Şurası açık ki, kültürel dönüşümün tipik süreci –eski form ile onun yerini almaya çalışan ve bunu başaran yeni form arasındaki mücadele– burada yaşanmadı. Yeni formun içini doldurması gereken enerji, şu an için, bütün çıplaklığıyla, sahici erotik hayatın terk etmiş olduğu formları hedef

almıştır kendine. Böylelikle de, buraya kadar pek çok kez vurguladığımız paradoksu yineleyerek, kendini bir boşlukta bulmuştur. Çünkü erotik hayat, herhangi bir kültürel bağlama dahil olduğunda, öyle ya da böyle bir form edinmek zorundadır. Daha önce ele aldığımız diğer alanlarda olduğu gibi, burada da ancak yüzeysel bir bakış açısıyla bakanlar, sadece dizginlenmemişlik ve anarşik şehvet göreceklerdir. Bu alanda, form yokluğu gerçekten de böyle bir görünüm arz eder. Ama daha derin düzeyde (o düzey her neresiyse), durum farklıdır. Sahici erotik hayat tamamen bireysel kanallardan akar. Sözünü ettiğimiz formlar karşısındaki muhalefetin nedeni, bu hayatı kurumsallaşmış örüntüler içine sokarak kendine özgü bireyselliğini boyunduruk altına almalarıdır. Burada da, diğer pek çok alanda olduğu gibi, hayat ile form arasındaki mücadele söz konusudur – daha az soyut, daha az metafizik biçimde, bireysellik ile standartlaşma arasında süren bir mücadeledir bu.

Günümüzün dinsel hayatında söz konusu olan bir eğilim de bence benzer şekilde yorumlanmalı. Son on ya da yirmi yıldır gözlenen bir olgudan söz ediyorum: Entelektüel açıdan gelişmiş çok sayıda insan, dinsel ihtiyaçlarını mistisizmle karşılıyor. Bu insanların hepsinin, mevcut kiliselerden birinin entelektüel ufku içerisinde yetiştiğini pekâlâ varsayabiliriz. Mistisizme yönelişlerinin altında, açıkça, iki saik söz konusudur. Birincisi, bir dizi özgül, nesnel imge aracılığıyla dinsel hayatı yönlendiren formlar, artık o hayat için uygun olmaktan çıkmıştır. İkincisi, bu gelişmeyle birlikte dinsel ihtiyaçlar hiç de ortadan kalkmamış, sadece bu ihtiyaçların karşılanacağı yeni yollar, bağlanacağı yeni hedefler aranmaya başlamıştır. Mistisizme yönelişteki en belirleyici etken, mistisizmin, dinsel formların katı hatlarından ve sınırlarından bağımsız olmasıdır. Mistisizmde, her türlü kişisel formu (dolayısıyla da, insanların zihnindeki her türlü öz-

gül formu) aşan bir tanrısallık söz konusudur. Burada dinsel duygu sınırsız genişliktedir, hiçbir dogmatik kısıtlamayla karşı karşıya değildir, formu olmayan bir sonsuzluğun derinliğine sahiptir ve yalnızca ruhun, enerjiye dönüşmüş özlemleri içinde evrilir. Mistisizm, aşkın formlardan büsbütün kopmaya hazır olmayan, yalnızca –en azından şimdilik– özgül ve sabit formlardan kopabilen dindar bireylerin son sığınağı gibi görünmektedir.

Ama bence bunun altındaki en derin itki, dinsel yapıların yerine, içsel hayatın işlevsel bir niteliği olan bir dinsel hayat koyma arzusudur: Bir zamanlar o dinsel yapılara kaynaklık etmiş, hâlâ da eden bir ruh halidir bu (gerçi kendi içinde çelişkilidir ve hedefine son derece uzaktır). Şimdiye dek dinsel kültürün evrimi, bu sayfalarda gösterdiğim seyri izlemiştir: Dinsel hayatın tikel bir formu, başlangıçta o hayatın doğasıyla ve enerjileriyle gayet uyumluyken, giderek dışsal bir nitelik kazanır, belli sınırlar içine girerek esnekliğini yitirir. O zaman, o an tezahür ettiği şekliyle dinsel itkinin kendiliğinden dinamizmini barındırabilen yeni bir form tarafından bertaraf edilir. Zamanı geçen formun yerini alan yeni form da, çeşitli inanç ilkeleriyle yine dinsel bir formdur. Ancak bugün, en azından pek çok insan, dinsel inancın ötedünyayla ilgili nesnelerini kesin biçimde reddediyor. Ama bu demek değildir ki o insanların dinsel ihtiyaçları ortadan kalkmış. Geçmişte bu temel ihtiyaçlar, onlara uygun yeni dogmaların ortaya konması şeklinde kendini gösterirdi. Bugünse, inanan bir özne ile inanılan bir şey arasındaki ilişkinin, dinsel hayatın uygun bir ifadesi olduğu düşünülmüyor. Bu ruhani evrim sonuna dek götürülse, din, hayatı dolaysızca yaşamanın bir tarzı haline gelir: hayat senfonisi içinde tek bir ezgi değil de, bütün bir senfoninin anahtarı gibi... Bütün dünyevi yönleriyle hayata, eyleme ve kadere, duyguya ve düşünceye, ancak dinsel diye tanımlayabileceğimiz içsel bir karışım nüfuz eder: Teva-

zu ile yücelmenin, gerginlik ile huzurun, kırılganlık ile kutsal dokunulmazlığın benzersiz karışımıdır bu. Böyle sürdürülen hayat, mutlak değer duygusunu kendi içinde yaratacaktır: Geçmişte yalnızca özgül dinsel formlardan, içlerinde billurlaştığı inanç ilkelerinden devşirildiği görülen bir duygudur bu. Angelus Silesius'un eserlerinde bunun ilk yankılarını işitmek mümkün – gerçi söyledikleri şimdi mistisizmin son formuna uyarlanmıştır. Silesius, dinsel değerlerin özgül formlarla sınırlanmasına karşı çıkmış, bu değerleri, yaşandığı şekliyle hayatın içinde bulmuştur: "İçiyorsa mukaddes kişi, Tanrı'yı memnun eder, tıpkı dua edip ilahi söylemesi gibi." Burada mesele, "dünyevi din" diye adlandırılan şey değildir.

Zira "dünyevi din" de, aşkın olmaktan ziyade ampirik olan, özgül bir içerikle ilgilidir. Orada da dinsel hayat, güzelliğin ve ihtişamın, yüceliğin ve lirik duygunun belli formları içerisine yönlendirilir. Esas itibarıyla belirsiz, çeşitli unsurların biraraya gelmesinden oluşmuş bir formdur – aşkın dinselliğin şekil değiştirmiş kalıntıları can vermiştir ona. Oysa bizim sözünü ettiğimiz, her şeyi kapsayan, kendiliğinden hayat süreci olarak dinselliktir. Sahip olma değil, olma halidir; bir inanç, bir nesneye sahipse din adını alır, ama burada inanç hayatın kendi akışı içinde yer alır. İhtiyaçlar artık dışsal bir şey tarafından karşılanmaz. (Ekspresyonist ressamın sanatsal ihtiyaçlarını dışsal bir nesneye bağlanarak karşılamaması gibi.) Hayatın henüz ihtiyaçlar ile doyumlar arasında bölünmemiş olduğu, ona ister istemez özgül bir form dayatacak herhangi bir nesneye ihtiyaç duymadığı o derin düzeydeki sürekliliktir aranan. Hayat dolaysız bir dinsel ifade tarzı arar – verili sözcüklerden, sabit bir sözdiziminden oluşan bir dili kullanmak istemez. Denebilir ki ruh, bir yandan önceden belirlenmiş hiçbir inanç ilkesini kabul etmemekte, öte yandan da inancının niteliğini korumak istemektedir (bu bir paradoks gibi görünüyor olabilir).

Dinsel ruhların bu arzusu, çoğunlukla, geçici denemelerde, tuhaf karışıklıklarda gözlenebilir; bu arzuyu taşıyanlar kendi duygularını anlayamadıkları için bütünüyle olumsuzlayıcı bir eleştirellik söz konusudur. Bu arzu, kuşkusuz, başa çıkılması en zor olan sorunla karşı karşıyadır: Tinsel hayat, başından beri, ancak *formlar* içerisinde ifade bulabilir. Bu hayatın *özgürlüğü* de, ancak formlar içerisinde gerçekleşebilir – her ne kadar bu formlar aynı zamanda onun özgürlüğünü kısıtlasa da. Elbette inanç ya da dindarlık, ruhun varlığının gerekli kıldığı bir haldir; herhangi bir nesnesi olmasa bile hayatı belli bir renge bürür – tıpkı kösnül yaradılışlı bir insanın, sevilmeye değer biriyle karşılaşmasa bile bu özelliğini ister istemez koruması, arzularını bir şekilde tatmin etmesi gibi. Yine de, temel bir dinsel ihtiyacın, mutlaka bir nesneye muhtaç olmadığı konusunda emin değilim. Günümüzde dinsel hayatın özü, hayatın gel-gitlerine bir renk, ruhani bir nitelik katmaktan öteye gitmeyen formsuz bir dinamizmden, tamamen işlevsel bir nitelikten ibaretmiş gibi görünüyor. Ama bu asla gerçekleşemeyecek, fikir düzeyinde kalan bir ara dönem olabilir mi diye düşünüyorum: İçsel dinî hayatın mevcut dinsel formları reddettiği, ama bunların yerine yenilerini koyamadığı bir durumun belirtisi bence bu. Başka alanlarda olduğu gibi burada da şu anlayış ortaya çıkıyor: Dinsel hayat, kendilerine ait nesnel birer anlama, meşru taleplere sahip formlardan büsbütün kurtulup, içindeki taşkın kuvveti serbest bırakmakla yetinebilir. Günümüzde çok sayıda insan, derin bir ruhani ikilemle yüz yüze: Geleneksel kilise dinlerini daha fazla muhafaza etmek imkânsız, öte yandan dinsel itki hâlâ varlığını sürdürmekte. Ne ölçüde olursa olsun "aydınlanma" bu itkiyi yok edemeyecektir, çünkü aydınlanma dini ancak dışsal örtüsünden yoksun bırakabilir, hayatından değil. Dinsel hayatın, tam bir kendine yeterlik düzeyine erişecek kadar güçlenme-

si, "inanç"ın bir nesneyle ilgili olmaktan çıkması, bu ikilem karşısında baştan çıkarıcı bir çözüm gibi görünebilir; ama uzun vadede, kendi içinde belki en az bunun kadar çelişkili olduğu görülecek bir çözümdür.

O halde tüm bu görünümler (ve başka birçoğu), hem yarattıkları hem de verili olan karşısındaki tepkileri itibarıyla en geniş anlamda kültürel hayatın esasından kaynaklanan kaçınılmaz çatışmayı gözler önüne serer. Kültürel hayat, ya formlar üretmeli ya da verili formlar içinde ilerlemelidir. Gerçi bizim *olduğumuz* şey, kendiliğinden ve çözümlenemez varlık duygusuyla, hayat kuvveti ve amaçlılığıyla dolaysız hayattır; ama *sahip olduğumuz* şey, sadece o hayatın belli bir andaki tikel bir formudur: Bu form, daha evvel vurguladığım gibi, ortaya çıktığı andan itibaren bambaşka bir düzenin parçasıdır. Kendi kökenlerine dayanan bir meşruiyeti ve hukuku vardır, kendiliğinden hayatın ötesinde bir varoluşa sahip olma iddiasındadır ve böyle bir varoluş talep eder. Ama bu iddia ve talep, hayatın özüne, taşkın dinamizmine, zamansallığına, bütün unsurları arasındaki kaçınılmaz farklılığa aykırıdır. Hayat, ancak kendi karşıtı içinde, yani bir *form* içinde gerçekliğe dönüşmeye mahkûmdur. Ancak *tout court* hayat diye adlandırabileceğimiz içsel varlık, formdan yoksun kuvvetini ortaya koyduğunda, bir yandan da katı, bağımsız formlar zamandışı bir meşruiyet iddiasında bulunup onları hayatlarımızın asli anlamı ve değeri olarak kabul etmemizi istediğinde, bu paradoks çok keskin, çözülmez bir hal alır: Kısacası bu paradoks, belki de, kültürün ilerlemesi ölçüsünde derinleşiyordur.

Böylelikle hayat burada asla erişemeyeceği bir şeyi ister: Bütün formların ötesinde, çıplak dolaysızlığı içinde kendini belirlemek ve ortaya koymak. Oysa bilgi, irade ve yaratım, her ne kadar tamamen hayat tarafından yönetiliyor olsa da, ancak bir formun yerine bir başkasını koyabilir; for-

mun kendisini, formun ötesindeki bir hayatla ikame edemez. Kültürümüzün formlarına yönelik bütün saldırılar, ister tutkuyla ve yerleşik gelenekleri yıkma arzusuyla olsun, isterse de yavaş yavaş biriken eleştiriler şeklinde olsun, ya açık ya da örtük biçimde, hayatın salt hayat olmaklığından gelen gücüyle karşı çıkarlar bu formlara. Bunların hepsi, tinin kültüre dönüştüğü, yani formlar içine girdiği her yerde ortaya çıkan derin içsel paradoksun tezahürüdür. Bana öyle geliyor ki, tarihte bu müzmin çelişkinin keskinleşip hayatın bütününü etkilediği dönemler arasında hiçbirisi, bu paradoksun kendi temel ikilemi olduğu gerçeğini bizimki kadar belirgin biçimde gözler önüne sermemiştir.

Ne var ki, bütün çatışmaların ve sorunların mutlaka çözüleceğini düşünmek, düpedüz cahillik olur. Hayatın tarihi ve düzenlenişi içinde çatışmaların da sorunların da, herhangi bir çözümden* bağımsız olarak yerine getirdikleri başka işlevleri vardır. Bu nedenle kesinlikle anlamsız değildirler – gerçi gelecek bunları, çözüme ulaştırarak değil, formlarının ve içeriklerinin yerine başkalarını koyarak çözer. Çünkü, kuşkusuz, ele aldığımız bütün bu sorunlu görünümler sayesinde, şimdiki anda söz konusu olan durumun kalıcı olamayacak kadar paradoksal olduğunun bilincine varırız. Sorunun boyutları, mevcut bir formun bir yenisiyle şekillendirilmesinden daha temelli bir değişime işaret etmektedir. Zira, bu durumun daha önceki örneklerinde, geçmiş ile gelecek hiçbir zaman şimdi olduğu kadar birbirinden kopuk görünmüyordu – öyle ki bugün, aradaki boşluğu doldurmak üzere geriye kalan tek şey, kendi içinde formdan yoksun olan hayattır. Ama şu nokta da aynı ölçüde kesindir: Söz konusu hareket, tipik bir kültür evrimine, şu ânın enerjilerine uy-

* Simmel burada *Losung* kelimesini kullanıyor. *Losung* çokanlamlı bir kelimedir: Kura çekme anlamına gelir, borçtan kurtarma anlamına da, şiar anlamına da... Büyük Almanca sözlüklere göre, *Lösung* olarak yazılan "çözüm", dördüncü anlam olarak çıkartılabilir – ç.n.

gun yeni formlar yaratmaya yönelmiş bir harekettir. Bu hareket, yalnızca bir sorunun yerine bir başkasını, bir çatışmanın yerine bir başkasını koyacaktır – bunun bilincine varılması uzun sürebilecek olsa da, açık savaş daha uzun bir dönem ertelenebilir. Gelgelelim bu, hayatın yazgısıdır: Zira hayat, mücadele ile uzlaşma arasındaki göreli ayrımı hükümsüz kılan, mutlak anlamda bir mücadeledir. Belki kendisi de bu ayrımı hükümsüz kılan mutlak uzlaşma ise, ilahi bir giz olarak kalacaktır.

ÇEVİREN **Tanıl Bora**

Sanat Sergileri Üzerine*

Genellikle iyimserlikten beslenen insanların büyük bir çoğunluğu, aynı zamanda kendine mahsus bir kötümserliği de taşır bünyesinde. Eskiden her şeyin kötü, hatta beter olduğu zamanlara kıyasla bugün her şeyin iyi ve güzel olduğunu söylerler. Şimdiye ilişkin kötümserlik, yerini geleceğe yönelik bir iyimserliğe bırakırken, özgürce düşünenler geçmişe dair bir tür iyimserlik taşıyan böylesi insanlara dönüşürler. Kayıp cennet, altın çağ, ah o eski güzel günler: Tüm bu lütufkârane fikirler, şimdinin hastalıklarını ve huzursuzluklarını yedeğine almış bir geçmişin güllük gülistanlık tasvirinden başka bir şey değildir. Güya dedelerimizin ninelerimizle evlendiği zamanlar dünya çok daha güzel ve çok daha ahlaklıydı – bu türden yozlaşma lakırdıları yeryüzünün kendisi kadar eskidir. Bu sözleri eden insanların ahlaki açıdan göklere çıkardıkları geçmiş, aynı zamanda sanat ve güzellik bakımından da tapılasıdır: Yunanlar; çobanlar ve yemyeşil çayırlar; peruklar ve görkemli saraylar. Tüm bunların eskiden çok daha iyi ve güzel olduğunu,

* "Über kunstausstellungen" (1890), *Unsere Zeit*, s. 474-480.

dahası o zamandan beri de sanatın yolunu kaybettiğini işitip duruyoruz.

Bunların arasında en azından tek bir şey göze berrak görünüyor: Modern sanat, niteliği bakımından geçmişten farklılaşmıştır ve aynı zirveye yeniden tırmanıp tırmanamayacağımızdan hiç de emin olamayız. Sanat sergileri, bir bakıma bu dönüşümün imgesidir.

Modern dünyanın, tamamen kendi güçleriyle dünyayı yerinden oynatabilecek karakteriyle temayüz etmiş şu bağımsız kişiliklerden mahrum bulunuşundan yakmıyorsak eğer, ve modern dünyada büyük işlerin bireyin değil de kitlelerin eseri olduğunu söylediysek, tek başına eyleyen bireysel eylemin yerini birçoklarının ortak etkinliğinin aldığını söylediysek, işte bir modern sanat sergisinde bu durumun bir yansımasını görebiliriz. Rönesans'ın üstatlarında gördüğümüz o her şeyi çepeçevre saran güç, sanatsal yaratıcılığın her sahasında tekil kişiliğe geçerlilik kazandıran o yetenek, işbölümü karşısında sanatsal etkinlikte de yok olup gitmiştir. Sanatsal olgunlaşmanın bütünlüğü, artık tekil kişiliğe baktığımızda değil, ancak türlü çeşitli sanatsal faaliyetleri biraraya getirdiğimizde sunabilir kendini. Günümüzde sanatsal yeteneğin tüm güçleri, tıpkı göksel bir cisimden gelen ışınların, yolundan sapmış küçük yıldız parçaları içerisinde kırılması gibi, tekil kişi bolluğu karşısında dağılmış gibi görünür. Artık Raffaello'nun Sistine Meryemi tablosu ya da Michelangelo'nun Medici mezar-heykelleri gibi, var olan bütün sanatsal başarı ve gelişimi dört dörtlük toparlayıp bünyesinde barındıran tek bir müthiş sanat eserinden söz edilemez. Eğer günümüz sanatının aslını bilmek istiyorsak, tahayyül edilebilecek en farklı usta isimler biraraya getirilmelidir. Uzmanlaşma peşinde koşan modern zamanlar, diğer her şey gibi sanatsal etkinliği de öylesine tekyönlü bir itkiyle kalıplaştırmıştır ki, bu tekyönlülüğü telafi etmek için ola-

bilecek en farklı ve birbirine karşıt eserlerin çeşitliliğini fark etmek gerekir.

Ne var ki, bir zamanlar Michelangelo'yla üstesinden gelmeyi başarmış olabileceğimiz gibi, zamanın ustalarının en iyisi olan birine, sadece ya da neredeyse sadece ona bel bağlamanın, bugün bizim için çekilmez olup olmayacağını kim bilebilir ki? Zamanımızın sanatını belirleyen esas duyarlılığın, gerçek anlamda sadece çeşitliliğin izdihamında tesis edilip anlaşılabileceği düşünülürse, modern sanat anlayışımızın en sahici niteliğinin, daima her yaratıcı kişiliğin yanında, bu kişiliğin tekyönlülüğünü kendilerindeki başka bir tekyönlülükle karşılayabilecek bir kısım ötekiler görmek olup olmadığını kim bilebilir?

Sanat sergisi, sanattaki modern uzmanlaşmanın kaçınılmaz bir uzantısı ve sonucudur.

Modern insanların ürettikleri şeyler konusundaki tekboyutluluğu, tükettikleri şeylerin çokboyutluluğu tarafından dengelenir. Bireyin, içerisinde bilfiil hareket ettiği alan küçüldükçe veyahut gündelik düşünme ve irade alanı daraldıkça, boş zamana duyduğu ihtiyaç ve fikirlerle duyguların muazzam çeşitliliğini deneyimlemede yeniliğe açıklığı da, tıpkı doğal olmayan bir ataletten sonra kasların hareket etme hasretiyle yanıp tutuşması gibi, daha canlı hale gelir. Faust, dünyanın çelişkilerinin oluşturduğu zenginliği baştan başa ölçme özlemine, tam da çalışma odasında daralır, boğulurken kapılmıştır. Çağımızda bir izlenimden başka bir izlenime savrulmayı, bir keyif sabırsızlığını yaratan, mümkün olan en kısa zaman dilimi içerisinde olabildiğince çok heyecanı, ilgiyi ve hazzı tıka basa yaşama takıntısını yaratan, tam da bu uzmanlaşmadır. Metropol yaşamının sokaklardaki ve salonlardaki çokrenkliliği, bu huzur nedir bilmeyen ruh halinin bir sonucu olduğu kadar nedenidir de; sanat sergileri de bu durumun simgesel ifadelerinden yalnızca birisidir. Bu

sergilerde en uyumsuz içerikler, küçücük mekânlarda teklifsizce yan yana durur. Tahrike aç bir zihin, dakikalar içinde dünyanın dört bir yanından gelmiş sanat projeleri ve duyarlılığın birbirine en uzak örnekleri arasında bir uçtan öteki uca değin keyifle gezinebilir. Çağdaş sanatın en çeşitli örnekleri, en küçük noktada biraraya getirilmekte; aynı yoğunlaşmayla, sanatın izleyicide uyandırmaya muktedir olduğu duygulanım yelpazesini tastamam açmaktadır. Sergilenen nesnelerin, en zıt unsurları bile mekânsal olarak yakınımıza getirebilmesi gibi, o nesnelere ilişip, süratle birbirini izleyen ve izleyicinin zihnini beğenmeden beğenmemeye, huşu dolu bir saygıdan alaycı küçümsemeye, kayıtsızlıktan heyecana sürükleyen yargılar da o kadar zıttır birbirine; bu yönden, modern hazzın, en küçük zaman ve mekân biriminde en çeşitli duygulanımları tatma koşulunu yerine getirirler.

Bu durumun, sanat eserlerinin nesnel ve serinkanlı bir değerlendirmesi açısından bir kazanım olduğunu söyleyebiliriz: Görülen eserler çeşitlendikçe, zihin tekil bir eserin karşısında daha özgürce durabilir, tekyanlılığın zihne ket vurması ve onu eleştirellikten uzaklaştırması o kadar zorlaşır. Bilincimizi hep aynı şekilde dolduran, ve değerini ya da değersizliğini belirleyebilecek herhangi bir ölçüte sahip olmadığımız bir şey hakkında doğru bir yargıda bulunamayız. Onlarca başka eser dururken tek bir esere ilişkin tezcanlı bir onay veyahut itirazdan alıkoyan çokboyutluluk, bizi daha serinkanlı ama daha açık bir bakış açısına yükseltir; tek bir izlenimin bizi alıp götürmesi halinde yakın/başka izlenimlerin etkisinden ve düzeltmesinden yoksun kalacağımız bir sükûnete kavuşturur. Bir resmin hünerleri bir başka resmin kusurlarını açığa vurur ve tıpkı yaşamda olduğu gibi, sanatta da bir yerdeki hatamız sayesinde başka yerlerdekileri de görebileceğimizin farkında olmaya ihtiyaç duyarız sıklıkla.

Fakat tüm bu kazanımların yol açtığı kayıp, çok daha ağır basabilir; çünkü bu tavır, modern sanat duygumuzun başındaki en büyük iki musibetin kaynağıdır: yüzeysellik ve bıkkınlık. Beyin içtenlik ya da coşku yoksunluğundan ötürü hissizleştiğinde, nesneleri sakin ve asude bir biçimde değerlendirmek kolaydır. Artık her şey bir biçimde saygınlığını yitirdiğinde, değerin abartılmasına karşı durmak kolaydır. Eleştiri iyiye tepki vermenin de yegâne yolu haline geldiğinde, kötüyü eleştirmek hiç zor olmaz. Bıkkınlık, izlenimlerin onca çeşitliliğine ve karşıtlıklarına duyulan bu gereksinimin hem nedeni hem de sonucudur. Zira zihin, doymak bilmez iştahı her tatmin edildiğinde daha da durgunlaştığından, gitgide daha şiddetli ve tahrik edici heyecanların suskunluğunu duyar. Zihinsel yaşamda tuhaf bir çelişki boy gösterir burada. Modern insanın algı açıklığı incelip gerginleşir, duyarlılığı gitgide narinleşir, öyle ki güçlü renkler ve onların zıtları yerine artık sadece pastel renklere, yarım tonlara tahammül edebilir – tıpkı modern ebeveynlerin, çocuklarının, sağlık göstergesi olan gürültülerini çekememeleri gibi. Duygulardaki ve onların ifadelerindeki çeşitlenmeler öylesine sivrilip incelir ki, artık bir iğnenin ucunda dans ediyorlardır adeta. Üsluptaki ufacık bir sapma ve küçücük bir usûl hatası, daha önce hiç olmadığı kadar incitir bizi; o kadar eğitilmemiş gözlerin ve daha kaba saba duygulanım tarzlarının aynılık ve uyum gördüğü yerde, gitgide daha keskin ayrımlar yapmayı öğreniriz. Bunun tam karşıtında da, daha büyük heyecanlara duyulan ihtiyaç vardır, küçük gündelik hazlardan ve sevinçlerden hoşnut olamayız, idil bize yetmez; sonuçta doğa bize ancak Baltık Denizi'nin kıyılarında veyahut Alpler'in en yüksek noktasında keyif verir. Sofistikeleşme, daima, duyarlılığın incelmesinin olduğu kadar körelmesinin de işaretidir; modern insanın çabaları, duyarlılıklarında ince, özgün ve hassas olanı daha da inceltmeye olduğu kadar

duyarlılığının kapsamını genişletmeye de eğilimlidir. Nihayetinde uyarılabilmek için artık en şiddetli ve en sarsıcı olana gereksinim duyması gibi, bedensel düzlemde de sinirlerin aşırı uyarılması, bir yandan aşırı hassasiyete [hiperestezi], diğer yandan aynı derece marazi olan hassasiyet kaybına [anestezi] yol açar.

Türlü çeşitli sanat eserlerinin birarada bulunmasının daha başarılı bir sonucu vardır ama. Ruhumuz, üzerinde yazılı olanların iz bırakmaksızın silinip, yepyeni şeyler yazılabilecek bir alanın açılabileceği bir yazı tahtası değildir. Bir sanat eserinin üzerimizde küçücük dahi olsa bir etki bıraktığı her durumda, bizi çarpacak olan bir sonraki esere büsbütün yeni bir alan açılıncaya değin, bir öncekinin sesi içimizde yankılanmaya devam edecektir. Yeni gördüğümüz eser, eğer ruhumuzda aslında talip olabileceği kadar yer kaplayamıyorsa, en azından bilinçdışında, eskisinden geriye epeyce fazla bir şeyler kalmış demektir. O zaman kaçınılmaz olarak izlenimlerin bir karışımı devreye girecektir; bu da tek tek eserlere ilişkin derin kavrayışın en büyük düşmanıdır. Salt imgelerin uzamsal sıkışıklığı dahi bu yönde bir etki doğurur. Birkaç metrekare ebadında olmadıkça tek bir resmin bütün görüş alanımızı doldurmasına imkân yoktur – bakışlarımızı hareket ettirmesek bile. Kimsenin bilinci, görüş alanı içindeki bir bölüme topyekûn yoğunlaşıp, bitişikteki diğer resimlerin, bilincin en azından küçük bir kısmını elde ederek o esnada incelenen resmin yarattığı etkinin önünü kesmesini veya zayıflatmasını önleyemez. Bu karmaşayı, bu rahatsızlık verici eşzamanlılığı bir kenara koysak bile, ardı ardına kaç resmi taze bir dikkatle izleyebilir ki insan? Kimileri yarım düzine, kimileri birkaç düzine diye yanıtlayabilir bu soruyu; ancak hiç kimse, gezdiği bir sanat sergisindeki eserlerin yalnızca onda birinin bile ruhu tıka basa doyurduğunu, geriye kalan onda dokuzun da tıkıştırılması halinde kaçınılmaz

olarak zihinde rahatsızlığa neden olacağını inkâr edemez – meğer ki zihnî midemiz, o onda dokuzu zaten hiç kaydetmeyip, deyim yerindeyse içine çekmeden yüzeyden kayıp gitmesini sağlayacak şekilde mükemmel bir uyum sağlamış olsun duruma. Elbette müzeleri de bu kötü durumdan ayrı tutamayız. Ne var ki, Roma'ya günü birlik giden şu sanat allamelerinden söz etmiyorsak şayet, bu müzeler en azından sergiledikleri eserleri daha rahat koşullarda ve tekrar tekrar gösterme avantajına sahiptir, böylece bir defasında ruhu şöyle bir yalayıp geçen bir eser, başka bir defasında daha derinlere nüfuz edebilir. Müzelerdeki eserlerin sürekliliği, sekiz hafta sonra parçalarını rüzgârlara savuran huzursuz kısa ömrüyle, sebatsızlığını ve telaşını izleyiciye de geçiren sanat sergisinin gelgeç karakterine kıyasla, izleyicinin zihnine belirli bir sükûnet verir.

Modern sanat sergisinin psikolojik cazibesini, birbirine en zıt unsurları dolaysızca yan yana görebilmenin zıtlıklara muhtaç modern zihni tahrik etme ve heyecanlandırma etkisine dayandıran açıklama denemesinin karşısında ise, görünüşe bakılırsa, resim motiflerinin sık sık vurgulanan yoksulluğu vardır. Bu yoksulluk, sanatta da sadece kayıp cennetlerden söz etmeyi bilen şu karamsarlığın ana maddesidir her şeyden önce. Bir fikri görülebilir bir kılığa sokmayı bilen; duyusal güzelliğiyle, düşüncenin cazibesini hem örterek hem soyarak sarabilen; veya bir oluştan, eyleyen kişiler çokluğunu göze güzel bir birlik halinde görünecek şekilde topaklaştıran o dramatik ânı çıkarsayabilen bir sanat kabiliyetinin kıtlığı kastediliyorsa bu yoksulluktan, haklı bir karamsarlık söz konusudur. Bugün sanatta, bu türden ödevlere yönelecek türden bir sanatsal fantezi zenginliğine ve esnekliğine nispeten az rastlıyor olabiliriz. Oldukça sıradan bir sergide bile, birkaç güzel manzara veya düzgün portre bulabilir insan; ancak çok daha iyi sergilerde dahi, belirli bir yücelik

duygusuyla kompoze edilmiş tek bir tabloyla karşılaşamayabilirsiniz. Cazibesini, tasvir ettiği olaydaki mizaha veya izleyicinin hayat ve ilgi çemberleriyle olan sıkı temasına borçlu olan janr resimleri nadir değildir gerçi, fakat tam da onlarda göze çarpar motif yoksulluğu; binlerce kez tasvir edilmiş olaylardan ve kişilerden son bir damlacık özgünlük çıkarabilmek için yapılan hileler göze çarpar. Tıpkı Yunanların, trajedi şairlerinin destanlardaki aynı hadiseleri tekrar tekrar sahneye koymasına katlanmaları gibi, büyük işler söz konusu olduğunda bu türden biteviye yinelenen taklitler rahatsız edici olmaz. Meryem ve İsa, Mahşer Günü, her biri bilindik fakat önemli bir karakteri temsil eden azizler, İsa'nın yaşamından kesitler – bunların hepsi, öyle derin ve kapsamlı modellerdir ki, tek bir tasvirle tüketilemeyecekleri gibi, sayısız çeşitlemeyi de kaldırabilirler. Çünkü bunlara tamamen tekabül eden hiçbir duyusal imge yoktur, düşünsel içerikleri bu imgelerin hiçbirine sığmaz, dolayısıyla imgelerin hiçbiri onu tüketemez, her bir tablo bu ödevi bir sonrakine, tıpkı kendi bulmuş olduğu gibi, tamamlanmamış olarak aktarır. Ne kadar bariz olursa ama bu, bir tasvir ne kadar az aşabilirse kendini, kalıbın sık yinelenmesine o kadar az katlanabiliriz. Ciddi bir düşünce defalarca anlatılabilir, bir fıkraysa yalnızca bir defa. Keza janr resmi de meşrebine uygun bir özgünlük talep eder; içeriği çok fazla yinelenirse, bayağı ve utandırıcı bir etki uyandırır.

Gelgelelim, modern sanat sergileriyle ilgili esas bulgumuz, bize bir sanatsal yoksulluk ve deyim yerindeyse rengârenk tekdüzelik izlenimi vermeleri olsa da, diğer yönden bakıldığında, kışkırtıcı bir çeşitlilik ve kararlı bir karşıtlık da eksik değildir onlarda. Tekil resim belki pek özgün olmayabilir, biçim ve içerik bakımından zaten aşina olduğumuz bir mıntıkada dolanıp duruyor olabilir; ancak bir bütün olarak modern sanat öyle zengin ve numune bakımından çeşit-

lidir ki, muhtelif üsluplar bakımından öyle bereketlidir ki, buna rağmen çok canlı bir alışverişin izlenimi doğar buradan. Bu noktada sanatın kamusal zihinle olan, yukarıda değindiğim ilişkisi, burada farklı bir yönde derinleşerek görünür hale gelir. Büyük kişiliklerin yerini gün geçtikçe kitlenin etkinliğinin aldığını söyledik; modern kültürün görevlerinin güçlü tekil kişiliklerce değil de birçoklarının işbirliğiyle yerine getirilebileceğini, çağımızın yaratımlarını karakterize eden şeyin bireylerin özgün başarılarından çok müşterek başarılar olduğunu belirttik. Özgünlük, bireyden, onun ait olduğu ve etkinliğinin tarzını borçlu olduğu gruba geçmiştir. Belki bu, sanat için de geçerlidir. Birey kendi başına yaratıcılık bakımından yoksul olsa bile, çabasıyla öncülük edenlerle ve beraber çaba gösterdikleriyle işbirliğine giderek, yine de diğer üsluplardan farklılaşan biricik nitelikli bir hissediş ve tasvir tarzı ortaya koyabilir. Belirli bir sanatsal karakter çizgisinin ve ona göre bir görüş tarzının oluşumunda bireyin payının ne olduğunu belirlemek çoğu zaman zordur; bireyin bir gruba ait olduğu her durumda olduğu gibi, aldıklarıyla verdiklerinin ölçüsünü kati bir biçimde belirlemek de mümkün olmaz. Böylece, tamamen kendinden menkul bireysel güçlerin yetersizliği ile, türlü türlü üslupların ve envai çeşit sorunsalın zenginliği arasında çelişki kalmaz. Modern sanat sergisi, öncelikle bireyle toplumsal bütün arasındaki bu ilişkiyi anlamamıza yardımcı olur. Sık sık şikâyet edilen yaratıcılık yoksulluğunun ve temayüz etmiş bireylerden yana duyulan kıtlığın, modern hayatın genelindeki çeşitlilikle yine de uyumlu olduğunu öğretir bize; zira kişisel özgünlüğün yerini, topyekûn grupların taşıyıcısı olduğu ve bireylere de aktardığı bir dolu çaba, düşünce döngüsü ve ifade aracı almıştır.

Böylelikle sanat sergileri, kendi başlarına belki pek hoş karşılanmayıp yararlı görülmeseler bile, modern zihnin ala-

meti farikası olarak vazgeçilmez kurumlar ve olaylar arasında yerini almıştır. İtham edildikleri üzere sanatsal yargıdaki yüzeysellik ve bıkkınlığın nedeni olmaktan ziyade, kamusal zihnin belirli durumlarının bir sonucudur; bu durumdan şikâyetçi olabilirsiniz fakat kökeninde, bir bütün olarak modern duyusal yaşamın makamını değiştirmeksizin yerinden sökemeyeceğiniz derin bağlantılar vardır. Tıpkı sanat sergileri gibi kültürümüzün biraz kenarda köşede kalan meyveleri olan başka birkaç olguda da, söz konusu yaşamın pek çok belirleyici niteliği biraraya gelir: faaliyetlerde uzmanlaşma, muhtelif güçlerin en dar mekânda iç içe girmesi, izlenimlerin uçucu telaşı ve dur durak bilmez yarışı; sivrilmiş kişiliklerin kıtlığı, buna karşılık bir bütün olarak gruplar tarafından üstlenilen çabalarda, görevlerde, üslup türlerinde büyük bir zenginlik. Modern sanat sergisinin bize gösterdiği bütün bu karakter çizgileri, henüz içeriklerine hiç girmeksizin, yalın halleriyle, bütün zihinsel eğilimlerimizin minyatür bir resmini sunar. Tam da bu büyük bağlama oturuşuyla, daha derinlere bakanın, tekil gözlemine iliştirebileceği takdirden de serzenişten de kaçan bir resimdir bu. Zira sanat sergisi, geçiş dönemimizin simgelerinden biridir; içinde yaşadığımız şu tedirgin, müphem, heyecan verici alacakaranlığın, ağaran günün şafağı mı yoksa akşam alacası mı olduğunu bize ancak gelecek gösterecektir.

ÇEVİRENLER **Tanıl Bora, Utku Özmakas**

Metropol ve Tinsel Hayat*

Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır – ilkel insanın *maddi* varoluşunu sürdürebilmek için doğayla giriştiği savaş, bu modern form altında en son şeklini almıştır. 18. yüzyıl insanlara, devlette ve dinde, ahlakta ve ekonomide tarihsel olarak gelişmiş bütün bağlardan kurtulma çağrısında bulunmuştur, kökeninde iyi ve bütün insanlarda ortak olan insan doğası dizginsizce gelişsin diye. 19. yüzyılsa, daha çok özgürlüğün yanı sıra, insanın ve işinin uzmanlaşmasını gerektirmiştir: Bu uzmanlaşma, her bireyi diğerleriyle karşılaştırılamaz hale getirip vazgeçilmez kılacak, ama aynı zamanda onun başkalarının etkinliklerine daha bağımlı olmasına neden olacaktır. Nietzsche'ye göre bireyin eksiksiz gelişmesinin koşulu, bireyler arasındaki en acımasız savaştır; öte yandan sosyalizm aynı nedenle her türlü rekabetin bastırılması gerektiğini vurgulamıştır. Ancak bunların hepsinde aynı temel saik söz konu-

* "Die Grossstädte und das Geistesleben" (1903), *Gesamtausgabe* cilt 7.

sudur: Kişi, toplumsal-teknolojik bir mekanizmayla aynılaştırılıp yıpratılmaya direnir. Modern hayatın ve ürünlerinin kendine özgü anlamını, başka bir deyişle kültürel gövdenin ruhunu irdeleyen bir araştırma, metropol türü yapıların hayatın bireysel içerikleri ile bireyüstü içerikleri arasında kurduğu denklemi çözmek zorundadır: Böylesi bir araştırma, kişiliğin dışsal güçler karşısında kendini nasıl uyarladığı sorusunu yanıtlamalıdır. Benim de burada yapmaya çalışacağım iş budur.

Metropol tipi kişiliğin ruhsal temelini, sinirler üzerindeki uyarıcıların yoğunluğu oluşturur. Bu, iç ve dış uyarıcılardaki hızlı, kesintisiz değişimden kaynaklanır. İnsan, farklılıkları kaydeden bir varlıktır. Zihni, birbiri ardınca gelen anlık izlenimler arasındaki farkla uyarılır. Kalıcı izlenimler, çok küçük farklılıklar taşıyan izlenimler, alışıldık bir düzen içinde seyreden, kanıksanmış ve düzenli karşıtlıklar sergileyen izlenimler, bilincin uyanıklığına çok daha az ihtiyaç duyar – özellikle, değişen imgelerin yoğunluğuyla, tek bir bakışta görülenin süreksizliğiyle, birbiri ardınca akm eden izlenimlerin şaşırtıcılığıyla karşılaştırıldığında. Bunlar, metropolün yarattığı psikolojik önkoşullardır. Kent, sokaktan her geçişte, iktisadi, mesleki, toplumsal hayatın hızında ve çeşitliliğinde –ruhsal hayatın duyusal temelleri bakımından– kasaba ve taşra hayatıyla derin bir karşıtlık oluşturur. Çünkü hayatın ve duyusal-tinsel imgelerin ritmi, kasabalarda daha yavaş, daha alışıldık, daha düzenlidir. Metropol, farklılıkları kaydeden bir varlık olan insandan, kasaba hayatına göre daha başka bir bilinçlilik miktarı talep eder. Metropole özgü ruhsal hayatın karmaşık doğası, derinden hissedilen, duygusal ilişkiler üzerine kurulmuş taşra hayatıyla karşılaştırıldığında anlaşılabilir. Taşra hayatına özgü ilişkiler, ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmıştır; en kolay şekilde geliştikleri yer, kesintiye uğramayan alışkanlıkların düzenli rit-

midir. Oysa zihnin yeri, ruhumuzun açık, bilinçli ve yüksek katmanlarıdır; zihin, içsel güçlerimiz arasında uyum yeteneği en yüksek olanıdır. Fenomenler arasındaki karşıtlığa ve değişime uyum sağlamak için, sarsıntılar ve iç çalkantılar geçirmek zorunda değildir. Oysa, daha muhafazakâr olan ruh, metropole özgü ritme ancak bu sarsıntılardan ve çalkantılardan geçtikten sonra ayak uydurabilir. Böylece – binlerce farklı bireyde farklı şekillerde vücut bulan– metropol tipi kişilik, tehdit edici seyri ve aykırılıklarıyla kendisini köksüz bırakacak dışsal çevresine karşı koruyucu bir organ geliştirir: Yüreğiyle değil, zihniyle tepki gösterir. Burada, ruhun ayrıcalıklı konumuna, bilinç uyanıklığı sahip olur. Metropol hayatı, metropol insanındaki yüksek bilincin ve zihin hâkimiyetinin temelini oluşturur. Metropoldeki fenomenlere tepki gösterme işlevi, artık en az duyarlı olan ve kişiliğin derinliklerine en uzak olan organımıza aktarılmıştır. Metropolün ezici gücüne karşı öznel hayatı koruyan bu zihinsellik, birçok yöne dağılarak birbirinden ayrı sayısız fenomenle bütünleşir.

Metropol her zaman para ekonomisinin merkezi olmuştur. Çünkü burada iktisadi mübadelenin çeşitliliği ve yoğunluğu, mübadele araçlarına özel bir önem kazandırır; oysa taşradaki küçük çaplı ticaret böyle bir şeye imkân vermez. Para ekonomisi ile zihnin egemenliği birbirine derinden bağlıdır. İkisi de, insanları ve şeyleri katıksız bir tarafsızlıkla ele alır. Bu tavırda, biçimsel bir adalet ile düşünceden yoksun bir katılık sıklıkla birarada bulunur. Zihinsel açıdan gelişmiş bir kimse, gerçek bireyselliğin her türlüsüne karşı kayıtsızdır; çünkü böylesi bireysellikler, mantıksal işlemlerle tüketilmesi mümkün olmayan ilişkileri ve tepkileri beraberlerinde getirir. Aynı şekilde, fenomenlerin tikelliği de para ilkesiyle ölçülemez. Çünkü para yalnızca hepsinde ortak olanla, mübadele değeriyle ilgilenir; bütün nitelikleri ve ti-

kellikleri şu soruya indirger: "Fiyatı ne?" Kişiler arasındaki bütün duygusal ilişkiler, bireyselliklerine dayanır. Ussal ilişkilerdeyse insan bir sayı gibi, diğerlerinden farkı olmayan bir öğe gibi hesaba katılır ve yalnızca nesnel olarak ölçülebilen işleriyle ilgi görür. Bu nedenle metropol insanı, etrafındaki kimseleri satıcı ya da müşteri, hizmetçi, hatta çoğu kez ilişki kurmak zorunda olduğu kişiler olarak görür. Zihinselliğin bu özellikleri, daha küçük muhitlerin nitelikleriyle karşıtlık oluşturur: Küçük muhitlerde bireyler hakkında ister istemez sahip olunan bilgiler, insanların birbirlerine karşı daha sıcak davranmasını sağlar – verilen hizmet ile ödenen bedel arasındaki nesnel dengenin çok ötesinde bir davranış biçimidir bu. Küçük grubun iktisadi hayatına damgasını vuran psikolojide önemli bir nokta da şudur: İlkel koşullar altında, malı ısmarlayan müşteri için üretim yapılır, yani üretici ile alıcı birbirini tanır. Buna karşılık modern metropolde, neredeyse tüm üretim piyasa için yapılır: yani, üreticinin asla yüz yüze karşılaşmadığı, bütünüyle yabancı alıcılar için. Bu meçhullük nedeniyle, her iki tarafın çıkarları katıksız bir tarafsızlık kazanır. İki taraf da, zihinsel hesaplarla iktisadi çıkar elde etme peşindedir ve kişisel bir ilişkinin tartıya gelmez hukukuyla hesaplarının bozulacağından korkmalarına gerek yoktur. Para ekonomisi metropolü egemenliği altına almış, ev içi üretimin ve takas ekonomisinin son kalıntılarını da yok etmiştir; ısmarlama üretim miktarını gün geçtikçe azaltmaktadır. Bu tarafsızlık ile para ekonomisi arasında öylesine sıkı bir ilişki vardır ki, hangisinin diğerine yol açtığını söylemek imkânsızdır: Zihinselliğin damgasını vurduğu bir anlayış mı para ekonomisini teşvik etmiştir, yoksa para ekonomisi mi böylesi bir anlayışa yol açmıştır? Kesin olan bir tek şey var: Metropole özgü hayat tarzı, ikisi arasındaki bu mütekabiliyet için en verimli zemindir. Bunu göstermek için, meşhur İngiliz anayasa tarihçisinin şu söz-

lerini yinelemekle yetineceğim: Bütün bir İngiliz tarihi boyunca Londra İngiltere'nin asla kalbi olmamış, sıklıkla zihni, ama her zaman para kesesi olmuştur!

Hayatın yüzeyinde yer alan, önemsiz görünen kimi özelliklerde, aynı ruhsal eğilimler karakteristik biçimde biraraya gelir. Modern tin, gittikçe daha da hesapçı hale gelmiştir. Para ekonomisinin sonucu olarak pratik hayatın hesaplı bir kesinliğe ulaşması, doğa bilimlerinin idealine uygundur: Dünyayı bir aritmetik problemine dönüştürme, dünyanın her parçasını matematik formülleri içinde sabitleme idealidir bu. Para ekonomisi, pek çok insanın günlerini ölçüp tartmayla, hesaplamayla, rakamsal belirlemelerle, nitel değerleri nicel değerlere indirgeme mesaisiyle doldurmuştur. Paranın hesaba dayalı doğası, hayatın öğeleri arasındaki ilişkilere yeni bir kesinlik kazandırmış, özdeşliklerin ve farklılıkların saptanmasına bir katiyet, anlaşmalara ve sözleşmelere bir netlik getirmiştir – cep saatlerinin yaygınlaşması da, bu kesinliğe dışsal bir boyut kazandırmıştır. Ancak, metropol hayatının koşulları, bu özelliğin aynı zamanda hem nedeni hem de sonucudur. Tipik bir metropol insanının ilişkileri ve işleri, genellikle çok çeşitli ve karmaşıktır; öyle ki, verilen sözlerde ve hizmetlerde çok sıkı bir kesinlik olmasa, bütün yapı içinden çıkılmaz bir kaosa dönüşebilir. Her şeyden önce, metropolde farklı çıkarlara sahip pek çok insan biraraya gelmiştir ve bu insanlar, ilişkilerini ve işlerini son derece karmaşık bir organizma içerisinde bütünleştirmek zorundadır. Berlin'deki bütün saatler ansızın farklı zamanları gösterecek olsa, bütün iktisadi hayat ve iletişim alt üst olur, bu durum bir saat bile sürse etkileri uzun süre atlatılamazdı. Ayrıca, görünürde salt dışsal olan bir etkenden –mesafe uzunluğundan– ötürü, bütün o bekleyişler ve gerçekleşmeyen buluşmalar, vakit kaybına neden olurdu. O halde, bütün etkinlikler ve ilişkiler, sabit ve gayri şahsi bir zaman

çizelgesinde kesin biçimde bütünleştirilmezse, metropol hayatının tekniği düşünülemez. Burada, bu incelemenin bütün genel vargıları bir kez daha ortaya çıkmaktadır: Varoluşun yüzeyindeki her bir noktadan ruhun derinliklerine inip bakmak mümkündür – o noktanın yüzeye ne kadar yakın olduğu hiç fark etmez. Böylelikle sonunda, hayatın bütün o sıradan dışsal veçheleri ile, hayatın anlamını ve tarzını belirleyen nihai kararlar arasında bir bağ kurulur. Dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik, bütün karmaşıklığı ve uzanımlarıyla metropol varoluşunun insan hayatına dayattığı niteliklerdir; bunlar, yalnızca metropolün para ekonomisiyle ve zihinsel doğasıyla yakından ilgili olmakla kalmaz. Bu özellikler, aynı zamanda hayatın içeriğine de damgasını vuracak, akıldışı, içgüdüsel, başına buyruk özelliklerin ve itkilerin safdışı edilmesine yarayacaktır: Kendi dışındaki genel ve şemalaştırılmış bir hayat formunu almak yerine, hayat tarzını kendi içinden belirlemek isteyen özellikler ve itkilerdir bunlar. Gerçi akıldışı itkilerin damgasını vurduğu başına buyruk kişilik tipinin kentte var olması asla imkânsız değildir, ama bu kişilikler tipik kent hayatıyla uyuşmaz. Ruskin, Nietzsche gibi insanların metropole besledikleri şiddetli nefret bu bağlamda anlaşılabilir. Onlar, herkes için eşit bir kesinlikle tanımlanması söz konusu olmayan, şemalaştırılmamış bir varoluştaki hayati değeri görebilmişlerdir. Metropol karşısındaki bu nefretlerine yol açan nedenler, para ekonomisinden ve modern varoluşun entelektüalizminden de nefret etmelerine yol açmıştır.

Hayat formunun kesinliğinin ve netliğinin altında yatan etkenler, son derece gayri şahsi bir yapının oluşumunda da söz konusudur; ama aynı etkenler, bir yandan da yüksek düzeyde kişisel bir öznelliği teşvik etmiştir: Bıkkınlık – belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincil nedeni, sinirle-

ri uyaran birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır. Metropole özgü zihinsellik hâkimiyetinin asıl nedeni de bu olsa gerek. Bu nedenle, zihinsel bir gelişme kaydetmemiş, aptal insanlar, genellikle tam anlamıyla bıkkın değildir. Sınırsız zevk peşinde geçirilen bir hayat, insanı bıkkınlaştırır. Çünkü, uyarılan sinirler öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanırlar ki, artık hiçbir şeye tepki veremez olurlar. Aynı şekilde, çok daha zararsız izlenimler, birbirleriyle çelişecek biçimde ve büyük bir hızla değiştiklerinden, son derece şiddetli tepkiler vermeye ittikleri sinirleri amansızca zorlayarak dayanma güçlerini sonuna kadar kullanmalarına neden olurlar. İnsan bu ortamda kalmakta ısrar ederse, güç toplamaya zaman bulamayacaktır. Böylelikle, yeni duyumlar karşısında uygun enerjiyle tepki verme noktasında bir yetersizlik ortaya çıkar. İşte bıkkınlığı meydana getiren de budur – daha az değişimin söz konusu olduğu, sakin muhitlerde yaşayan çocuklarla kıyaslandığında, metropolde yaşayan her çocuğun sergilediği bir özelliktir bu.

Metropole özgü bıkkınlığın altında yatan bu fizyolojik kaynağa, para ekonomisine dayanan bir kaynak daha eklenir. Bıkkınlığın özü, farklılıklar karşısında kayıtsızlaşmadır. Bu demek değildir ki insan –yarım akıllılarda olduğu gibi– nesneleri algılayamaz; bıkkınlıkta söz konusu olan, şeylerin taşıdığı farklı anlamların ve değerlerin, dolayısıyla şeylerin kendilerinin önemini yitirmesidir. Bıkkın kimsenin gözünde her şey aynı donuklukta, aynı griliktedir; hiçbir nesne diğerinden daha tercih edilir değildir. Bu ruh hali, bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin öznel yansımasıdır. Şeylerin çeşitliliğini eşdeğer kılan para, en korkunç tesviyecidir; çünkü para, her türlü nitel farkı "fiyatı ne?" sorusuyla ifade eder. Olanca renksizliği ve kayıtsızlığıyla, bütün değerlerin ortak paydası haline gelir: Şeylerin özünü, bireyselliğini, öz-

gül değerini, karşılaştırılmazlığım geri dönüşsüz bir biçimde aşındırır. Her şey, paranın durmak bilmeyen akıntısında, eşit özgül ağırlıkla yüzer. Her şey aynı seviyede durur ve yalnızca kapladıkları alanın hacmiyle birbirinden ayrılır. Tek tek durumlarda, şeylerin paranın rengine bürünmesi –daha doğrusu renksizleşmesi– fark edilmeyecek bir düzeyde olabilir. Ancak, zenginlerin para karşılığı elde edilen nesnelerle ilişkisinde, hatta belki de, çağdaş kamu zihniyetinin her yerde bu nesnelere kazandırdığı karakterin bütününde, nesnelerin salt parasal bakımdan değerlendirilişi kayda değer bir düzeye ulaşmıştır. Para mübadelesinin beşiği olan büyük kentler, şeylerin alınıp satılabilir olma niteliğini, küçük yerleşimlere kıyasla çok daha çarpıcı şekilde ön plana çıkarır. İşte bu yüzden kentler, bıkkınlığın da asli mekânıdır. Bıkkınlıkta, insanların ve şeylerin yoğun biraradalığı karşısında bireyin sinirleri yüksek düzeyde uyarılarak doruk noktasına ulaşmıştır. Aynı koşulların salt nicel bakımdan artması, sinirlerin uyarılma gücünün karşıtına dönüşmesine, bıkkın tavrın sergilenmesine neden olur. Bu fenomende, sinirler, çevrelerindeki uyaranlara tepki vermeyi reddeder: Metropol hayatının formlarına ve içeriklerine uyum sağlama yolundaki son çaredir bu onlar için. Bazı kişilikler, ancak tüm nesnel dünyayı değersizleştirmek pahasına kendilerini koruyabilirler – sonunda bireyin kendi kişiliğinin de aynı değersizlik duygusu içinde yitmesi kaçınılmazdır.

Bu varoluş formunun öznesi, bu formla tamamen kendi adına yüzleşmek zorundadır. Ancak, büyük kent karşısında kendini koruması için, kişinin, toplumsal bakımdan aynı ölçüde olumsuz bir davranış sergilemesi gerekir. Büyük kent sakinlerinin birbirlerine yönelik bu ruhsal tavrını, biçimsel bir bakış açısından, "mesafelilik" şeklinde adlandırabiliriz. Kasaba sakini, karşılaştığı insanların hemen hemen hepsini tanır ve herkesle olumlu bir ilişki içerisindedir; ama

böylesi bir durum büyük kentte gerçekleşecek olsa, yani kişi sayısız insanla sürekli kurduğu dışsal temaslara içsel olarak yanıt verecek olsa, içsel bakımdan paramparça olur, tasavvur bile edilemeyecek bir ruhsal duruma düşerdi. Kısmen bu ruhsal olgu, kısmen de metropol hayatının üstünkörü temaslarla gelip geçen unsurları karşısında insanların haklı olarak kapıldıkları güvensizlik, bizi mesafeliliğe zorlar. Bu mesafenin sonucunda, yıllardır komşumuz olan kimselerin nasıl göründüğünü bile çoğu kez bilmeyiz; kasaba insanının gözünde bizleri soğuk ve ruhsuz kılan da bu mesafedir. Hatta, bu dışsal mesafenin içsel veçhesi yalnızca kayıtsızlık da değildir. Biz farkına varamasak da, çoğu kez, nedeni ne olursa olsun yakın temas durumunda her an nefrete ya da kavgaya dönüşebilecek hafif bir hoşnutsuzluk, karşılıklı bir yabancılık ve tiksinme hissi de söz konusudur. Böylesine kapsamlı bir iletişimin söz konusu olduğu bir hayatın içsel düzeni, en kalıcısından en geçici olanına kadar, duygudaşlıklar, kayıtsızlıklar ve hoşnutsuzluklar arasındaki hiyerarşiye dayanır. Bu hiyerarşide kayıtsızlığın yeri, öyle göründüğü kadar büyük değildir. Ruhsal etkinliğimiz, farklı intiba bırakan bir insanla ilgili her izlenime hâlâ tepki vermektedir. Bu izlenimin bilinçsiz, akışkan, değişken doğası, bir kayıtsızlık haliyle sonuçlanır gibi görünmektedir. Aslında bu kayıtsızlık, gayri tabii olabilirdi – karşılıklı telkinle ayrımların ortadan kalkması da aynı ölçüde katlanılmaz olurdu. Metropolün bu iki tipik tehlikesinden –bir yanda kayıtsızlık, diğer yanda ayrımı yok eden telkinden– bizi koruyan, antipatidir. Gizli bir antipati, pratik bir uzlaşmazlığın hazırlık evresi, bu hayat tarzının sürdürülebilmesi açısından zorunlu olan mesafeleri ve hoşnutsuzlukları yaratır. Bu hayat tarzının kapsamı ve içerdiği karışım, ortaya çıkış ve yok oluş ritmi, kendini gerçekleştirdiği formlar – bunların hepsi, daha dar anlamda birleştirici saiklerle birlikte, metropole özgü hayat tarzı-

nın kopmaz bütünlüğünü oluşturur. Metropole özgü hayat tarzında birbirinden uzaklaşma olarak görünen şey, gerçekte onun temel toplumlaşma formlarından yalnızca biridir.

İçerdiği gizli hoşnutsuzlukla birlikte bu mesafe, metropole özgü daha genel bir tinsel fenomenin formu ya da dışsal örtüsü olarak görünür: Bu mesafe, bireye, başka koşullarda benzeri olmayan bir türde ve miktarda kişisel özgürlük sağlar. Böylece metropolde, toplumsal hayatın gelişmesi yolundaki en temel eğilimlerden biri sergilenir – aşağı yukarı genel-geçer olan bir formülle ifade edilebilecek ender eğilimlerdendir bu. Gerek günümüzdeki gerek geçmişteki toplumsal yapılarda rastlanan ilk toplumsal oluşum evresi şudur: komşulara, yabancılara ya da herhangi bir çatışma unsuru taşıyan çevrelere karşı kendi içinde kenetlenmiş, nispeten küçük bir çevre. Kendi içinde sıkı bir bütünlüğe sahip olan böyle bir çevre, üyelerine, kişisel özelliklerini geliştirmeleri, özgür ve kendi sorumluluğunu taşıyan hareketlerde bulunmaları için çok az serbestlik tanır. Siyasi gruplar, akraba ağları, partiler ve dinî cemiyetler böyle oluşur. Genç birliklerin kendilerini koruması için katı sınırlar ve merkezî bir bütünlük oluşturmaları şarttır; bu yüzden, bireyin içsel ve dışsal açıdan özgünlüğünü geliştirmesine, özgür olmasına izin veremezler. Bu evreden sonra toplumsal gelişme, aynı anda iki farklı yön izler. Bu yönler farklı olmakla birlikte, birbirine karşılık gelmektedir. Grup –sayısal ve mekânsal bakımdan, taşıdığı anlam ve hayat içeriği bakımından– geliştiği ölçüde, grubun dolaysız, içsel birliği de gevşer; yabancılara karşı başlangıçta çizilen sınırların katılığı, karşılıklı ilişkiler ve bağlantılarla yumuşamaya başlar. İşte bu anda, birey, mutlak riayet talep eden o ilk sınırlamaların çok ötesinde bir hareket özgürlüğü elde eder; büyümüş olan gruptaki işbölümünün hem bir fırsat hem de bir zorunluluk olarak getirdiği özgül bir bireysellik kazanır. Devlet, Hıristiyanlık, lonca-

lar, siyasi gruplar ve birçok başka grup, hep bu formülle gelişmiştir – tabii her grubun özgül koşulları ve güçleri, bu genel şemada kendilerine özgü değişiklikler yaratmıştır. Bence, kent hayatındaki bireyselliğin gelişmesinde bu genel şema çarpıcı ölçüde görünürlük kazanır. Ortaçağ'da ve antik dönemde, kasaba hayatı bireyin hem dışsal ilişkilerinin ve hareketlerinin, hem de içsel bağımsızlığının ve farklılaşmasının önüne engeller koymuştu. Modern insan, o engellerin yarattığı koşullar altında nefes bile alamazdı – bugün bile, taşraya taşman bir metropol sakini, en azından tür bakımından benzer bir sınırlanmışlık hisseder. Muhit ne kadar küçükse ve bireyin başkalarıyla –sınırlarını eritecek olan– ilişkileri ne kadar sınırlanmışsa, o çevre bireyin faaliyetlerini, hayat tarzını ve bakış açısını o kadar büyük titizlikle denetler; nitel ve nicel bir uzmanlaşmanın, o küçük çevreye bütünlük veren çerçeveyi kırması da o kadar kolay olacaktır.

Bu bakımdan antik *polis*, kasaba karakterine sahip görünmektedir: Varoluşu karşısında yakın ve uzak düşmanlarının oluşturduğu sürekli tehdit, siyasi ve askerî açıdan sıkı bir birliğe, yurttaşın yurttaş tarafından denetlenmesine, bütünün bireyden mutlak riayet beklemesine neden olmuştu – kendi hayatına yön vermesine izin verilmeyen birey, bunun bedelini, evinde bir despot olmak suretiyle kendi ev halkına ödetmişti. Atina hayatının olağanüstü hareketliliği ve heyecanı, o benzersiz renkliliği, belki de şu olguyla açıklanabilir: Eşsiz derecede bireyselleşmiş kişiliklerden oluşan bir halk, bireyselleşmeyi engelleyen bir kentin ardı arkası kesilmeyen iç ve dış baskılarıyla mücadele ediyordu. Bu durum, daha zayıf bireylerin baskı altına alındığı, güçlülerinse büyük bir tutkuyla kendilerini kanıtlamalarının teşvik edildiği gerilimli bir atmosfer yaratmıştı. Türümüzün zihinsel gelişmesinde –kesin biçimde tanımlanamasa da– "genel insan doğası" diye adlandırılabilecek şeyin Atina'da filizlenmesinin ne-

deni tam da budur. Zira, burada, hem tarihsel hem de olgusal olarak geçerli olduğunu iddia ettiğimiz bir bağ var: Hayatın en kapsamlı, en genel içerikleri ve formları ile en bireysel olanları arasındaki sıkı bağdır bu. Her ikisi de ortak bir hazırlık aşamasına sahiptir. Yani, ikisi de dar oluşumlara ve gruplaşmalara düşmandır. Dar oluşumlar ve gruplaşmalar, ikisini de, dışsal açıdan genişlemeye ve genelliğe, içsel açıdansa serbest bireyselliğe karşı savunmaya geçmeye zorlar. Feodal dönemde "özgür" insan ülke hukukuna, başka bir deyişle en büyük toplumsal çevrenin hukukuna tabi olan insandı; "özgür olmayan"sa haklarını dar bir feodal birlikten alan, büyük toplumsal çevreden dışlanmış olan insandı. Bugün de metropol insanı, dar kalıplarla ve önyargılarla sınırlanmış kasaba insanına karşılık, maneviyatının ve beğenilerinin gelişmiş olması anlamında "özgür"dür. Birey geniş çevrelerdeki zihinsel hayat koşullarını, karşılıklı mesafe ve kayıtsızlığı, kendi bağımsızlığı üzerindeki etkisi bağlamında en çok, büyük kentin kalabalığında hisseder. Çünkü bedensel yakınlık ve mekân darlığı, zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır. Metropol kalabalığıyla kıyaslandığında, insanın kendini böylesine yalnız, böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur – bu, açıkça, sözünü ettiğimiz özgürlüğün diğer yüzüdür. Başka durumlarda olduğu gibi burada da, insanın özgürlüğünün, duygusal hayatına huzur şeklinde yansıması hiç de şart değildir.

Çevrenin genişlemesi ile kişinin özgürlüğünün artması arasındaki genel-geçer tarihsel ilişki nedeniyle, mekân genişliği ve insan sayısı metropolü özgürlüğün merkezi haline getirir, ama tek neden bu değildir. Herhangi bir kent, bu gözle görülür genişlemenin ötesine geçtiğinde, kozmopolitliğin merkezi haline gelir. Kent, servet artışına benzer bir tarzda genişler – bir miktar mal varlığının, gittikçe daha da hızlı ve neredeyse kendiliğinden bir süreçle artması gibi.

Belli bir sınır aşıldığında, yurttaşlar arasındaki ekonomik, kişisel, zihinsel ilişkiler çoğalır – tıpkı geometrik dizilerde olduğu gibi; kentin, hinterlandı üzerindeki zihinsel egemenlik alanı genişler. Her dinamik genişleme, kendisine eşit bir genişlemenin değil, kendisinden daha büyük bir genişlemenin basamağı olur. Kentin örgüsünün dışına sarkmış her iplikten, sanki kendi kendine, yeni ilmekler türer – kent içindeki toprak rantının hak edilmemiş kazancının, yalnızca iletişimin artması sonucunda, sahibine kendiliğinden artan gelirler getirmesi gibi. Bu noktada hayatın nicel yönü, doğrudan doğruya insan karakterinin nitel özelliklerine dönüşür. Kasabada hayat alanı, büyük ölçüde, özerk ve kendine yeterdir. Metropolün belirleyici özelliğiyse, içsel hayatın, çok uzak ulusal ya da uluslararası alanlara ulaşması, onlara karışmasıdır. Weimar, bu durumu olumsuzlayan bir örnek değildir; çünkü bu kentin önemi bireysel kişiliklere bağlıydı, o kişiler öldüğünde kent de önemini yitirdi. Oysa metropol, en mümtaz bireysel kişiliklerden bile esas olarak bağımsız oluşuyla tanımlanır – bu, metropolde bireyin sahip olduğu bağımsızlığın karşılığı, o bağımsızlık için ödediği bedeldir. Metropolün en önemli özelliği, fiziki sınırlarını aşan bu işlevsel genişliktir. Bu geniş etkinlik alanı, metropol hayatına ağırlık ve önem kazandırır, yeni sorumluluklar yaratır. İnsanın sınırları, bedeninin ya da dolaysız biçimde etkinlikte bulunduğu alanın sınırlarından ibaret değildir. İnsanın erimi, zaman ve mekân içinde yol açtığı etkilerin toplamından oluşur. Kent için de aynı şey söz konusudur: Kent, dolaysız sınırlarını aşan etkilerinin toplamından oluşur. Kentin asıl genişliği budur ve varoluşu bu toplam içerisinde açığa çıkar. Bu durum, söz konusu genişlemenin mantıksal ve tarihsel tamamlayıcısı olan bireysel özgürlüğün, yalnızca olumsuz bir anlamda anlaşılmaması gerektiğini gösterir: Bireysel özgürlük, yalnızca hareket serbestliği, önyargıların ve cehale-

tin safdışı edilmesi değildir. Asıl mesele şudur ki, her insanın en nihayetinde sahip olduğu bireysellik ve karşılaştırılamazlık, bir hayat tarzında ifade bulur. Kendi doğamızın yasalarına uyuyor olmamız –özgürlük de budur– ancak bu doğanın ifadesi ötekilerininkinden farklıysa, bize ve başkalarına tamamen açık ve ikna edici gelir. Yalnızca başka insanlarla karıştırılmamamız, hayat tarzımızın bize başkaları tarafından dayatılmadığını gösterir.

Kentler, her şeyden önce, en üst düzeydeki ekonomik işbölümünün merkezidir. Bu yüzden, Paris'teki "*quatorzième* mesleği"* gibi bazı uç fenomenler ortaya çıkar: Bunlar, yaşadıkları evlerin üzerindeki işaretlerle tanınan, bir davette on üç konuk bulunması halinde hemen oraya gidebilsinler diye akşam yemeği saatinde uygun giysiyle hazır bekleyen kimselerdir. Kent ne kadar genişlerse, işbölümünün belirleyici koşullarını o kadar fazla üretir. Büyüklüğünden dolayı, çok geniş bir yelpazede uzanan hizmetleri içine alabilen bir çevre yaratır. Ama aynı zamanda, aynı mekân içerisindeki birey sayısının artması ve müşteri kapmak için edilen rekabet, bireyi, belli bir alanda uzmanlaşmaya zorlar – bu uzmanlık, onu bir başkası tarafından kolayca yerinden edilmekten uzak tutsun diye. Şurası kesindir ki kent hayatı, insanın hayatta kalmak için doğayla giriştiği mücadeleyi, insanlararası bir kazanç mücadelesine dönüştürmüştür: Buradaki kazanç, doğadan değil, başka insanlardan elde edilir. Çünkü uzmanlaşmanın kökleri, sadece kazanç elde etme yolundaki rekabete dayanmaz: Satıcı, baştan çıkmış müşteride sürekli yeni ve farklı ihtiyaçları ortaya çıkarmanın yolunu bulmak zorundadır. Henüz tüketilmemiş bir gelir kaynağı, kolay ikame edilemeyen bir işlev bulmak için, verilen hizmette uzmanlaşma şarttır. Bu süreç, kamusal ihtiyaçların

---

* *Quatorzième*: (Fr. on dördüncü). On üç uğursuz rakam olduğundan sofraya davet edilen on dördüncü kişi – ç.n.

farklılaşmasını, incelik kazanmasını, zenginleşmesini teşvik eder. Bu durumun, kişisel farklılıkların artmasına yol açması kaçınılmazdır.

Bütün bunlar, tinsel ve ruhsal özelliklerin bireyselleşmesine neden olur. Kent, büyüklüğüyle doğru orantılı olarak bu bireyselleşmeye yol açar. Bunun bir dizi nedeni vardır: Öncelikle, insan metropol hayatının boyutları içinde kendi kişiliğini ortaya koymak gibi güç bir işle karşı karşıyadır. Kişinin önemindeki nicel artışın ve harcanan enerjinin sınırına varıldığında, nitel farklılaşmaya başvurulur: Birey, toplumsal çevrenin ilgisini bir şekilde üzerine çekmek için, çevrenin farklılıklara ilişkin duyarlılığından yararlanır. Sonunda insan, kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani, yapmacık tavırlar, ani değişkenlikler gibi metropole özgü aşırılıklara yönelir. Bu tür davranışların anlamı, içeriklerinde değildir kesinlikle: "Farklı olma", çarpıcı bir şekilde diğerleri arasında sivrilme ve böylece dikkat çekici olma şeklinde ortaya çıkan formlarındadır. Pek çok kişilik tipinin, bir nebze de olsa özsaygı kazanmasının, belli bir konumu doldurduğunu hissetmesinin sadece dolaylı bir yolu vardır: öteki insanların farkındalığı. Bu noktada, kendisi önemsiz olmakla birlikte, biriken etkileri bakımından kayda değer olan bir etken daha söz konusu: Metropolde bireyler arası temaslar, kasabalara kıyasla daha kısa ve seyrektir. Metropole özgü kısa temaslar sırasında birey, kendini "özlü bir şekilde" ifade etme, çarpıcı ölçüde karakteristik görünme telaşına düşer – oysa sık ve uzun temasların söz konusu olduğu bir ortamda, kişinin, ötekilerin bakışı üzerinden kurduğu özimgesi, kuşkuya yer bırakmayacak bir netliğe sahip olur.

Bununla beraber, metropolün kişisel varoluş dürtüsünü körüklemesinin altında yatan en derin neden –haklı ve başarılı olup olmadığı önemli değil– bence şudur: Modern kültürün gelişimindeki başat özellik, "nesnel tin" diye adlandı-

rılabilecek şeyin "öznel tin" üzerinde ağırlık kazanmasıdır. Başka bir deyişle, hukukta ve dilde, sanatta ve üretim tekniklerinde, yakın çevredeki nesnelerde ve bilimde somutlaşan bir tin toplamı söz konusudur. Zihinsel gelişimi sırasında birey, bu tinin gelişimini çok eksik bir biçimde, sürekli artan bir mesafeyle izler. Son yüz yıldır nesnelerde ve bilgide, kurumlarda ve hayatımızı kolaylaştıran şeylerde somutlaşan muazzam kültüre baksak ve bunu, bireylerin – en azından yüksek statüye sahip olanların– aynı süre içindeki kültürel gelişimiyle karşılaştırsak, ikisi arasında korkunç bir oran farkı ortaya çıkar. Hatta, maneviyat, incelik ve idealizm bakımından, bireyin kültürünün bazı noktalarında bir gerileme söz konusudur. Bu oransızlık artan işbölümünün sonucudur aslında. Çünkü işbölümü, bireylerden giderek daha da tekyanlı olan bir faaliyet bekler. Birey tekyanlı bir uğraşta ilerleme kaydettiği ölçüde, kişiselliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Nesnel kültürün genişlemesiyle başa çıkma gücünü giderek kaybeder. Artık o, bütün içinde göz ardı edilebilir bir niceliğe indirgenmiştir: Bilinci bakımından olmasa da, yaptığı iş ve işinden kaynaklanan belirsiz duygusal durumların toplamı bakımından böyledir bu. Birey, muazzam bir kuvvetler ve şeyler örgütlenmesi içerisinde bir dişli haline gelmiştir: İlerlemeyi, tinselliği ve değeri onun ellerinden söküp alan, öznel formlarından çıkarıp katıksız birer nesnel hayat formuna dönüştüren bir örgütlenmedir bu. Metropol, kişisel olan her şeyi yutarak büyüyen bu kültürün bütün çıplaklığıyla sergilendiği bir sahnedir adeta. Burada, binalarda, eğitim kurumlarında, tüm mekânlara hâkim olan teknolojinin yarattığı harikalarda, sunduğu nimetlerde, topluluk hayatı oluşumlarında, devlet kurumlarında, dayanılmaz ölçüde billurlaşmış ve gayri şahsileşmiş bir tin söz konusudur – öyle ki kişilik, bunun etkisi altında kendini idame ettiremez. Bir yandan, dört

bir taraftan akın eden uyarıcılar, ilgiler, zamanını ve bilincini nasıl kullanacağını gösteren şemalar sayesinde kişinin hayatı sınırsızca kolaylaşmıştır. Kişi, bir ırmağın akıntısına kapılmış gibidir, yüzmesine gerek bile yoktur. Öte yandan, kişisel renkleri ve karşılaştırılmazlıkları yok etme eğiliminde olan bu gayri şahsi içerikler, giderek hayatta daha fazla yere sahip olmaktadır. Öyle ki birey, kişiliğinin özünü koruyabilmek için, sahip olduğu biricikliği ve bireyselliği öne çıkarmak zorunda kalır: Hatta kişiliğinin kendi gözünde fark edilir olması için bile, bu kişisel unsuru abartmak zorundadır. Nesnel kültürün aşırı büyümesi sonucu bireysel kültürün körelmesi, başta Nietzsche olmak üzere, en uç bireyciliği savunanların metropol karşısındaki derin nefretlerinin bir nedenidir. Bireyciliği savunan bu insanların metropolde bu denli sevilmesinin, metropol sakinlerinin gözünde gerçekleşmemiş özlemlerini dillendiren birer kâhin ve kurtarıcı olmalarının nedeni de budur.

Metropolün nicel ilişkileriyle beslenen bu iki bireycilik formunun –bireysel bağımsızlık ile bireyselliğin geliştirilmesinin– tarihsel konumuna baktığımızda şunu görürüz ki metropol, tinin evrensel tarihinde yepyeni bir mertebeye ulaşmıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde bireyin, artık anlamını kaybetmiş bağlar içerisinde olduğu anlaşılmıştı: Siyasal düzenin, tarımın, loncaların ve dinin dayattığı baskıcı bağlardı bunlar. İnsanlara, deyim yerindeyse doğal olmayan bir formu, ve geçerliliğini çoktan yitirmiş, haksız eşitsizlikleri dayatıyorlardı. Böylesi bir durumda özgürlük ve eşitlik çığlıkları yükselmiş, her türlü toplumsal ve zihinsel ilişkide bireyin tam bir hareket serbestliğine sahip olması gerektiği inancı gelişmişti. Özgürlük, bütün insanlarda ortak olan o soylu özün ortaya çıkmasına izin verecekti – doğanın her bir insana verdiği, ancak toplum ile tarih tarafından bozulmuş bir özdü bu. 19. yüzyıldaysa, 18. yüzyılın bu özgürleşme ideali-

nin yanında, bir yandan Goethe ile romantiklerin etkisiyle, diğer yandan da ekonomik işbölümü aracılığıyla başka bir ideal yükseldi: Tarihsel bağlarından kurtulan bireyler, şimdi de birbirlerinden farklı olmayı istiyorlardı. İnsani değerlerin taşıyıcısı, artık her bireyde var olan "ortak doğa" değil, insanın nitel açıdan benzersiz ve yeri doldurulmaz olmasıydı. Zamanımızın içsel ve dışsal tarihi, bireyin toplumun bütünü içindeki rolünü belirlemeye çalışan bu iki form arasındaki mücadelede, birbiri içine geçmelerinde yol almaktadır. Bu mücadeleye ve iki form arasında gerçekleşecek uzlaşmaya yer açmak, metropolün işlevidir. Zira metropol, bu iki formun gelişmesini sağlayacak fırsatlar ve uyarıcılar şeklinde kendini gösteren özel koşullara sahiptir. Ruhsal varoluşun gelişimi açısından paha biçilmez anlamlarla dolu olan bu koşullar, bu nedenle benzersiz bir yere sahiptir. Metropol, içinde hayatı kuşatan karşıt eğilimlerin kendilerini açtığı, eşit haklarla birleştiği o büyük tarihsel oluşumlardan biri olarak kendini gösterir. Ancak bu süreçte söz konusu eğilimler –bireysel görünümleri bizde ister memnuniyet ister hoşnutsuzluk uyandırsın– yargılamanın meşru sınırlarının bütünüyle ötesindedir. Bu hayat kuvvetleri, en derin köklerinden en uç noktalarına kadar bütün bir tarihe nüfuz etmiştir; bu geçici varoluşumuzla o tarihin bir hücresi, küçük bir zerresi olan bizlerin yapması gereken, suçlamak ya da affetmek değil, yalnızca anlamaktır.

ÇEVİREN **Nazile Kalaycı**

Moda Felsefesi*

Hayatın görünümlerini kavrayış tarzımız, varoluşumuzun her noktasında birçok kuvvet hissetmemize neden olur. Bu kuvvetlerden her biri, aslında, gerçek görünümün ötesine geçmeye çalışır, ötekilerle birlikte o görünümün sonsuzluğunu örter, salt gerginliğe ya da özleme dönüşür. Çünkü insan, başından beri ikili bir varlıktır. Ama bu ikilik, onun eylemlerinin birliğini bozmaz; hatta bu eylemlerin, ancak pek çok unsurun varlığı sonucunda kuvvetli bir birlik sergiledikleri görülür. Köklerindeki kuvvetlerin böylesine dallanıp budaklanmasından mahrum bir olgusal görünüm, bizim için çorak ve boş olurdu. Ancak her iç enerjinin, kendi görülebilir dışavurumunun sınırlarını aşmasıyladır ki, hayat o tüketilmemiş imkânlar zenginliğine erişir. Hayatın fragmanlara ayrılmış gerçekliği böylece bütünlenmiş olur. Ancak böylelikledir ki hayatın olgusal görünümleri, dolaysız mevcudiyetlerinin açığa vurduğundan daha derin kuvvetlerin varlığını sezdirir, daha çözülmemiş gerilimlerin, daha kapsamlı bir mücadele ile barışın ipuçlarını gösterir.

* "Philosophie der Mode" (1923), *Gesamtausgabe* cilt 10.

Bu ikilik doğrudan doğruya tasvir edilemez. Ancak varoluşumuz açısından tipik olan, varoluşumuzun nihai, kurucu formu olarak hissedilen tek tek çelişkilerle tasvir edilebilir. İlk ipucu, varlığımızın fizyolojik temelinde yatmaktadır: Harekete olduğu kadar sükûnete, etkin üretkenliğe olduğu kadar edilgin alımlayıcılığa ihtiyacı vardır onun. Bu ipucunu izleyip zihnin hayatına girdiğimizde, bir yandan Genel'e ulaşma çabası yönlendirecektir bizi, bir yandan da özgül olanı kavrama ihtiyacı. Genel olan, zihnimize sükûn verir; özgül olansa, zihnimizi bir vakadan diğerine *hareket* etmeye sevk eder. Aynı şey duygusal hayat için de geçerlidir: Kendimizi insanlara ve şeylere teslim etme halini de ararız, her ikisiyle enerjik bir iddialaşmayı da.

Kendimizi toplumsal grubumuza uyarlayışımız ile bireyselliğimizi öne çıkarıp grup içinde sivrilişimiz arasındaki çatışmaya, bu ikisi arasında verilen tavizlere, yavaş yavaş varılıp hızla yitirilen uzlaşmalara bakarak, toplumun bütün tarihini okumak mümkündür. İçsel hayatımızın bu iki kutup arasındaki salınımları, oluş birliği öğretisi ile, bu dünyadaki her unsurun kendine mahsus bir varoluşu olduğunu savunan biriciklik öğretisi arasındaki çelişkide felsefi ifadesini kazanıyor olabilir; sosyalizm ile bireycilik arasındaki çelişkide pratik bir çatışma zeminine oturuyor olabilir. Her durumda, bir ve aynı temel ikilik formuyla karşı karşıyayızdır. Bu form en nihayetinde, biyolojik düzeyde kalıtım ile farklılık arasındaki karşıtlıkta açığa vurur kendini. Kalıtım, genellik ve birörneklik fikrini, hayatın formları ile içeriklerinin durgun benzerliği fikrini temsil eder. Farklılık ise, hareketi, birbirinden ayrı unsurların farklılaşmasını, hayatın bir veçhesinin gelişip başka bir veçheye dönüşmesi yolundaki dinmek bilmeyen devinimi temsil eder. Türümüzün tarihindeki her esaslı hayat formu, kendi alanı içerisinde, bu iki kutba yönelik ilginin benzersiz bir tarzda birleştirilmesini

temsil eder: Bir yanda devamlılığa, birliğe, eşitliğe, benzerliğe, diğer yanda değişime, özgüllüğe, biricikliğe duyulan ilgi.

Bu karşıtlıkların toplumsal cisimlenişinde, bu taraflardan bir tanesi, çoğunlukla *taklit* yönündeki ruhsal eğilimde sürdürülür. Taklidi, psikolojik kalıtım olarak, grup hayatının bireysel hayata intikali olarak tanımlayabiliriz. Taklidin çekiciliğinin altında, öncelikle, hiçbir kişiselliğin ya da yaratıcılığın söz konusu olmadığı hallerde bile amaçlı ve anlamlı bir eyleme imkân tanıması yatmaktadır. Düşünülmeden ortaya konmuş bir düşünce ürünü şeklinde tanımlayabiliriz onu. Bireyi, eyleminde yalnız olmadığı duygusuyla rahatlatır taklit. Söz konusu eylem, tıpkı sağlam bir dayanakmışçasına, o eylemin daha önceki gerçekleştirilme tarzları üzerinde yükselecektir: Mevcut gerçekleştirilme tarzım, kendi kendini taşıma zorluğundan kurtaran bir dayanaktır bu. Taklit ettiğimizde, yalnızca yaratıcı etkinlik yönündeki talebi değil, eylemin sorumluluğunu da kendimizden başkalarına aktarırız. Böylelikle taklit, bireyi seçim yapmanın acısından kurtarır; artık o, grubun bir uzvu, toplumsal içeriklerin taşıyıcısı olarak görünür. Bir ilke olarak taklit güdüsü, amaçlı kişisel etkinlik arzusunun canlı olduğu, fakat bu etkinliğin bireysel içeriğini kazanma yeteneğinin mevcut olmadığı bir gelişme basamağını karakterize eder. Bu basamaktan sonraki aşama, düşünmenin, eylemenin ve hissetmenin yalnızca var olanla, geçmişle ya da gelenekle değil, *gelecekle* de belirlendiği aşamadır: Amaca yönelmiş kişi, taklit eden kişinin karşı kutbudur.

O halde taklit, belirleyici bir etken olarak yer aldığı bütün durumlarda, varlığımızın temel yönelimlerinden *bir* tanesini temsil eder: Tekil olanın genel içinde erimesiyle tatmin olan, değişim içinde kalıcı olanı vurgulayan yönümüzdür bu. Buna karşılık, kalıcı olanda değişimin, genellik içerisinde bireysel farklılaşmanın ve sivrilmenin peşine düşülen her yer-

de, taklit olumsuzlayıcı ve ketleyici ilkedir. Verili olana yapışıp kalma, başkaları gibi eyleyip başkaları gibi olma arzusu, yeni ve kendine özgü hayat formlarına doğru ilerlemek isteyenlerin uzlaşmaz düşmanıdır. İşte bu nedenle toplumsal hayat, iki tarafın da her bir karış için mücadele verdiği bir savaş olanı olarak görünür. Toplumsal kurumlar da, iki ilke arasında süregelen çelişkinin dışsal bir işbirliği formunu aldığı, asla daimi olmayan uzlaşmalar olarak görülebilir.

Türümüzün tarihi içinde evrensel bir olgu olan modanın hayatta kalmasının önkoşullarıdır bunlar. Moda, verili bir örüntünün taklididir, bu nedenle de toplumsal uyarlanma yönündeki ihtiyacı karşılar; bireyi, herkesin yürüdüğü yolda ilerlemeye sevk eder; her ferdin davranışını salt örnek haline getiren genel bir durum ortaya koyar. Aynı zamanda, ayırt edilme ihtiyacını, farklılaşma, değişim ve bireysel aykırılık eğilimini de aynı ölçüde tatmin eder. Bunu, bir yandan içerik değişiklikleriyle sağlar – bugünün modalarına, onları dünün ya da yarının modalarından ayıran bireysel bir damga vuran değişikliklerdir bunlar. Diğer yandan, bunun altındaki daha kuvvetli bir neden de, modaların daima sınıf modaları olmasıdır: Yüksek tabakanın modaları, kendilerini alt tabakaların modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bunlardan vazgeçer. O halde moda, toplumsal eşitlenme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir. Şimdiye dek sadece *içeriklerinin* gelişimi bakımından incelenmiş olan modaların tarihini, toplumsal sürecin formu açısından taşıdıkları anlam itibarıyla inceleyecek olsaydık, şunu görürdük: Modaların tarihi, birbirine karşıt bu iki eğilimin tatmini ile, zamanın bireysel ve toplumsal kültürünün koşulları arasında giderek daha da kusursuz bir uyum

yaratma yolundaki girişimlerin tarihidir. Modada gözlemlediğimiz tekil psikolojik özelliklerin hepsi, modanın bu temel özüne uyar.

Moda, söylemiş olduğum gibi, sınıf bölünmesinin bir ürünüdür. Şeref başta olmak üzere birçok başka form gibi, modanın da ikili bir işlevi vardır: Hem belli bir toplumsal çevreyi birarada tutar, hem de o çevreyi diğerlerine kapalı hale getirir. Şerefin karakteri, her şeyden önce de bize kazandırdığı ahlaki haklar –ki bunlar, o sınıfın dışında kalanlar tarafından çoğunlukla haksızlık olarak algılanır– bireyin, kişisel şerefi vasıtasıyla aynı zamanda toplumsal çevresi ile sınıfının şerefini de temsil ve muhafaza etmesi olgusuna dayanır: tıpkı bir resim çerçevesinin, sanat eserine bir yandan içsel olarak bütünlüklü, mütecanis, bağımsız bir varlık karakteri verip diğer yandan da dışsal olarak kendisini çevreleyen mekânla tüm ilişkilerini kopartması gibi; biri içsel diğeri dışsal olan bu ikili etkiyi ayırt etmeksizin böylesi formların mütecanis enerjisini ifade edemeyecek olmamız gibi. Demek ki moda, bir yanıyla, insanın eşitleriyle bağlantılandırılmasına, modayla karakterize edilen bir çevrenin birörnekliğine işaret eder. Bu da o grubun, daha aşağıda olanlara, yani yüksek grubun aidiyet sınırları dışında kalanlara kapalı olması anlamına gelir.

Burada ayrılmaz biçimde biraraya gelen iki temel işlev, bağlantılandırma ile farklılaştırmadır. Bunların her biri, diğerinin mantıki karşıtı olmakla birlikte –ama tam da bu nedenle– onun gerçekleşmesinin koşuludur. Modanın, böylesi toplumsal ihtiyaçların ürünü olduğunu gösteren belki de en sağlam kanıt şudur: Sayısız örneğe bakıldığında, modanın yaratımlarına gerekçe oluşturacak maddi, estetik ya da herhangi başka bir amaçla ilişkili en ufak bir neden bulunamaz. Genelde, örneğin giyimimiz, nesnel açıdan ihtiyaçlarımıza uygun olur; oysa moda, sözgelimi eteklerin dar mı geniş mi, saçların kısa mı uzun mu, kravatların renkli mi siyah

mı olması gerektiğine hükmederken, herhangi bir amaç gözetmez. Kimi zaman öyle çirkin ve itici şeyler 'modern' olur ki, sanki moda, kudretini gösterme arzusuyla, sırf moda oldukları için en berbat şeyleri sırtımıza geçirmemizi istiyordur. Bir seferinde amaca uygun olanı, başka bir seferinde hiç anlaşılmaz olanı, bir diğerindeyse maddi ve estetik ölçütleri tamamen göz ardı eden bir şeyi önermesindeki keyfîlik, modanın, hayatın maddi standartları karşısındaki mutlak kayıtsızlığını gösterir. Bu, modanın başka saiklerle, sadece toplumsallığın biçimsel yönüne ilişkin saiklerle ilgili olduğuna işaret etmektedir. Elbette ki arada sırada nesnel bir nedene dayanan içerikleri benimseyebilir; ancak modanın, moda etkisi yaratabilmesi için, başka her türlü saikten bağımsız olduğunun müspet hale gelmesi gerekir – ödeve uygun bir eylemin, içeriği ve amacından ötürü değil, salt 'ödev' vasfı taşımasından ötürü gerçekleştirildiğinde tamamen ahlaki olması gibi. Bunun içindir ki modanın egemenliğinin en çekilmez olduğu alanlar, sadece nesnel kararların geçerli olması gerektiği alanlardır: Dinsellik, bilimsel ilgiler, hatta sosyalizm ve bireycilik bile modanın nesnesi olmuştur. Fakat bu hayat içeriklerinin benimsenmesine neden olan saikler, moda gelişmelerinin mutlak gayri nesnelliğine taban tabana zıttır.

Toplumsal formlar, giysiler, estetik değerlendirmeler, insanın kendini ifade ettiği tüm stiller, modanın yarattığı kesintisiz dönüşümler çerçevesinde kavranıyorsa, o zaman moda –yani yeni moda– bu bakımlardan sadece üst zümrelere etki eder. Alt tabakalar üsttekilerin stilini sahiplenmeye başladığında, üsttekilerin kendi etraflarına çektiği sınırı aşmış, o modayla simgelenen sınıfsal bütünlüklerini ortadan kaldırmış olurlar; işte o zaman üst zümreler o modadan vazgeçip, yine kendilerini geniş kitlelerden ayırt etmelerini sağlayacak başka bir modaya yönelirler. Ve oyun baştan başlar. Çünkü alttaki zümreler doğal olarak yukarıdakilere bakar,

yükselmeye çabalar ve bunu en kolay yapabilecekleri alanlar modaya tabi olan alanlardır. Çünkü dışsal taklide en müsait alanlar bunlardır. Aynı süreç, üst zümrelerin değişik tabakaları arasında da işler – tabii her zaman, örneğin hanımlar ile hizmetçileri arasında yaşanan süreç kadar gözle görülür olmayabilir. Toplumsal çevreler birbirlerine yakınlaştıkça, aşağıda yukarıyı taklit yarışının, yukarıda ise yeniye doğru kaçış yarışının kızıştığını sıklıkla gözlemleyebiliriz. Her yere nüfuz eden para ekonomisi, bu süreci kayda değer ölçüde hızlandırıp görünür kılacaktır. Çünkü hayatın dışsal yönünü kuşatan moda nesneleri, salt parayla elde edilmesi mümkün olan nesnelerdir; dolayısıyla, bu dışsal yönler sayesinde üst zümre mensuplarına benzer olmak, parayla satın alınamayacak bireysel bir değer ölçüsü talep eden diğer alanlarla kıyaslandığında, bu alanda çok daha kolaydır.

Bir toplumsal çevrenin, kendi mensupları dışındakilere kapalı olması, moda açısından –taklidin yanı sıra– asli bir unsurdur; bunu en iyi şekilde görebileceğimiz yerler, toplumsal yapının katmanlı bir hiyerarşiye dayanmadığı, modanın kendini komşu tabakada da gösterebildiği durumlardır. Bazı ilkel halklar arasında, yakın komşu olan ve tıpatıp aynı koşullar altında yaşayan grupların, bazen son derece farklılaşmış modalar geliştirdikleri söylenir: Bunlar vasıtasıyla her grup hem kendi içinde birörnekliğini tesis eder, hem de dışarıdakilerden farkını ortaya koyar. Öte yandan, modanın dışardan ithal edilmesi yönünde çok yaygın bir eğilim de mevcuttur; bu tür yabancı modalar, belli bir toplumsal çevre içerisinde –sırf o çevrede doğmamış oldukları için– daha büyük değere sahip olurlar. Peygamber Tsefanya bile, ileri gelen kişilerin yabancı kıyafetler giymesinden öfkeyle bahseder.* Sahiden de, modaların egzotik niteliği, on-

* Kitab-ı Mukaddes: Tsefanya; Bap 1: "... ecnebi esvabı giyenlerin hepsini yoklayacağım" – e.n.

ları benimseyen çevrelerin dışa kapalılığını daha da güçlendirir sanki. Tam da dışsal kökenleri nedeniyle, özel ve anlamlı bir toplumsallaşma formu yaratırlar: Çevrenin dışında yer alan bir noktayla karşılıklı ilişki vasıtasıyla ortaya çıkan bir toplumsallaşmadır bu. Kimi zaman öyle görünür ki, sanki toplumsal unsurların, tıpkı görme açıları gibi, fazla yakın olmayan bir noktada birleşmeleri daha kolaydır. Örneğin ilkel halklarda en yoğun ilgi gören nesneler, para –dolayısıyla iktisadi değer– işlevi görür ve bunlar çoğunlukla dışardan gelmiş nesnelerdir. Nitekim bazı bölgelerde, (örneğin Salomon Adaları'nda, Nijerya'daki İbolar'da) midye kabuğu veya benzeri şeylerden para simgeleri imal etmek bir tür sanayidir ve bunlar imal edildikleri yerde değil, ihraç edildikleri komşu bölgelerde mübadele aracı olarak dolaşıma girerler – tıpkı Paris'te modaların, çoğunlukla, başka bir yerde gözde olmaları niyetiyle yaratılması gibi. Paris'in kendi içindeyse, modanın ikili unsurları arasındaki gerilimler ve uzlaşmalar doruk noktasına çıkar. Bireycilik, kişinin kendine yakışan stili uyarlaması, Almanya'dakinden çok daha derindir. Fakat bunun yanında, genel stilin –güncel modanın– geniş bir çerçevede muhafaza edildiği görülür: Bireysel görünüm asla genel stille *uyumsuzluk* arz etmez, sadece onun içinden *sivrilir*.

Modanın yerleşmesi için biraraya gelmesi gereken iki toplumsal eğilimden –bir yanda bütünleşme, diğer yanda farklılaşma ihtiyacından– biri eksik kalırsa, modanın oluşumu gerçekleşmez, hükmü sona erer. Bunun içindir ki alt zümreler çok az sayıda modaya sahiptir ve bunlar, ender olarak özgüldür. Bu nedenle ilkel halkların modaları bizimkilere kıyasla çok daha istikrarlıdır. Bu halklarda, toplumsal yapıları gereği, birbirine karışma ve birbiri içine geçme tehlikesi söz konusu değildir. Oysa bu tehlike, uygar* halkların sınıfları arasında, giyim, hal ve tavır, beğeni gibi alanlar-

* Almanca'sında: kültürlü – ç.n.

da farklılaşmayı teşvik eder. Tam da bu farklılaşmalar vasıtasıyla, ayrışmadan çıkar elde eden kesimler arasında içsel bir birlik sağlanır: Beden hareketlerinin hızı, temposu ve ritmi, temelde giyimle belirlenir ve benzer şekilde giyinen insanlar, nispeten benzer davranışlar sergiler. Bireyciliğin getirdiği fragmanlaşmanm hüküm sürdüğü modern hayat için bu, özellikle önemlidir. İlkel halklarda daha az sayıda moda olmasının, modaların daha istikrarlı olmasının nedeni de budur: İzlenimlerin ve hayat formlarının yeniliğine olan ihtiyaç, –toplumsal etkilerini tamamen bir kenara bırakırsak– bu halklar arasında çok daha düşüktür. Modadaki değişim, asabiyetin ne oranda körelmiş olduğunun ölçüsüdür: Bir çağ ne kadar asabiyse, modaları da o kadar hızlı değişir, çünkü farklılaşmanın çekiciliğine duyulan ihtiyaç –ki modanın esas âmillerinden biridir– asabiyetin zayıflamasına eşlik eder. Sırf bu bile, modanın neden aslen üst zümreler arasında etkin olduğunu açıklamaya yeter.

Modanın sadece toplumsal saiklere dayanması konusunda, birbirine komşu iki ilkel halk, bütünleştirme ve farklılaştırma amaçları açısından kanıtlayıcı örnekler sunuyor. Kaffirler* arasında çokkatmanlı bir toplumsal düzen söz konusudur. Giyim ve takıların belli yasal kısıtlamalara tabi olmasına rağmen, bu halk arasında modanın hayli hızlı değiştiği görülür. Sınıf oluşumunun hiç vuku bulmadığı Buşmanlar'da ise, hiçbir moda ortaya çıkmamıştır, yani onlarda giyim ve süs eşyalarını değiştirmeye dönük hiçbir ilgi gözlenmemiştir.

Aynı olumsuz nedenler, kimi zaman kültürün yüksek aşamalarında da modanın oluşumunu engellemiştir – fakat bu kez tamamen bilinçli olarak. 1390'larda Floransa'da erkek giyiminde hâkim bir moda olmaması, herkesin kendine özgü bir tarzda giyinme isteğiyle açıklanmaktadır. Bu örnekte

* Güney Afrika'nın Bantu kabilelerinden – ç.n.

modanın unsurlarından biri –bütünleşme arzusu– eksiktir, bu olmadan da modanın oluşması söz konusu değildir. Buna mukabil, Venedikli *nobili*'nin herhangi bir modaya sahip olmaması, alt tabakalar karşısında sayılarının ne kadar az olduğu belli olmasın diye hepsinin siyah giymesinin özel bir yasaya bağlanmış olmasıyla açıklanır. Burada da, diğer kurucu unsurun yokluğundan ötürü, yani üsttekiler kendilerini alttakiler karşısında farklılaştırmaktan bilinçli olarak kaçındıkları için, oluşmamıştır moda.

Modanın özü şu olguda yatar: Modaya ilk uyanlar, her zaman, belli bir grubun bir bölümüdür sadece, grubun büyük çoğunluğuysa henüz modayı benimseme aşamasındadır. Moda genel bir şekilde benimsendiğinde, yani –bazı görgü konularında yaşandığı gibi– başlangıçta sadece birkaç kişinin yaptığını herkes yapar hale geldiğinde, artık onu moda olarak tanımlayamayız. Modanın yaygınlaşması, aynı zamanda onu yok oluşa sürükler, çünkü yaygınlaştığı zaman ayırt edici olmaktan çıkacaktır. Genel yaygınlaşma eğilimi ile, bu yaygınlaşmanın yol açtığı anlam yitimi arasındaki ilişki nedeniyledir ki, moda kendine özgü tuhaf bir çekicilik kazanır: Bir sınırlılığın, aynı anda hem başlangıç hem son olmanın, hem yeni hem de geçici olmanın verdiği çekiciliktir bu. Modanın meselesi olmak ya da olmamak değil, aynı anda hem olmak hem de olmamaktır. O daima geçmiş ile geleceğin eşiğinde durur ve bu sayede bize, en azından doruk noktasında olduğu müddetçe, başka pek az fenomenin verebileceği güçlü bir 'şimdi duygusu' verir.

Şayet modanın işaret ettiği noktadaki anlık toplumsal bilinç yoğunlaşması, aynı zamanda onun ölümünün tohumlarını saklıyor, günün birinde nöbeti devredeceğini bildiren yazgısı tam da o noktada kendini gösteriyorsa, bu geçicilik modanın değerini azaltmaz, tersine, cazibelerine bir yenisini ekler. Ne de olsa bir nesne "modaya uygun" diye tanımlan-

makla değer kaybına uğramaz – meğer ki o nesneyi tiksintiyle geri çeviriyor ya da başka maddi nedenlerle o nesneyi bayağılaştırmak istiyor olalım. O zaman elbette moda bir değer kavramına dönüşür. Hayat pratiğinde, aynı şekilde yeni olan ve aniden yayılan herhangi başka bir şey, sürekliliğine ve *nesnel* gerekçeleri olduğuna inanılıyorsa, moda olarak tanımlanmayacaktır. Ancak ortaya çıktığı kadar hızlı bir şekilde kaybolacağından eminsek 'moda' deriz ona. Bugün modanın bilince bu denli hâkim olmasının nedenlerinden biri, temel, kalıcı, sorgulanmayan kanaatlerin giderek gücünü yitirmesidir. Bu anlamda, hayatın uçucu, değişken unsurları çok daha geniş bir hareket alanına sahip olur. Uygar insanlığın tamamına erdirmek için yüz yıldan uzun zamandır durmaksızın çabaladığı 'geçmişten kopuş', bilinci giderek 'şimdi' üzerinde yoğunlaştırır. 'Şimdi' üzerindeki bu vurgu, açıkça, değişim üzerinde bir vurgudur da aynı zamanda. Ve belli bir zümre, bu kültürel eğilimin âmili olduğu ölçüde, her alandaki modaya da el atacaktır – asla giyimle sınırlı kalmayacaktır bu. Evet, modanın, bir zamanlar sadece dış görünümü kapsayan asli hükümranlığının sınırlarını aşıp, beğenileri, kuramsal kanaatleri, hatta hayatın ahlaki temellerini de kendi değişim formu içine çekmesi, *artan* kudretinin bir işareti gibidir.

Modaya herkes tarafından uyulmaması, bireye şöyle bir tatmin sağlar: Birey şunu bilmektedir ki benimsediği moda, hâlâ özel ve dikkat çekici bir şeyi temsil ediyordur; öte yandan –diğer toplumsal tatminlerde olduğu gibi– aynı şeyi yapan değil, aynı şeyin özlemini çeken geniş bir kitle tarafından içsel olarak desteklendiğini de biliyordur. Bu nedenle, modaya uyan kişinin karşı karşıya olduğu hissiyat, onaylama ile kıskanmanın makûl bir karışımıdır. Modaya uyan kişiye, birey olarak kıskançlıkla bakarız, ama grubun bir mensubu olarak onaylarız onu. Fakat kıskançlık da farklı bir

renge bürünür burada. Kıskançlıkta, kıskanılan nesnelere ortak olma ideali içeren bir unsur vardır. Zenginlerin şölenlerine bir anlık da olsa bakma fırsatına erişen işçinin davranışı, bu bakımdan fikir verici bir örnektir. Bir nesneyi veya bir insanı kıskandığınız sürece, ondan mutlak olarak dışlanmış değilsinizdir, onunla öyle ya da böyle bir ilişki kurmuşsunuzdur, iki taraf da aynı ruhsal içeriği paylaşıyordur – her ne kadar tamamen farklı kategorilerde, farklı duyusal formlarda olsa da. Kıskanılan varlığın bu şekilde, sessiz sedasız ele geçirilişi –kara sevdanın hazzı da budur– kimi zaman kıskançlık duygusunun en feci yozlaşmalarının dahi önüne geçebilen bir panzehir içerir. İşte, moda unsurları, kıskançlığın bu yatıştırıcı boyutunun ortaya çıkması için çok iyi bir fırsat sunar. Kıskanılan kişinin de, talihinden duyduğu sevinci daha rahat bir vicdanla yaşamasını sağlar. Çünkü modanın içerikleri, diğer pek çok ruhsal içeriğin aksine, herhangi bir kişiden *mutlak olarak* esirgenmiş değildir – kişinin talihi her an dönebilir ve o vakit, bir zamanlar sadece kıskanmaya mahkûm olduğu şeyler, ona da nasip olabilir.

Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: Moda, içsel olarak özerklikten yoksun ve başka bir yere dayanmaya muhtaç olan, ama kendi benliğinin farkına varmak için göze çarpmaya, ilgi çekmeye, biricikliğe gereksinim duyan bireylerin asli faaliyet alanıdır. Moda, en önemsiz bireyi bile, bir bütünlüğün temsilcisi, birleşik bir ruhun cisimleşmesi haline getirerek öne çıkartır. Aynı zamanda bir bireysel farklılaşma formu olan bir toplumsal itaati mümkün kılmak, yalnızca modaya özgüdür; çünkü moda, özü gereği, asla herkes tarafından yerine getirilemeyecek bir norm koyabilir. Moda tutkunlarında, modanın toplumsal talepleri öylesine abartılı bir görünüm kazanır ki, tam bir bireysellik ve özgüllük suretine bürünür. Moda tutkununun karakteristik özelliği, belli bir moda yönündeki eğilimi, o modayı tanımlamaya yeten

sınırların ötesine taşımasıdır: Sivri uçlu pabuçlar modaysa, moda tutkunu kendininkileri mızrak ucu gibi yaptırır; yüksek yaka modaysa onun yakaları kulağına dayanır; bilimsel tebliğ dinlemek modaysa artık onu başka bir yerde bulmak mümkün olmayacaktır vs. Böylelikle moda tutkunu, tamamen bireysel bir tutumu temsil eder: Nitel açıdan söz konusu çevrenin ortak malı olan unsurların, nicel bakımdan artırılmasına dayanan bir tutumdur bu. Başkalarının önünde gider, ama hepsi de aynı yolda gitmektedir. Bu haliyle, umumi beğeninin erişilmiş son doruğunu temsil ettiği için, bu genel sürece önderlik ediyormuş gibi görünür. Oysa gerçekte, bireyler ile gruplar arasındaki ilişkide sık sık gözlemlenen şey, onun durumunda da geçerlidir: Önderlik eden, aslında kendisine önderlik edilendir.

Demokratik dönemler, böylesi bir durumu çarpıcı ölçüde besler; öyle ki Bismarck ya da anayasal devletlerin ileri gelen diğer önderleri bile, bir grubun önderi oldukları için o grubu takip etmek zorunda olduklarını söylemişlerdir. Böyle zamanlarda, şeref ve hâkimiyet duygusunu bu yoldan kazanma eğilimi kuvvetlidir. Kitleye hâkim olmak ile kitlenin hâkimiyetine girmek arasında ayrım yapmaya elvermeyecek, karışık ve müphem duyguları teşvik eden zamanlardır bunlar. Kısaca, moda tutkununun gururu, birey ile umum arasındaki ilişkilerin demokrasiyle beslenen yapılanışının karikatürüdür. Beri yandan moda kahramanı, salt nicel yoldan elde edilmiş olmakla birlikte nitel bir fark kılığına sokulmuş dikkat çekiciliğiyle, toplumsal güdüler ile bireyselleştirici güdüler arasında gerçekten özgün bir denge halini temsil eder. Aslında pekâlâ zeki ve geniş görüşlü olan kişilerin, dışardan böylesine anlaşılmaz görünen moda bağlılıklarını da buradan hareketle anlayabiliriz. Moda onlara, şeylerle ve insanlarla aralarında bir ilişkiler bileşimi sağlar – aksi takdirde genellikle birbirinden kopuk olan ilişkilerdir bun-

lar. Burada söz konusu olan sadece bireysel farklılık ile toplumsal eşitliğin karışımı değildir; daha pratik açıdan, hâkimiyet duygusu ile tabi olma duygusunun iç içeliğidir. Başka bir deyişle, eril bir ilke ile dişil bir ilkenin karışımı... İki unsura ait formun, ayırt edilemeyecekleri bir içerik içerisinde gerçekleşmesiyle oluşan bu ideal karışımın modaya özgü oluşu, kaba gerçeklikle kolay yüzleşemeyen hassas tabiatlar için modayı bilhassa cazip kılıyordur belki de. Modaya uygun hayat, nesnel bir bakış açısından, tahrip etmekle inşa etmenin bir karışımıdır. Burada içeriğe karakteristik özelliklerini veren şey, daha önceki bir formu tahrip etmesidir. Tahrip etme güdüsünün tatmini ile olumlu unsurlara yönelik güdünün artık birbirinden ayrılamayacağı, kendine özgü bir birliğe sahiptir bu hayat.

Burada, tek bir içeriğin ya da tek bir tatminin anlamı değil de, ikisi arasındaki oyun ve bunların birbirlerini görünür kılması söz konusu olduğu için, modaya aşırı itaat etmekle elde edilen bileşimin, modaya muhalefet yoluyla da kazanılabileceği aşikârdır. Bilinçli olarak gayri modern giyinen ya da davranan kişi, bununla bağlantılı bireyselleşme duygusuna, kendine özgü gerçek bir bireysel nitelik sayesinde değil, toplumsal örneği reddetmesiyle erişir. Modernlik, toplumsal örneğin taklidi ise, maksatlı gayri modernlik de benzer bir taklidi içerir – ama tersine bir taklidi. Ancak, toplumsal eğilimin ne kadar hâkim olduğunu göstermek bakımından aynı ölçüde yeterli bir kanıttır bu – onu ister olumlayalım, ister olumsuzlayalım, yine de o eğilime bağımlıyızdır. Maksatlı biçimde gayri modern olan kişi de, tıpkı moda tutkunu gibi, o eğilimin formlarını kabul eder, sadece onları başka bir kategori altında cisimleştirir: abartarak değil, olumsuzlayarak.

Büyük ölçekli bir topluluğun geniş çevrelerinde bile, gayri modern kılık kıyafetin doğrudan doğruya moda haline gelmesi mümkündür. Bu, en ilginç toplumsal-psikolojik kar-

maşıklıklardan biridir: Bireysel sivrilme güdüsünün, önce salt toplumsal taklidin tersine çevrilmesiyle tatmin olduğu, ardından da aynı şekilde karakterize olmuş daha dar bir çevreye yaslanarak güç aldığı durumdur bu. Örneğin, bir 'dernek-karşıtları derneği'nin kurulması, mantıken en az sözünü ettiğimiz fenomen kadar imkânsız, psikolojik açıdan en az onun kadar mümkündür. Nasıl ki ateizm, aynı fanatizmle, aynı hoşgörüsüzlükle, ruhsal ihtiyaçları karşılama yönündeki aynı işleviyle bir din haline getirildiyse; nasıl ki özgürlük, çok defa, zorbalıkta ve şiddette, yıkılmasını sağladığı tiranlıktan geri kalmadıysa; modernlikten uzak durma yönündeki bu eğilim de şunu gösteriyor ki, insan doğasının temel formları, her türlü içeriğin karşı-tezini bünyesine almaya hazırdır; bu formlara gücünü, cazibesini veren şey, bir an geri dönülmez bir biçimde bağlanır göründükleri şeyleri, bir an sonra olumsuzlamalarıdır. Dolayısıyla, bu tür gayri modernlik örneklerinin temelindeki nedenler karmaşasında, kişisel kuvvet unsurlarının mı yoksa kişisel zayıflık unsurlarının mı ağır bastığını söylemek, çok defa kesinlikle imkânsızdır. Gayri modernlik eğilimi, kendini kalabalıkla bir tutmama ihtiyacından kaynaklanabilir – elbette bu ihtiyacın temelindeki saik kalabalıktan bağımsız olmak değil, kalabalık karşısındaki içsel bir egemen duruştur. Gelgelelim bu eğilim, duygusal bir zayıflıkla da ilişkili olabilir: Bireyin, umumun formlarına, beğenilerine, âdetlerine boyun eğmesi halinde elindeki sınırlı bireyselliği de yitireceği korkusuna kapılmasına neden olan bir zaaftır bu. Umuma muhalefet etmek, her zaman bir kişisel kuvvet işareti değildir kesinlikle. Tersine, kişisel açıdan kuvvetli birey, kendi değerinin hiçbir dışsal kabulle zedelenmeyecek biricik niteliğinden öylesine emindir ki, modaya varıncaya dek ve moda da dahil olmak üzere bütün umumi formlara riayet etmekte hiçbir sakınca görmez. Hatta, tam da gösterdiği bu itaatledir ki, hem itaa-

tinin *gönüllü* niteliğinin, hem de o itaatin ötesinde neyin olduğunun iyice bilincine varır.

Moda, aynı anda hem eşitlenme hem de bireyselleşme güdüsünü, hem taklidin hem de özgünlüğün cazibesini ifade ettiğine göre, belki bu, neden genellikle kadınların modaya karşı özel bir bağlılık sergilediklerini de açıklar. Zira kadınlar, tarihin büyük kısmı boyunca mahkûm edildikleri zayıf toplumsal konum yüzünden, "örf ve âdet" adı altındaki her şeyle, "münasip" görülen her şeyle, umumi olarak geçerli sayılıp tasvip edilen varoluş formuyla sıkı bir ilişki içinde olmuşlardır. Çünkü zayıf olan, bireysellikten uzak durur; kendisini sorumluluklar yüklenmek, başkalarının yardımı olmaksızın korunmak zorunda bırakacak başına buyruklıktan kaçınır. Güçlü olanların istisnai kuvvetlerini sergilemelerini engelleyen tipik hayat formu, zayıf konumda olanların tek korunağıdır. Fakat örf ve âdetin, vasatın, genel düzeyin sağlam ve değişmez zeminine dayanan kadınlar, o noktada söz konusu olabilecek göreli bireyselleşme ve özgünlük imkânına erişmek için bütün güçleriyle çabalarlar. Bu bileşimi en geniş ölçüde buldukları alan, modadır: Bir yanıyla umumi taklit sahası olan moda, bireye, beğenilerinin ve eylemlerinin sorumluluğundan azat olmuş bir halde kendini toplumun geniş akıntısına bırakma imkânı verirken, diğer yanıyla da belli bir dikkat çekicilik kazanma, bireyselliğini vurgulama, kişiliğini bireysel bir tarzda bezeme olanağı sunar.

Öyle görünüyor ki, her sınıf insan için, hatta muhtemelen her birey için, bireyselleşme güdüsü ile topluluk içinde erime güdüsü arasında belirli bir nicel orantı söz konusu: Hayatın belirli bir sahasında bu güdülerden birisinin tatmine ulaşmasının engellenmesi halinde, o güdü, ihtiyaç duyduğu tatmin ölçüsüne erişebileceği başka bir saha aramaktadır. Böyle bakıldığında moda, kadınların başka sahalarda gidermelerine pek izin verilmeyen özgünlük ve bireysel siv-

rilme ihtiyacını bir ölçüde tatmin ettikleri bir çıkış yolu gibi görünür.

14. ve 15. yüzyıl Almanya'sında bireysellik olağanüstü bir gelişme kaydetmişti. Ortaçağ'ın kolektivist düzenlemeleri, bireyin özgürleşmesiyle büyük ölçüde kırılmıştı. Fakat bu bireyci gelişme içinde kadınların hâlâ yeri yoktu. Kişisel hareket serbestliği ve kendini geliştirme özgürlüğü onlara tanınmıyordu. Onlar da bunu, olabilecek en sıradışı ve abartılı kıyafet modalarıyla telafi ettiler. Buna karşılık İtalya'da, aynı dönemde, kadınlara bireysel gelişme imkânları tanındığını görürüz. Rönesans devrinde kadınlar, kültürel gelişme, dışa dönük faaliyetler ve kişisel farklılaşma imkânları bakımından, yüzyıllar boyunca bir daha kendilerine nasip olmayacak fırsatlara sahiptiler. Özellikle toplumun üst tabakalarında eğitim ve kendini ifade etme özgürlüğü her iki cinsiyet için neredeyse eşitti. O zamanın İtalya'sına dair kayıtlarda, sıradışı bir kadın modasına işaret eden hiçbir unsur yoktur. Bireyselliğini ortaya koyma ve ayırt edicilik kazanma ihtiyacı moda sahasında giderilmemiştir, çünkü söz konusu güdü başka sahalarda yeterli tatmini bulmuştur. Genelde kadınların tarihi, gerek dış gerek iç hayatları bakımından, gerek bireysel açıdan gerek kadınların tümü açısından, erkeklere kıyasla öylesine birörnek, öylesine vasat, öylesine tekdüzedir ki, en azından modalar sahasında daha canlı bir faaliyete ihtiyaç duyarlar. Bizzat değişikliğin sahası olan moda, kadınların kendilerine ve hayatlarına, hem kendilerinin hem de başkalarının gözünde bir çekicilik unsuru katar.

Bireyselleşme ile kolektifleşme ihtiyacı arasında olduğu gibi, hayatın içeriğinin birörnekliği ile değişkenliğine duyulan ihtiyaç arasında da belirli bir orantı vardır. Bu orantı, çeşitli sahalarda bir denge arar; bir yerdeki reddedilmişliği bir başka yerdeki kabulle karşılar. Bütüne bakıldığında, kadının erkeğe kıyasla daha sadık bir varlık olduğunu söyleyebili-

riz. Kişinin tabiatının, sadece duyguları bakımından tekdüze ve istikrarlı oluşunu ifade eden sadakat, hayatın eğilimlerinin dengelenmesi adına, nispeten dışsal olan sahalarda daha canlı bir değişkenliği gerektirir. Öte yandan, doğası icabı daha az sadık olan, –tipik davranışı itibarıyla– duygusal bağını kadınla aynı koşulsuzlukla, aynı ilgi yoğunluğuyla sürdürmeyen erkek, o dışsal değişkenlik formuna daha az ihtiyaç duyacaktır. Gerçekten de, dışsal sahalardaki değişimleri benimseme noktasındaki eksiklik, dış görünümle ilgili modalar karşısındaki kayıtsızlık, erkeğe özgüdür. Erkek daha birörnek olduğu için değil, tersine, çok yönlü bir varlık olduğu, bu nedenle de dışsal değişiklikler olmaksızın var olabildiği için. Günümüzün özgürleşmiş kadını da işte bu nedenle, erkeğe ve onun mesafeliliğine, kişiselliğine, hareketliliğine yaklaşmaya çalışırken, modaya karşı kayıtsızlığını özellikle vurgular. Moda, belirli bir meslek zümresi içindeki toplumsal konumdan yoksun olan kadınlara bu durumlarını telafi etme olanağı da sunar. Bir meslek zümresi içine köklü biçimde dahil olmuş erkek, böylelikle nispeten birörnek bir toplumsal çevreye girmiştir: Bu zümre içinde birçoklarıyla eşittir, çoğunlukla o zümrenin veya mesleğin kavramını temsil eden bir numuneden ibarettir. Öte yandan –adeta bu durumu telafi edercesine– o zümrenin taşıdığı bütün anlamı, bütün maddi ve toplumsal gücü kuşanmış olur. Birey olarak taşıdığı anlama zümresininki de eklenir ve bu sayede, çok kere, salt kişisel varoluşunun taşıdığı kısıtlılıkları ve yetersizlikleri örtebilir.

İşte moda, aynı süreci, başka araçlarla gerçekleştirir. Moda da, önemsiz olan, salt kendi çabalarıyla varoluşunu bireyselleştirme yeteneği olmayan kişiye bu noktada takviye sunar: Kişiyi, sadece modayla karakterize olan, farklılık kazanan, kamusal bilinç nezdinde şu veya bu biçimde bir aidiyeti ifade eden bir çevrenin mensubu kılar. Elbette bura-

da da kişilik genel bir şemaya oturtulur. Lâkin bu şema toplumsal bakımdan bireysel bir renge sahiptir. Böylelikle, kişiliğin salt bireysel yoldan erişmesine izin verilmeyen şey, daha uzun bir yoldan, toplumsal bir dolayımla karşılanır. Kibar fahişelerin çok defa modada çığır açıcı olması, kendine özgü o köksüz hayat formlarına dayanır. Toplumun onları mahkûm ettiği dışlanmış varoluş tarzı, bu insanlarda kanun haline gelmiş her şeye karşı, her değişmez kuruma karşı açık veya gizli bir nefrete yol açar. Durmaksızın yeni görünüm formları peşinde koşmaları, bu nefretin görece en masum ifadesidir. Daha önce duyulmamış yeni modaların peşinde koşmalarında, mevcut olanın tam zıddı olan şeye tutkuyla sarılışlarındaki arsızlıkta, tahrip güdüsünün estetik bir formu saklıdır: İç dünyaları büsbütün esaret altına girmedikçe, toplumdan dışlanmış bir hayat sürdüren herkeste müşterek gibi görünen bir unsurdur bu.

Ve biz, ruhun kelimelerle ifade edilmesi çok güç olan o nihai, o en gizemli hareketlerine bakmaya çalışacak olursak, orada da temel insani eğilimler arasında aynı antagonist ilişkinin söz konusu olduğunu görürüz: Sürekli bozulan dengeyi, yeni orantılarla sağlamaya dönük bir ilişkidir bu. Bireysellikler arasında hiçbir ayrım gözetmemek, modanın asli bir özelliğidir gerçi, ama moda hiçbir zaman insanı tümüyle kuşatmaz, hep ona biraz dışsal bir şey olarak kalır. Salt kıyafet modalarının dışında kalan sahalarda bile böyledir bu. Çünkü moda bireye değişkenlik formu içinde sunulur ve bu form, her koşulda, benlik duygusunun istikrarıyla tezat oluşturur. Hatta benlik duygusu, tam da bu tezat vesilesiyle kendi göreli sürekliliğinin bilincine varmaya mecbur olur. Moda unsurlarının değişebilirliği, ancak benlik duygusunun sürekliliği üzerinden kendini değişkenlik olarak gösterebilir ve cazibesini geliştirebilir. İşte bu nedenledir ki moda, daha önce belirttiğimiz gibi, onun karşısında sürekliliği-

nin farkında olan kişiliğin kenarında kıyısında durur daima, ya da en azından gerektiğinde bu şekilde yaşanabilir.

Modanın, kendine mahsus bir kişiliği olan ince insanlar tarafından benimsenen önemli yanı işte budur; onlar bir tür maske olarak kullanırlar modayı. Dış görünümle ilgili her şeyde umumun normlarına körlemesine itaat etmek, sadece kendilerine ait olmasını istedikleri kişisel hisleri ve beğenileri mahfuz tutmanın bilinçli ve iradi aracıdır onlar için. Öylesine kendilerine mahsus kalmasını isterler ki bunların, herkesin erişebileceği bir formda görünür olmasına izin vermezler. Kişiyi, varlığının derinliklerindeki içsel bir özgünlüğü açığa vurur korkusuyla dış görünümde özgünlükten kaçınmaya sevk eden bu ince tevazu ve çekingenlik, hassas yaradılışlı pek çok kimseyi, modanın bütün farklılıkları perdeleyen eşitleyiciliğine sığınmaya yöneltmiştir. Böylelikle, varoluşun verili doğası karşısında ruh bir zafere erişmiş olur: En azından form açısından, en yüksek ve mahir zaferlerden biridir bu. Zira düşman hizmetkâra dönüştürülmüş, kişiliği hiçe sayan şey, gönüllü olarak sahiplenilmiştir. Çünkü burada, kişiliği hiçe sayan eşitleyici unsur, hayatın dış katmanlarına öyle bir şekilde aktarılmıştır ki, içsel hayatın derinliklerinde saklı kalması istenen her şeyin üzerini örterek onları korumakta, böylece o içsel hayat büsbütün serbestlik kazanmaktadır. Toplumsal olan ile bireysel olan arasındaki mücadele, burada, her ikisine karşılık gelen katmanların ayrışması yoluyla çözülür. Aslında son derece hassas ve utangaç olan insanların –özellikle kadınların– çok defa alelade ifadelerin, sohbetlerin arkasına gizlenmiş bireysel ruhlarının derinliği konusunda bizleri yanıltmaları, tam da böylesi bir duruma tekabül eder.

Utanç duygusu, tümüyle bireyin dikkat çekmesine dayanır. Benlik duygusu kuvvetle hissedildiğinde, toplumsal bir çevrenin dikkati birey üzerine çekildiğinde ortaya çıkar

utanç duygusu. Fakat bu durum aynı zamanda bir biçimde uygunsuzluk hissi de doğurur. Bu nedenle çekingen ve zayıf kişilikler utanç duygularına özellikle eğilimlidir. Umumi bir ilginin odağı olduklarında, bir şekilde dikkatleri üzerlerine çektiklerinde, benlik duygularının kuvvetlenişi ile geri çekilişi arasında eza verici gel-gitler yaşarlar. Utanç duygusunun kaynağı olan bu bireysel dikkat çekicilik, utanmaya yol açan özgül içerikten bağımsız olduğu için, insan birçok durumda, iyi ve asil olmaktan da utanır. Toplumda, kelimenin dar anlamıyla sıradanlık kabul görüyorsa, bunun tek nedeni, herkes tarafından taklit edilemeyecek bireysel, benzersiz bir dışavurumla toplum içinde öne çıkmanın uygunsuz sayılması değildir: Diğer bir neden de, herkes için benzer ve eşit derecede erişilebilir form ile faaliyetin dışına çıkanların, adeta kendi kendilerine verdikleri bir ceza olan utanç duygusundan duyulan korkudur.

Moda, kendine mahsus iç yapısından ötürü, bireye daima onaylanan bir dikkat çekicilik sunar. En sıradışı görünüm ve dışavurum tarzı bile, moda olduğu müddetçe, başka koşullar altında ilgi odağı olsa bireyin maruz kalacağı kınamalardan muaf olacaktır. Bütün kitle eylemlerini karakterize eden şey, utanç duygusunun yitimidir. Bir kitlenin unsuru olan birey, kendi başınayken teklif edildiğinde muazzam direnç göstereceği birçok şeye katılır. Kitle eylemlerinin bu niteliğini mükemmel şekilde yansıtan en çarpıcı sosyal-psikolojik fenomenlerden biri de şudur: Bazı modalar, bir kimsenin tek başınayken hiddetle geri çevireceği utanmazlıklara, sırf modanın buyruğu oldukları için hiç itirazsız boyun eğmesini sağlar. Tıpkı kendi başlarına asla yanaşmayacakları suçları toplu halde işleyenlerin sorumluluk duygularının yok olması gibi, modada da utanç duygusu yok olur, çünkü moda bir kitle eylemidir. Bir durumun bireysel veçhesi, toplumsal ve modaya uygun veçhesine ağır bastığında, utanç

duygusu derhal etkisini gösterir: Birçok kadın, toplum içinde, otuz veya yüz erkek önünde moda icabı giydiği dekolteyi, oturma odasında, tek bir yabancı erkeğin önünde sergilemekten utanacaktır.

Moda, dış görünümü feda edip umumun köleliğine teslim ederek içsel özgürlüğü bütünüyle sağlama alma yolundaki çabanın formlarından biridir. Özgürlük ile bağımlılık, sürekli yenilenen mücadeleleriyle, hayatın çeşitli sahalarında kâh birinin kâh ötekinin öne çıktığı bitimsiz devinimleriyle, hayatı çok daha heyecanlı kılan karşıt kavramlardandır: Sabit bir denge yerine aralarında oluşturdukları bu mücadele ve devinim sayesinde gelişmeye ve genişlemeye imkân verirler. Schopenhauer'e göre her insana belirli bir ölçek neşe ve acı verilmiştir, bu ölçek ne taşırılabilir ne boş kalabilir; iç ve dış koşullardaki tüm farklılaşmalar ve dalgalanmalar o ölçeğin sadece formunu değiştirebilir. Aynı şekilde –bu kadar gizemli olmamakla birlikte– her dönemde, her sınıfta, her bireyde, bağımlılık ile özgürlük arasında ya sahiden devamlılık arz eden bir orantıyı gözlemleyebiliriz, ya da en azından bu yönde bir özlemi. Bizim tek yapabileceğimiz, bağımlılık ile özgürlüğün, üzerinde dağılım göstereceği sahaları değiştirmektir. Daha üstün bir hayat sürdürecek kişi, bu dağılımı öyle bir şekilde düzenlemelidir ki, varoluşun diğer değerleri en elverişli şekilde gelişme imkânı bulabilsin. Bağımlılık ile özgürlüğün belirli bir ölçeği, bir durumda ahlaki, entelektüel, estetik değerlerin en yüksek seviyeye ulaşmasını sağlarken, niceliğinin değil salt dağılımının değiştiği başka bir durumda bu sonucun tam tersine yol açabilir. Bütüne baktığımızda şunu söyleyebiliriz: Hayatın bütünsel değeri açısından en yararlı sonuç, kaçınılmaz bağımlılık ilişkilerinin olabildiğince hayatın kıyılarına, dışsal alanlarına itilmesiyle doğacaktır. Belki Goethe, geç zamanlarında, her yanıyla büyük bir hayatın en ışıltılı örneğidir: Hayatın dış yön-

lerine uyum göstermesi, forma sıkı sıkı riayet etmesi, toplumun uylaşımlarına gönüllü olarak itaat etmesi sayesinde, olabilecek en yüksek içsel özgürlük düzeyine ulaşmış, hayatının merkezî unsurlarını o kaçınılmaz bağımlılık ölçeği karşısında tam bir dokunulmazlığa eriştirmiştir. İşte moda da, bu açıdan başvurulabilecek harikulade bir toplumsal formdur: Zira o da, hukuk gibi, hayatın sadece dışsal cephesini, sadece topluma dönük olan yanlarını kavramaktadır. Moda insana, zamanının, zümresinin, dar çevresinin normlarına olan itaatini, umumi olana bağlanışını kuşkuya yer bırakmayacak biçimde kanıtlayacağı bir formül verir; bu sayede, hayatın temin edebileceği bütün özgürlüğü, giderek en içsel ve asli unsurları üzerinde yoğunlaştırmasını sağlar.

Eşitleyici birleştirme ile bireysel sınır çekme eğilimleri arasındaki ilişkiler, bireyin ruhunda da belli bir ölçüde tekrarlanır. Bu eğilimler arasında mevcut olan ve modayı üreten antagonizma, form söz konusu olduğunda, toplumsal yükümlülüklerle hiçbir alışverişi olmayan bireylerin iç dünyalarındaki ilişkilere bile aynı şekilde aktarılır. Burada sözünü ettiğim fenomen, sıklıkla vurgulanan bir koşutluğu sergiler: Bireyler arasındaki ilişkiler, bireyin ruhsal unsurları arasındaki ilişkilerde yinelenir. Çoğu durumda birey, az çok bilinçli olarak, kendine mahsus bir hal ve tavır tarzı, bir stil yaratır; bu tavır ve stil, ortaya çıkış, kendini kabul ettiriş ve devreden çıkış ritmiyle, moda mahiyetindedir. Özellikle genç insanlar hal ve davranış tarzlarında çoğu zaman ani tuhaflıklar sergiler. Nesnel bir nedeni olmadan, beklenmedik biçimde beliren ilgiler, onların tüm bilincini egemenliği altına alır ve sonra aynı irrasyonellikle tekrar kaybolur. Bunu bir kişisel moda olarak tanımlayabilirdik; toplumsal modanın sınırlayıcı bir örneğidir bu. Bu kişisel moda, bir yandan, farklılaşma yönündeki bireysel ihtiyaca dayanır ve bu özelliğiyle, toplumsal modanın oluşumunda da etkili olan gü-

dünün varlığını gösterir. Fakat taklide, benzerliğe, bireyin umumi olan içinde erimesine duyulan ihtiyaç, burada bireyin salt kendi içinde tatmin edilmektedir: Bilincin o belirli form veya içerik üzerinde yoğunlaşmasıyla, bu yoğunlaşma sayesinde varlığın büründüğü o tek renkle, başkaları yerine kendini taklit etmekle sağlanan bir tatmindir bu.

Daha dar çevreler içinde, çoğunlukla, bireysel stil ile kişisel moda arasında bir tür ara evre gerçekleşir. Sıradan insanlar, çoğu zaman, herhangi bir ifade biçimini benimser, sonra da onu –içinde yer aldıkları çevrenin birçok mensubuyla birlikte– uygun olsun ya da olmasın her konuyla ilgili olarak kullanırlar. Bu, bir yanıyla grup modasıdır, ama bir yanıyla da gerçekte bireyseldir. Çünkü buradaki asıl amaç, *bireyin*, tasavvur evreninin *tamamını* bu formüle tabi kılmasıdır. Böylelikle şeylerin bireyselliğine şiddet uygulanır; herhangi bir saikle hoşumuza giden her şeyi "şık" diye tanımlarız – hatta bu ifadenin anlam yurduyla uzaktan yakından ilgisi olmayan nesneleri bile. İşte o zaman o tek tanımlayıcı kategorinin üstünlüğüyle bütün ince ayrımlar silinir. Bireyin, bu yolla modaya tabi kılınan iç dünyası, modanın egemenliği altındaki grubun formunu tekrarlar. Bunun altında yatan temel neden, biçimsel-birleştirici unsurun nesnel-ussal unsur üzerindeki hâkimiyetini gösteren bazı bireysel tavırların nesnel açıdan saçma oluşudur. Aynı şekilde, çok sayıda insan ve toplumsal çevre, sadece birörnek biçimde yönetilmeyi talep eder, altına girdikleri tahakkümün niteliği ya da değeri bu noktada ikincil önemdedir. Şunu inkâr etmek mümkün değildir: Bu şekilde muamele ettiğimiz nesnelere şiddet uyguladığımızda, onları üzerlerine giydirdiğimiz bir kategori altında birörnekleştirdiğimizde, birey olarak onlar üzerinde bir otorite kurmuş oluruz; böylelikle bireysel bir iktidar duygusu kazanır, o nesneler karşısında benliğimizin kuvvetlendiğini hissederiz.

Burada bir karikatür olarak görünen fenomeni, daha küçük ölçekte, insanların nesnelerle arasındaki bütün ilişkilerde fark etmek mümkündür. Ancak çok soylu insanlar, o en derin ve güçlü benlik duygusunu, tam da nesnelerin bireyselliğine hürmet etmekte bulurlar. Evrenin üstün gücü, başına buyrukluğu, kayıtsızlığı karşısında ruhun hissettiği düşmanlık, sadece insanlığın en yüce ve değerli gayretlerine değil, nesneleri dışsal olarak boyunduruk altına sokma girişimlerine de kaynaklık etmiştir. Benlik, nesneler karşısında kendini kabul ettirmek için, onların gücünü bünyesine alıp o güce form verme, onları hizmetine koşmak üzere onların bireyselliğini tanıma yoluna gitmez; bunun yerine onları, dışsal olarak, öznel bir formülün altına girmeye zorlar. Ama kuşkusuz, son kertede bireyler şeyler üzerinde değil, sadece kendi tahrif edilmiş fantezilerinin üzerinde hâkimiyet kazanmışlardır. Bu tür moda tezahürlerinin hızla yok olması, bu hâkimiyetten gelen güçlülük duygusunun ne denli temelsiz ve aldatıcı olduğunu gösterir. Bütün tezahürlerin şematize edilişiyle bir anlığına kendini gösteren o oluş birliği duygusu kadar aldatıcıdır bu.

Gördük ki modada hayatın çok değişik boyutları tuhaf bir biçimde çakışır; moda, ruhun birbirine zıt bütün ana eğilimlerinin bir şekilde temsil edildiği karmaşık bir yapıdır. Bu noktada, izah gerektirmeyecek kadar açık olan iki husus var: Bireylerin ve grupların içinde hareket ettiği toplam ritim, modayla ilişkileri üzerinde de tayin edici bir etkiye sahiptir ve bir grubun değişik tabakalarının modayla aralarında farklı ilişkiler söz konusudur: Hayat içeriklerinin ve dışsal imkânlarının farklılığını bir yana bırakırsak, hayat içeriklerinin muhafazakâr mı yoksa hızla değişen bir formda mı geliştiğine bağlı olarak farklılık gösterir bu ilişkiler. Bir yandan, aşağıdaki kitleler daha zor harekete geçerler ve gelişmeleri daha yavaş bir seyir izler. Diğer yandan, bilindiği gibi, en muha-

fazakâr, hatta çoğu zaman arkaik olan tabakalar, üsttekilerdir. Çoğu zaman her türlü hareketten, dönüşümden sakınırlar. Söz konusu içeriklere karşı bir hoşnutsuzluk beslediklerinden ya da o içerik kendileri için zararlı olduğundan değil, salt dönüşüm olmaklığından korkarlar onun. Halihazırdaki durumuyla onları en yüksek mevkiye oturtan bütündeki her değişiklik, onlara kuşku uyandırıcı ve tehlikeli görünür. Hiçbir değişim yoktur ki onların mevcut iktidarına bir katkıda bulunsun. Her dönüşümde, olsa olsa korkulacak bir şey vardır onlar için, daha fazla beklenti uyandıracak bir şey değil.

Bu nedenle, tarihsel hayatın asıl değişkenlik yeteneği orta zümrede saklıdır. Yine bu nedenle, *tiers état*'nın [üçüncü zümre, burjuvazi] egemenliği kazanmasından beri toplumsal ve kültürel hareketlerin tarihi çok değişik bir sürat kazanmıştır. Değişmenin ve karşıtlığın hayat formu olan modanın, o zamandan bu yana çok daha geniş bir mekâna sahip olmasının, canlanmasının nedeni de budur. Politik hayattaki dolaysız değişimler de bu noktada başlı başına bir etkiye sahiptir: Çünkü insan, kalıcı ve mutlak bir tiranı başından attığı zaman, daha geçici bir tirana ihtiyaç duyar. Modanın sık sık değişmesi, bireyin muazzam ölçüde köleleştirilmesi demektir; bu da, artan toplumsal ve politik özgürlüğün zorunlu bir tamamlayıcısıdır. Doğası gereği değişken olan bir sınıf, belli bir unsurun zafer anının aynı anda ölüm anı demek olduğu bir hayat formu için biçilmiş kaftandır: Bilinçsiz ve kanaatkâr muhafazakârlıklarıyla alt zümrelerden, bilinçli ve istekli muhafazakârlıklarıyla üst zümrelerden çok daha hareketlidir o. Gelişmelerinin sürati onlara başkaları karşısında üstünlük verdiği için durmaksızın değişim talep eden sınıflar ve bireyler, modada, kendi içsel itkilerinin hızını bulurlar. Toplumsal ilerlemenin de, modanın hızlı değişimini doğrudan doğruya teşvik etmesi gerekir. Çünkü bu, daha alt zümrelerin yukarıdakileri taklit etme yeteneğini çok daha

hızlı geliştirir. Böylece, yukarıda sözünü ettiğimiz süreç, yani her yüksek tabakanın alt tabaka tarafından sahiplenildiği anda modadan vazgeçmesi, daha önce hayal bile edilmemiş bir yaygınlık ve canlılık kazanır.

Bu durum, modanın içeriği üzerinde önemli etkiler yaratır. Her şeyden önce, artık modaların o kadar masraflı olmasını engeller, dolayısıyla moda eskisi kadar abartılı olamaz: Eskiden, moda ürünlerini tedarik etmenin yüksek bedeli ya da hal, tavır ve beğeni değiştirmenin zahmeti, bir modanın egemenliğinin daha uzun sürmesiyle telafi ediliyordu. Bir nesne, modanın süratli değişimine ne kadar tâbi ise, o türdeki *ucuz* ürünlere talep o kadar artar. Bunun tek nedeni, daha geniş, dolayısıyla daha yoksul kitlelerin, sanayiyi yönlendirmeye yetecek kadar yüksek bir satın alma gücüne sahip olmaları, ya da kısa ömürlü de olsa en azından dışsal yönden modernlik görünümü taşıyan nesneler talep etmeleri değildir. Toplumun yüksek tabakaları da, kullandıkları nesnelerin görece ucuz olmaması halinde, alt tabakaların baskısıyla dayatılan moda değişiminin süratiyle baş edemeyeceklerdir. Asli moda nesnelerinin gelişiminde hız o kadar önemlidir ki, iktisadın başka sahalarında çoktan erişilmiş belirli bazı ilerlemelerden uzak durulmasına yol açar. Özellikle modern sanayinin daha eski üretim dallarında, spekülasyonun belirleyici rolünü tedricen yitirdiği gözden kaçmamaktadır. Piyasa hareketleri daha ayrıntılı gözlenebilmekte, ihtiyaçlar önceden daha iyi hesaplanabilmekte, üretim eskisinden daha iyi düzenlenebilmektedir. Böylece, piyasadaki rastlantısallık ya da arz ile talebin plansız salınımları karşısında üretim giderek daha çok alanda rasyonellik kazanır. Sadece, saf moda mamulleri bundan müstesna gibi görünmektedir. Modern iktisadın birçok durumda kaçınmayı öğrendiği, yepyeni iktisadi düzenlere ve oluşumlara yönelerek uzaklaştığı kutupsal salınımlar, modaya doğrudan tabi sahalarda hâlâ hüküm-

ranlığım korumaktadır. Hummalı değişim biçimi burada öylesine temeldir ki, moda, modern iktisadın gelişme eğilimleriyle mantıksal bir çelişki içerisinde bulunur.

Bu niteliğiyle karşıtlık oluşturacak biçimde, modanın hayli çarpıcı bir özelliği daha vardır: Her münferit moda, bir ölçüde, ebediyen yaşamak istiyormuşçasına çıkar ortaya. Kim bugün kendine çeyrek yüzyıl duracak bir mobilya alacak olsa, bu alışverişi en yeni modaya uygun olarak sayısız kere tekrarlamak zorunda kalacak ve iki yıl önce geçerli sayılan mobilyayı artık dikkate bile almayacaktır. Açıktır ki moda olmanın cazibesi, birkaç yıl geçtikten sonra, söz konusu mamulün üzerinden çekilip gidecektir – tıpkı kendinden evvelkinin üzerinden çekilip gittiği gibi. O vakit, o iki formu beğenip beğenmemek artık daha başka, nesnel ölçütlere göre belirlenecektir. Öyle görünüyor ki burada, o an ağır basan eğilimin yanı sıra, kendine özgü bir ruhsal süreç hüküm sürmektedir. Bir moda her zaman mevcuttur ve bu nedenle genel kavram olarak moda, moda olmaklığı uyarınca, sahiden de ölümsüzdür. Bu durum, modanın tek tek her tezahürüne bir biçimde yansır gibidir – her ne kadar tek tek modaların esası, tam da, ölümsüz *olmamak* olsa da. Değişimin kendisinin değişmemesi olgusu, değişime maruz kalan her nesneyi, ruhsal bir süreklilik parıltısıyla donatır.

Değişimdeki bu süreklilik, aşağıda anlatacağım özel tarzda, tek tek moda içeriklerinde de gerçekleşir. Moda için mesele elbette sadece değişimdir; ne var ki o da, her fenomen gibi gücünü tasarruf etme eğilimindedir, amaçlarına mümkün olduğunca eksiksiz biçimde, yine de görece masrafsız araçlarla erişmeye çalışır. Tam da bu nedenle, –en berrak biçiminde kıyafet modasında görüldüğü üzere– daima eski formlara geri döner: Modanın izlediği yolun, sıklıkla döngüsel bir seyre benzetilmesinin nedeni de budur. Eski bir moda hafızalardan kısmen silindiğinde, onu yeniden canlandır-

mamak için bir neden kalmaz. O eski moda, yerini alan yeni stille oluşturduğu tezat sayesinde, evvelce ona can vermiş 'farklı olma' cazibesini yeniden kazanabilir – yeni stil de, bir zamanlar eskisiyle oluşturduğu tezat sayesinde cazibe kazanmıştır ne de olsa.

Şu da var ki, modaya can veren hareketlilik formunun gücü, her içeriği eşit şekilde kendisine tabi kılmaya yetmez. Modanın egemen olduğu sahalarda bile, bütün formlar moda olmaya aynı derecede elverişli değildir. Bazıları, kendine özgü bünyeleriyle, modaya belirli bir direnç gösterir. Bu, dışımızdaki algı nesnelerinin, sanat eserine dönüştürülme noktasında eşit imkânlar barındırmamasına benzer. Gerçekliğin her nesnesinin, bir sanat eserinin nesnesi olmaya aynı derecede elverişli olduğu görüşü, baştan çıkartıcı olmakla birlikte derinliksiz, temelsiz bir görüştür. Sanat formları, tarihin içerisinde gelişmiş oldukları için, gerçekliğin bütün içerikleri karşısında eşit bir mesafede durmazlar: Bu formlar da binlerce tesadüf tarafından belirlenmiştir, çok defa tek yanlıdırlar ve teknik kusursuzluklardan ya da eksikliklerden etkilenmişlerdir. Sanat formları, gerçekliğin bazı içerikleriyle diğerlerine kıyasla daha sıkı ilişki içindedir. Bazı içerikler, fazla çabaya gerek kalmadan sanatsal bir form altına girer, sanki doğa tam da bu amaç için yaratmıştır onları; bazılarıysa, inat edercesine, sanki doğa onları başka amaçlar için yaratmış gibi, mevcut sanat formları içine girmeyi reddeder. Natüralizmin ve pek çok idealist kuramın iddia ettiğinin tersine, sanatın gerçeklik üzerindeki hükümranlığı, varoluşun bütün içeriklerini eşit şekilde kendi sahasına çekebilme yeteneği anlamına gelmez. İnsan zihninin varoluşun malzemesine vâkıf olup onu kendi amaçları doğrultusunda biçimlendirmesini sağlayan formların hiçbiri, yapıları ne olursa olsun bütün nesneleri eşit şekilde kendisine tabi kılacak kadar genel ve yansız değildir.

Moda bütün görünümleri ve *in abstracto* [soyut olarak] bütün içerikleri bünyesine alabilir: Her giyim, sanat, davranış ya da görüş formu moda olabilir. Ama öyle formlar vardır ki, özleri itibarıyla, moda olarak hayatta kalma yönünde özel bir yatkınlığa sahiptir – tıpkı bazılarının da buna içsel bir direnç göstermesi gibi. Örneğin 'klasik' diye tanımlanabilecek her şey, moda formuna görece uzak ve yabancıdır – tabii klasik olan da zaman zaman modadan yakasını kurtaramaz. Klasiğin özü, görünüşün, yüce bir orta nokta etrafında yoğunlaşmasıdır. Bir toplaşma hali vardır klasikte; dengenin dönüştürücü, alt üst edici, yıkıcı etkilerinin nüfuz edebileceği pek fazla nokta yoktur. Klasik yontuyu tanımlayan özellik, uzuvların bir merkezde toplanmasıdır: Bütün, ruhun mutlak hâkimiyeti altındadır. Bütüne hâkim olan hayat duygusu, her parçayı eşit şekilde kuşatır, çünkü nesne gözle görülür bir birliğe sahiptir. Yunan sanatının "klasik sükûnu"ndan bahsetmemizin nedeni de budur. Hiçbir parçasının dış bir kuvvete ya da rastlantıya maruz kalmasına izin vermeyen bu yoğunlaşma, o oluşumun hayatın değişen etkilerinden bağımsız olduğu duygusunu uyandırır. Buna mukabil, böylesi bir yoğunluk merkezinden yoksun olan, ölçüsüz ve aşırı olan her şey, kendi içinden modaya yönelecektir. Moda, bu tür nesneleri egemenliği altına alışında, o nesnelerden bağımsız olarak belirlenmiş bir yazgı değildir – onların nesnel kendine özgülüklerinin tarihsel ifadesidir. Barok heykelde dışarıya taşan uzuvlar, daima kopma tehlikesi altındadır; çünkü figürün iç hayatı onlar üzerinde tam bir hâkimiyete sahip değildir, hayatın dış etkilerinin rastlantısallığına terk etmiştir onları. Modanın toplumsal hayat formu olarak gerçekleştirdiği huzursuzluk, tesadüfilik, anlık itkilere tabilik, Barok formlarda zaten mevcuttur. Burada karşımıza çıkan bir etken daha var: Merkezin dışına çıkan, garip ve abartılı formlardan kısa bir süre sonra usanırız, bu ne-

denle, tamamen psikolojik bir açıdan, modanın bizim için hatlarını çizdiği değişimi özleriz. Şeylerin klasik kompozisyonu ile "doğal" kompozisyonu arasında keşfedildiği söylenen derin bağlardan biri de burada saklıdır. "Doğal", çoğu kez genel olarak sınırları iyi çizilmemiş ve yanıltıcı bir kavramdır gerçi, ama en azından negatif bir tanım yapılabilir: Belirli formlar, eğilimler, bakış açıları bu kavram altında tanımlanma iddiasında *değildir*. Modanın değişimlerine en çabuk teslim olanlar da bunlar olacaktır. Çünkü onlar, şeylerin ve hayatın değişmez merkezi ile aralarında, kalıcı varoluş iddialarını meşrulaştıracak ilişkiden yoksundurlar. Örneğin XIV. Louis'nin baldızı Pfalzlı Elizabeth Charlotte'un erkeksi kişiliği, Fransız sarayındaki kadınlar arasında erkek gibi davranma modasına esin vermiş, hatta kadınlar kendilerine erkek gibi hitap edilmesini istemiştir; buna karşılık erkekler de kadın gibi davranmaya başlamıştır. Böyle bir şeyin ancak bir moda olabileceği son derece aşikârdır, zira insan ilişkilerinin değişmez özünden o kadar uzaktır ki, hayat formu, nihayetinde şu veya bu şekilde o öze geri dönecektir. Bütününde modanın gayri tabii olduğunu söylemek ne kadar imkânsızsa (çünkü bir hayat formu olan moda, bir toplumsal varlık olan insan için doğaldır), mutlak gayri tabii olanın en azından *moda* formu altında var olabileceğini söylemek o kadar mümkündür.

Toparlayacak olursak, modanın kendine mahsus uyarıcı, tahrik edici cazibesi, yaygınlığı ile mutlak geçiciliği arasındaki tezatta yatar: Bir yandan her şeyi kuşatıp yayılırken, öte yandan hızla geçip gider, insan modaya sadakat göstermemekte haklıdır. Belli bir toplumsal çevreye sıkı bir birlik kazandırması da, modayı cazip kılan bir diğer özelliğidir – o çevre üyeleri arasında, modada hem neden hem de sonuç olarak kendini gösteren yakın bir bağ oluşur. Ayrıca moda, o çevreyi diğerlerinden kesin bir biçimde ayırır. Nihayet, mo-

danın bir diğer cazibesi de, üyelerini birbirini taklit etmeye sevk eden, böylelikle de her bireyi –gerek etik gerek estetik– her türlü sorumluluktan azat eden bir toplumsal çevreye dayanmasıdır. Üstelik, bu özgün ayrımlar içerisinde, abartma ya da reddetme yoluyla, moda unsurları yaratma imkânı da sunar. Sonuçta moda, hayatın birbiriyle çelişen eğilimlerinin, toplumsal yollarla eşit şekilde nesnelleştiği yapı örneklerinden biridir sadece.

ÇEVİREN **Tanıl Bora**

XIV. Louis 141

asabiyet 40, 41, 119
  asabi *kişilik* 22; *insanlar* 23
  çağın asabiliği 41, 119
Aydınlanma; *İngiliz* 58; *18. yüzyıl* 63
  aydınlanma 78

Barok *heykel* 140; *formlar* 140
Baudelaire, Charles 9-11, 13-17, 20, 31
  "Modern Hayatın Ressamı" 9
  modern hayatın ressamı 9, 11, 12
Benjamin, Walter 9, 10, 14, 16, 20, 26, 31, 35, 36
Bergson, Henri 15
bıkkınlık 23-25, 29, 87, 92, 98-100
bireycilik 40, 45, 46, 69, 109, 112, 116, 118, 119, 127
Bloch, Ernst 19
Böhm-Bawerk, Eugen von 32

Charlotte, Elizabeth 141

ekspresyonizm 63, 64
  ekspresyonist *eser* 64; *resim* 64; *ressam* 64, 77; *sanat* 65; *sanatçı* 65

fenomenoloji 10
  toplumun fenomenolojik yapısı 18
fetişizm 36
flâneur 11, 12
fragman 19, 20, 36, 66, 111; *rastlantısal* 18-20
  fragmanlara *ayrılmış* 16, 17, 19, 34, 39, 111; *ayrılma* 34, 40
  fragmanlaşma 40, 119
  fragmanların etkileşimi 17, 18
Fransız Devrimi 58
fuarlar 36; *dünya* 36, 37, 44; *mimarisi* 37; *ticaret* 38
  Berlin Ticaret Fuarı 36
fütürizm 63

Goethe, Johann Wolfgang von 110, 132
Guys, Constantin 9

Habermas, Jürgen 9, 14-16
hiperestezi [aşırı hassasiyet] 22, 23, 88

janr resimleri 90
Jauss, Hans 10
Jugendstil 45

Kracauer, Siegfried 19, 30

labirent 30, 31

Marx, Karl 34
Michelangelo 84, 85
mistisizm 75-77
modern 14, 24, 39, 116; *asabi kişilik* 22; *birey* 45; *bireycilik* 69; *dönem* 15, 22, 41, 42; *duyusal yaşam* 92; *dünya* 13, 16, 84; *düşünür* 61; *ekonomi* 44; *estetik* 13; *filozof* 61; *hayat* 9, 11, 12, 16, 17, 21, 22, 26, 27, 35, 40, 41, 58, 62, 72, 91, 93, 94, 119; *haz* 86; *iktisat* 137, 138; *insan(lar)* 23, 36, 45, 85, 87, 103; *kültür* 41, 44, 91, 107; *metropol* 96; *ressam* 11; *sadakatsizlik* 21, 44; *sanat* 84, 85, 87, 90; *sanatçı*

11, *sanayi* 137; *sergi* 89-92; *tin* 97; *toplum* 34, 45; *uzmanlaşma* 85; *üretim süreci* 34; *yaşam-dünyası* 15; *varoluş* 98; *zamanlar* 21, 84; *zihin* 89, 91; *zihinsel hayat* 18
modernlik 9, 31, 39, 124, 125, 137; *gayri* 124, 125
modernite 9-21, 25, 31, 32, 34, 35, 39, 40, 42; *modernité* 9, 10, 17, 20
mübadele 21, 23, 27, 31-33, 38, 40, 95, 100, 118

nesnel kültür 26, 29, 33-35, 46, 108, 109
nesnel tin 107
nevrasteni 21, 41
nevrastenik 20, 22
Nietzsche, Friedrich 61, 93, 98, 109
nouveauté 10, 11

Oehler, Dorf 10, 13, 14

öznel kültür 26, 34, 46
öznel tin 108

para ekonomisi 21-24, 27-29, 31, 33, 95-99, 117
Poe, Edgar Allan 11

pragmatizm 69, 72
pragmatist(ler) 70

quatorzième (mesleği) 106

Raffaello 84
Rousseau, Jean-Jacques 60
Rönesans 60, 62, 84, 127
Ruskin, John 98

Schopenhauer, Arthur 61, 132

taklit 38, 39, 63, 90, 113, 114, 117, 124-126, 131, 134, 136, 142
taklitçi 39
toplum ağı 19, 31
toplumlaşma 18, 28, 32, 102
toplumsal oluşum 32, 102

uzmanlaşma 34, 36, 63, 84, 85, 92, 93, 103, 106

van Gogh, Vincent 67, 68

Weber, Max 15-17

SanatHayat • Tarih • Eleştiri • Kültür • Politika

Modernlik-Modernizm

Charles Baudelaire **Modern Hayatın Ressamı**

Georg Simmel **Modern Kültürde Çatışma**

Oscar Wilde **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil - *Estetik ve Etik Üzerine***

Neil McWilliam **Sanat / Ütopya-*Mutluluk Hayalleri* - *Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)***

Ali Artun (ed.) **Bir Muamma-SanatHayat-Aforizmalar**

Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı - *Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus***

Deniz Artun **Paris'ten Modernlik Tercümeleri - *Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri***

Michael North **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**

Michael Baxandall **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim - *Stilin Toplumsal Tarihine Giriş***

Avangard Teori / Eleştiri

Peter Bürger **Avangard Kuramı**

Ali Artun (ed.) **Sanat Manifestoları - *Avangard Sanat ve Direniş***

Walter Benjamin **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri - *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı***

Ali Artun (ed.) **Sanat / Siyaset - *Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika***

Ahu Antmen (ed.) **Sanat / Cinsiyet - *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri***

Çağdaş Estetik

Jean Baudrillard **Sanat Komplosu - *Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik***

Jacques Rancière **Estetiğin Huzursuzluğu - *Sanat Rejimi ve Politika***

Ali Artun, Nursu Örge (ed.) **Çağdaş Sanat Nedir? - *Modernlik Sonrasında Sanat***

Ulus Baker **Sanat ve Arzu,** Tansu Açık (ed.)

Begüm Özden Fırat, Aylin Kuryel (ed.) **Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik**

Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi

Theodor W. Adorno **Kültür Endüstrisi / Kültür Yönetimi**

Ali Artun **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi - *Estetik Modernizmin Tasfiyesi***

Ali Artun (ed.) **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm - *Kimlik ve Estetik***

Chin-tao Wu **Kültürün Özelleştirilmesi - *1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi***

Julian Stallabrass **Sanat A.Ş. - *Çağdaş Sanat ve Bienaller***

Don Thomson **Sanat Mezat - *12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı, Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi***

Sibel Yardımcı **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**

Ali Artun (ed.) **Sanat Emeği-*Kültür İşçileri ve Prekarite***

Eleştirel Müzecilik

Ali Artun **Müze ve Modernlik - *Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1***

Ali Artun (ed.) **Müze ve Eleştirel Düşünce - *Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 2***

Ali Artun (ed.) **Sanatçı Müzeleri**

Wendy M. K. Shaw **Osmanlı Müzeciliği - *Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi***

Mimarlık ve Avangard

Hal Foster **Tasarım ve Suç - *Müze•Mimarlık•Tasarım***

Hal Foster **Sanat Mimarlık Kompleksi - *Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği***

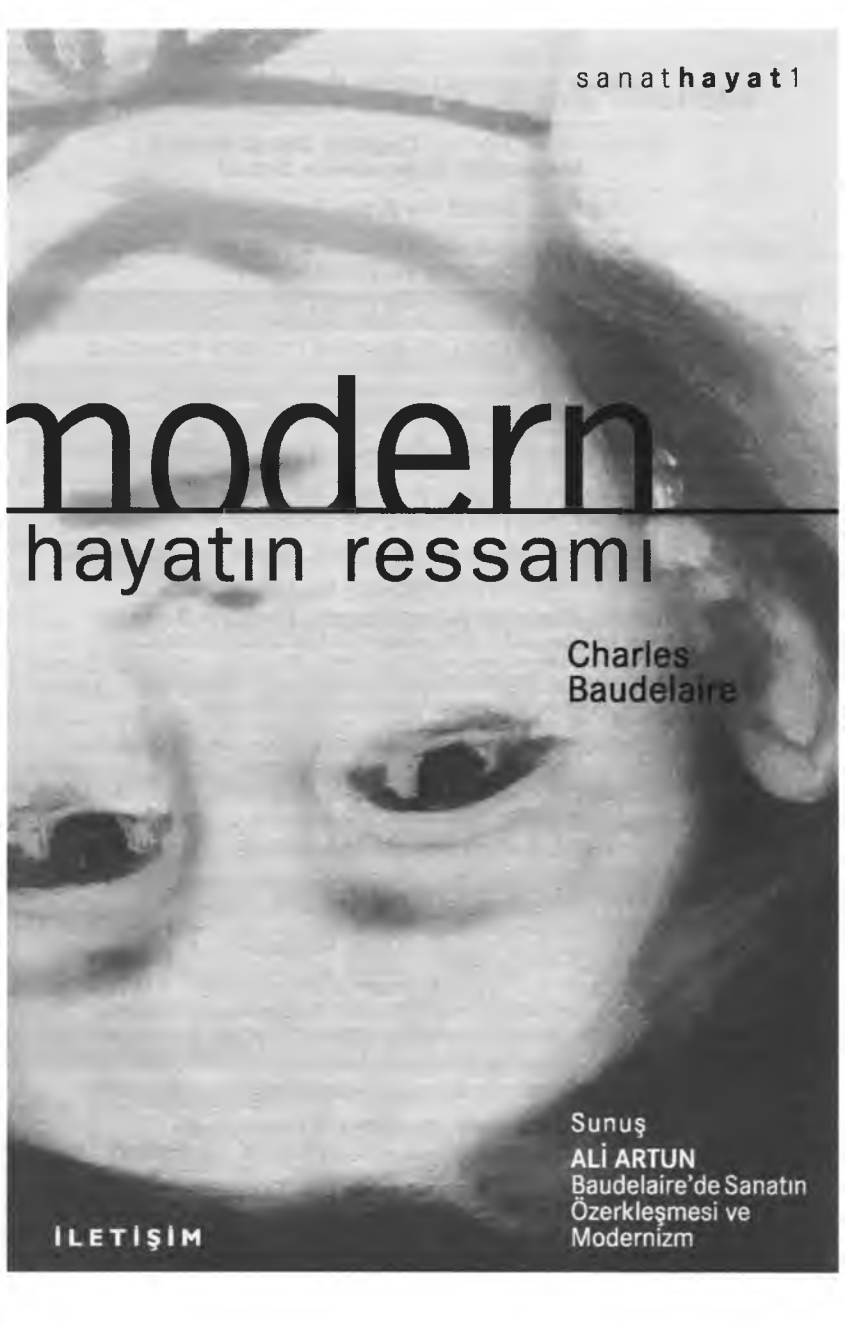
Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo (ed.) **Arzu Mimarlığı - *Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek***

Nur Altınyıldız Artun (ed.) **Sürrealizm / Mimarlık - *Mekân Sanatı***

sanat**hayat**1

modern
hayatın ressamı

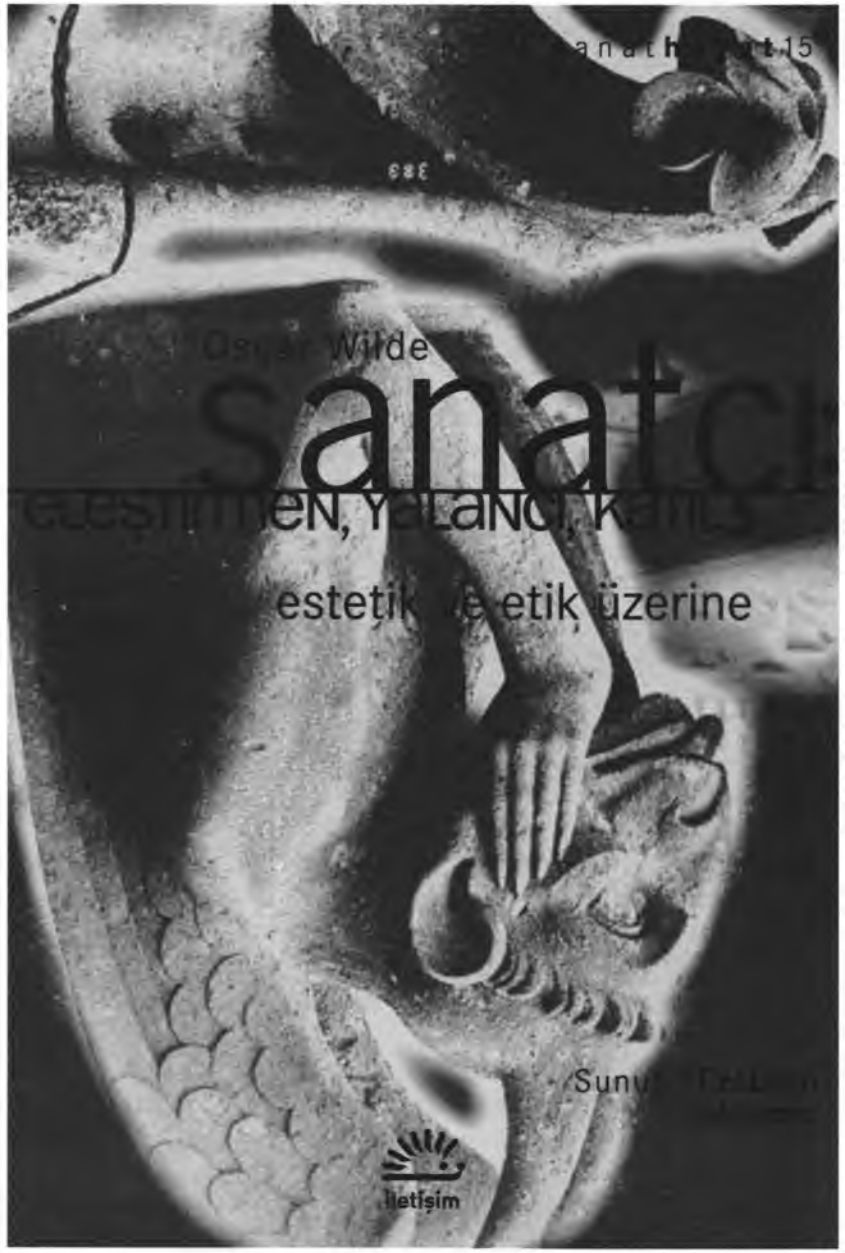
Charles
Baudelaire



Sunuş
ALİ ARTUN
Baudelaire'de Sanatın
Özerkleşmesi ve
Modernizm

İLETİŞİM

anathemata 15



Oscar Wilde

sanat

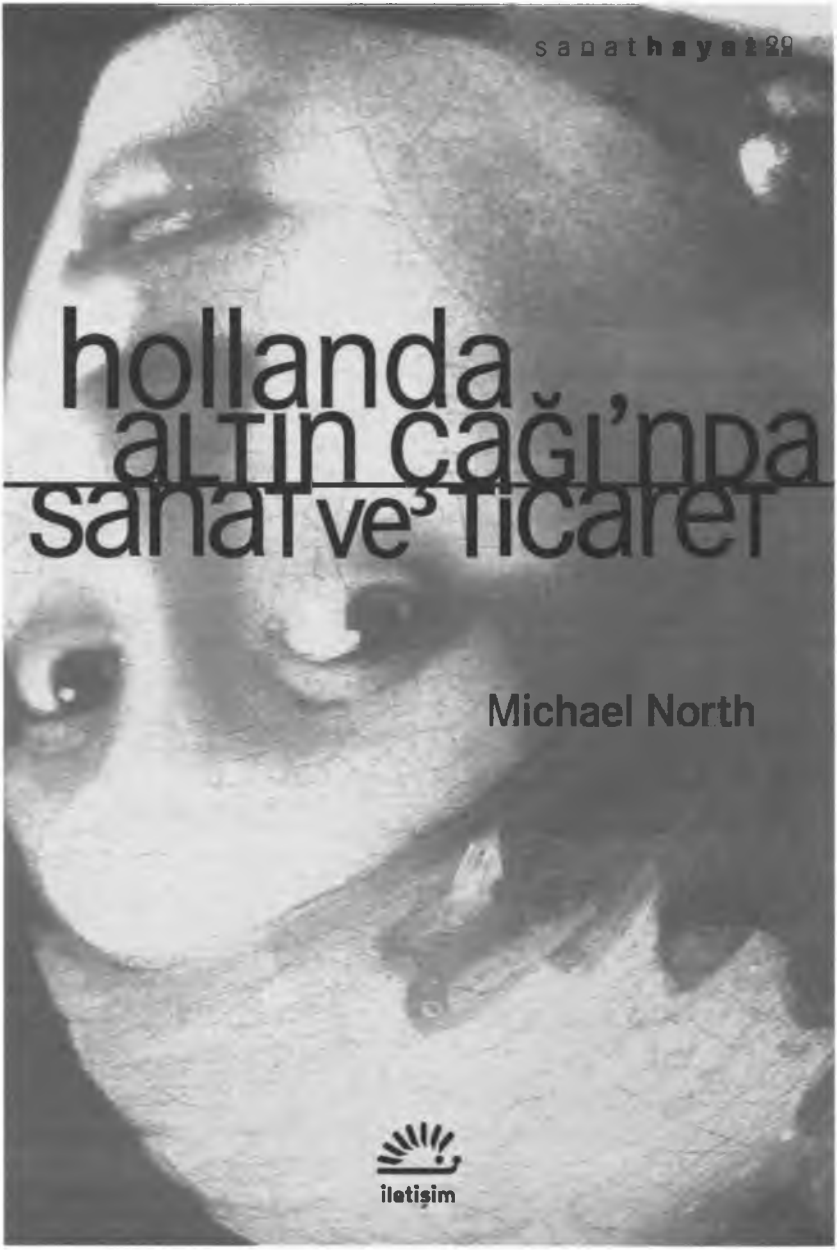
YALAN, KAMUFLAJ VE DOĞRUNUN ÇEŞİTLİ BİÇİMLERİ

estetik ve etik üzerine

Sunuş: [illegible]

iletişim


sanathayat33
15. yüzyılda
sanat ve
deneyim
Stilin
Toplumsal
Tarihine
Giriş
Michael
Baxandall
iletişim


sanathayat 89
hollanda
altın çağı'nda
sanat ve ticaret
Michael North
iletişim

George Simmel

MODERN KÜLTÜRDE ÇATIŞMA

Simmel yaşadığı zamanın, tanık olduğu büyük dönüşümün -modernitenin-, kentin mahşerinin, bireyin yalnızlığının kültürel haritasını çıkarır. Bu harita sayesinde sosyolojinin sosyal bilimler içindeki yerini tanımlar, eleştirel düşünce, kültür kuramı ve kültürel çalışmaların temellerini atar. Toplumsal pratikleri formlar ve imgeler halinde canlandırarak hayatı sanata, sanatı hayata tercüme eder. Simmel'in en kapsamlı çağdaş yorumcusu David Frisby'nin sunduğu Modern Kültürde Çatışma, onun modern kültür, kent ve birey üzerine düşüncesini aydınlatacak üç temel metnini içermektedir.

Kentin ve modernliğin düşünürünün, sosyoloğunun ve filozofunun adı Georg Simmel'dir.

Werner Jung

Avangardın ilgi odağı olacak sorunların hepsi Simmel'in metropol üzerine düşüncelerinde saklıdır.

Manfredo Tafuri

Kültür sosyolojisi... kesinlikle onun yarattığı temeller üzerinde mümkün olmuştur.

Georg Lukacs

Felsefenin somut konulara dönmesini sağlayarak epistemoloji veya entelektüel tarih üzerine gevezelikten bezmiş olan herkese yol gösteren odur.

Theodor Adorno

Kapak: Van Gogh, *Otoportre*, 1889-1890.

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-0192-0
9 789750 501920