

H A K İ K A T A N I

Franco Moretti

Edebi türlerin zamansal sınırları vardır; *modern* trajedi hakkındaki geçerli olan tanımlar da zaten bu olguya, çok kesin bir tarzda olmasa da tanıklık ediyorlar. Ama edebi türlerin zamansal sınırlarından başka mekânsal sınırları da vardır ve bunlar *tarihsel* olanı aydınlatmak bakımından çok daha yararlı olabilirler. Bu, romanınkinin tam tersi bir coğrafyaya sahip olmak gibi çarpıcı bir özellik taşıyan modern trajedi için özellikle geçerli. Genellikle modern trajedinin (bence haklı olarak) kilit ismi addedilen Henrik Ibsen, romanın neredeyse değmeden geçtiği bir İskandinav kültürüne mensuptu. Aynı kültür, felsefesinde trajik dünya görüşlerine ilişkin bir dizi tema ve vurgu sunan Kierkegaard'la, çağdaşlarınca Ibsen'in öteki ben'i diye yorumlanan Strindberg'i de üretmişti. Konuya tersinden yaklaştığımızda da, Ibsen'in en sert dirençle Fransa ve İngiltere'de karşılaştığını görüyoruz: "zehir", "pansımanı yapılmamış tiksiniç bir çıplak yara", "açık lağım" ve "tumarhane" dönemin gazetelerinde yer alan nitelemelerden bazıları. Romanın kalelerinden bu iki ülke, yeni tiyatro anlayışına katkıda bulunmak bakımından son derece kısır kalmışlardı. Yine de modern dönemin coğrafyası bakımından en aydınlatıcı örnek Almanya olmaya devam ediyor. Özellikle Kierkegaard, Ibsen ve Strindberg'in dünya-tarihsel önemlerine ancak Almanya'nın dolayımıyla kavuştuğu hesaba katıldığında, modern trajedinin ve modern trajedi teorisinin Almanya'sız düşünülemediği sonucuna varmamak mümkün değil. 1915'te James Leatham *The Blight of Ibsenism* (Ibsencilik İleti) başlıklı gözü dönmüş milliyetçi broşür için kalem aldığı taslakta, Ibsen ve Strindberg'i (ve Nietzsche'si'yi) "Belçika savaş alanlarındaki Alman yöntemleri"nden sorumlu tutarken kuşkusuz yanıliyordu. Ama "bu üç filozofun Almanya'daki kadar yoğun bir yandaş kitle-sine hiçbir yerde sahip olmadıkları" çok bilinen bir olguydu – daha sonra göreceğimiz gibi, tedirgin edici ürünleri olan bir olgu.

* Franco Moretti'nin, İngilizce'de *Signs Taken for Wonders* adıyla yayınlanmış kitabından çevrilmiştir (1988, Londra: Verso).

Almanya: Modernliğin Savaş Alanı

Nasıl Almanya modern trajedi için merkezi bir rol oynuyorsa, simetrik bir tarzda modern trajedi de, modern Alman kültürünün gelişimi için merkezi bir rol oynamıştı. Oysa aslında başlanıçta bu ikisi arasındaki ilişki hasmâneydi; modern estetik alanın *anti*-trajik yönelimi en etraflı bir şekilde iki yüzyıl önce Alman felsefesi tarafından teorileştirilmişti. Kant'ın ilk ikisi arasında bir "köprü" olarak tasarlanmış üçüncü *Kritik*'i, bilgi alanı ile etik alanı arasındaki potansiyel olarak trajik olan yarılmayı onarmak üzere girişildiği açıkça dile getirilen bir denemeydi. Aynı şey Schiller'in *Letters on the Aesthetic Education of Man* (İnsanlığın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar) adlı yapıtı için de söylenebilir. Burada sanattan, zedelenmiş bir uyumu yeniden tesis etmesi, insani yeteneklerin ve toplumsal kurumların acı veren tekyönlülüğünü "törpülemesi" beklenir. Goethe de zihnimizi "yerinden eden" ve "huzursuz kılan" trajedileri eleştirir. *Faust*'ta trajedinin kapsamını bireysel alanla sınırlandırarak, evrensel tarihin ilerlemesini ondan muaf tutmuştu. Hayden White'ın da belirttiği gibi, bir dizi trajedinin son perdede kozmik bir komediye aydınlatmak üzere birbirini izlediği Hegel'in düşüncesinde de aynı retorik tercih ya da "öykü"yle karşılaşmak mümkün. Trajedi karşıtı bu hamle Hegel'in yalnızca tarihin hareketi hakkındaki görüşlerinin değil, felsefesinin en içsel biçiminin de esin kaynağıdır. "Tek yanlı" olan her şeyin yerini "yalnızca Bütünsel olanın Hakiki olduğu" yolundaki yansıtmacı iddiaya bıraktığı diyalektik mantığında, trajedi biçimi herhangi bir bilgi içeriğinden yoksun bırakılır.

Demek ki Modernliğin ilk 50 yılı içinde Almanya toprakları üzerinde trajik kültüre karşı büyük bir mücadele verilmiş ve kazanılmıştı. Ama uzun vadede, trajedinin ağırlığına karşı durulamadı; Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, Hebbel, Wagner, Hauptmann, Wedekind, Hofmannstahl, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Schmitt, Benjamin, Heidegger ve hatta kimi bakımlardan Marx, Weber ve Freud'un adları buna tanıktır.

Demek ki Almanya. Ama neden Almanya? En sık rastlanan yanıt, Avrupa'daki erken modern çağın, hem uluslararası hem de ülke-içi dinsel savaşlarına işaret ediyor. Neden Almanya? Çünkü Almanya, Thomas Mann'ın sözleriyle öteden beri "Avrupa'nın savaş alanı" olagelmıştır; fiziksel olduğu kadar, hatta daha da çok manevi bir savaş alanı... Buradaki çelişkilerin "ulusal içeriği yok denecek kadar azdır; hepsi de büyük ölçüde Avrupa içeriklidir". Bu ışıkta bakıldığında Almanya, Avrupa kültürünün uzlaşmaz simgesel karşıtlıklarının metafizik bir geçirimsizlik kazanarak yatışmaz bir savaşa giriştiği bir Büyülü Sahne niteliği kazanır. Bu, Avrupa dediği-

miz tümleşik tarihsel sistemin merkezi ve katalizörüdür; ama bu niteliğinin paradoksu andıran bir yanı vardır; yine Thomas Mann'ın *Reflections of an Unpolitical Man*'deki (Siyaset-dışı Bir İnsanın Düşünceleri) sözleriyle söyleyecek olursak, oynadığı "sistemik" rol, "ulusal sınırlar"dan ve "manevi birlik"ten yoksun oluşundan ayırılmazdır. Fransa ve İngiltere'nin aksine Almanya, uluslararası işlevini ulusal gücüne borçlu değildir; aksine ulusal *zaafının* bir ürünü olan uluslararası işlevi gücü ile ters orantılıdır: Freiligrath'ın 19. yüzyılda kullandığı eğretilmeye başvuracak olursak, manevi birlikten yoksunluğuyla, "*Deutschland ist Hamlet*".

Avrupa'dan "tümleşik bir sistem" olarak sözettim. Gerçekten de ne zaman Modernizm, roman ya da trajedi gibi ulus-ötesi tür ya da hareketlerden sözedecek olursak Avrupa'yı veri kabul etmeye meylediyoruz. Oysa bu durumlardan her birinde, kendine özgü bir toplumsal coğrafyaya sahip farklı bir "Avrupa"dan sözettiğimizi kaydetmek zorundayız. Romanın Avrupası, diğerlerinden açık seçik bir şekilde ayrılmış, kendi içine kapalı ulus-devletlerden oluşan bir sistemdir; burada İngiltere ve Fransa'nın merkezinde sabit ve istikrarlı bir burjuva çekirdek ve kırsal ve kent arasında belirgin bir ulusal etkileşim vardır. Oysa modern trajedinin Avrupası, kendi adına bir savaş Avrupasıdır: çok daha soyut ve türdeş bir karşıtlıklar alanı... Burada Almanya bir "çekirdek" ya da merkez olmaktan çok evrensel dramların sahneye koyulabilmesine olanak veren, sahipsiz bir topraktır. Modernizmin Avrupasına gelince, o da bir metropoller kümeleşmesi olarak yine daha da farklı bir tarzda ulus-ötesidir: Paris, Petrograd, Berlin, Londra, Zürih, Milano, Viyana, Prag ve hatta Dublin – bunlardan her biri Modernizmin elinde birer arketip haline dönüştüler. İlk iki Avrupa'ya kıyasladığımızda bu Avrupa çok daha kesintili, dolayısıyla da New York, Los Angeles, Bombay ve Buenos Aires'i içine almaya çok daha yatkındır. İşte tam da bu yüzden Modernizm yüzyılımız içinde ilk *dünya-ölçekli* edebiyat sistemine dönüşmüştür. (O kadar ki, modern tarih içinde Avrupa ilk kez kıyıya itilmiş oldu.)

Üç farklı Avrupa'nın bu şekilde mekânlara dilimlenmiş olmasının izlerini, en büyük kolaylıkla mekân ve sınırlara en duyarlı olan o toplumsal kurumla, dil ile ilgili olarak görebiliriz. Burada romanın, yerel özellikler ve deyişlerle yüklü çeşitli ve zengin dilinden, modern trajedinin soyut, kısır ve her zaman çevrilebilir (Joyce dışında kim Norveççe okuyabiliyordu ki!?) konuşmalarına ve son kertede belki de *Finnegans's Wake*'in yoldan çıkmış ama yine de her şeyi içeren dilinin öncülük ettiği Modernizmin kültürel çorbasına geçmiş oluyoruz. Bütün bu kümelenmeler, Fernand Braudel'in iktisat tarihi için öngörmüş olduğu "zamansal mekânlar teorisi-nin" edebiyat tarihi için de aynı derecede gerekli ve vaad yüklü olduğunu

düşündürüyor; edebi çağları yalnızca zaman dilimleri olarak değil, aynı zamanda mekânsal şekillenmeler olarak da düşünmek zorundayız. Bir simgesel biçimler coğrafyası son derece baştan çıkarıcı bir tasarı değil mi?

Ama trajediye geri dönelim. "Neden Almanya?" sorusunun, Almanya'nın Modernliğin politikası ile ilişkisi üzerinde odaklaşan bir başka olası yanıtı daha var. Belli başlı bütün kapitalist ülkelerde modernlik, istikrarsızlaştırıcı, önceden kestirilemez ve acılı bir süreç olarak yaşanmıştı, ama hiçbir zaman bir radikal siyasal alternatifler çağrısı ile ilişkilendi. Temel siyasal tercihler, kural olarak modernliği önceliyordu ve modernliği izleyen rejimler de temel bir istikrardan yararlanabildiler. Britanya ve ABD'nin siyasal gelişme doğrultuları, sırasıyla 17. ve 18. yüzyıllarda belirlenmişti. Fransa'nın yaşadığı yığılma siyasal kriz (1789, 1830, 1848) ise Modernlik ile *Ancien Régime* arasındaki çarpışmalara tanık oldu; ama sözkonusu çelişkiler ne Modernlikten kaynaklanıyor ne de Modernliğin ötesine işaret ediyorlardı. (Belirgin istisna Komün'dü; ama Komün'ün de tarihsel önemi, onu evrensel bir paradigma olarak yorumlayan [Alman] siyaset kuramcıları tarafından abartılmış olabilir.) Demek ki Britanya, Fransa ve ABD'de burjuva demokratik devlete temelde meydan okunmamış oldu; aynı şey Almanya için geçerli değil. Burada yalnızca ulus-devlet geç kurulmakla kalmadı; sözkonusu siyasal düzen 15 yıl gibi kısa bir süre içinde -1918'le 1933 arasında-, tamamiyle *karşıt* doğrultularda *iki kez* sarsıldı. Sanayi temeli üzerine kurulu başka hiçbir güç ne böyle bir sosyalist devrimin eşliğine gelmiş, ne de faşist yönetim altına girmişti; Almanya, sanki Modernliğin gizli ve ölümcül yarılmasını açığa çıkarmak istermişcesine *her ikisini* de yaşadı. Oysa diğer Batı ülkelerinin alışkın olduğu olağan yönetim bu trajik tercihi gizleyebiliyordu.

Daha önce, Thomas Mann'ın Alman kültürünün trajedisinin ulusal zafın bir sonucu olduğu yolundaki tezine değinmiştim. Artık daha özgüleşerek trajik biçimin simgesel gücünün devletin gerçek gücü ile ters orantılı olduğunu iddia edebiliriz. Devlet istikrarlı ve güçlü olduğunda, onunla uğraşmak zorunda kalmayan ulusal kültür, kendi siyasal olmayan doğrultusunda dilediğince evrim gösterebilir: Modernliğin istikrara katkıda bulunan belli başlı unsurlarından biri olan romancılığın kahramanlık karşıtı dünya görüşü de buradan kaynaklanır. Ama devlet zayıf ve yerleşiklikten uzaksa, kültür "boşluğu doldurmak üzere" ölümcül bir tarzda müdahale eder: Romancılığın gündelik hayatı, boş ve kibirli bir görüntüler dünyası olarak bir kenara itilir. Bu dünya görüşü merkezini yalnızca politikada değil, politik mücadeleye yönelik trajik bir bakışta da bulur. Bu bakış içinde politik mücadele eninde sonunda krize yol açması gereken bir şey, krizin kendisi de bir hakikat anı olarak görülür.

Bir *hakikat* anı olarak kriz: Toplumsal taraflar ancak ölümüne bir mücadeleye giriştiklerinde gerçek tabiatlarını açığa çıkaracaklardır. İşte olağan koşullar karşısında istisnai olanın üstünlüğünü savlayan epistemoloji de burada kaynaklanır: "İstisnai olan" diye yazıyordu Carl Schmitt 1922' de "olağan vakadan daha ilginçtir. Olağan vaka hiçbir şeyi kanıtlamaz, istisnai olan herşeyi... İstisna olma durumunda, gerçek hayatın gücü mekanik tekrarın katılmış kabuğunu kırar." *Hakikatin* yegâne anı olarak kriz: Gündelik hayatın olağan ritminin tasfiye edilmesi, zamanın kendi içine kapanması, Lukacs tarafından *Ruh ve Biçimler*'de "zamanın zamansallıktan arınması" diye anılan şeyin doğması sonucunu doğurur. "Bu an," diye devam eder Lukacs, "başlangıç ve sondur ve bu andan varoluşa dair hiçbir şey türetilemez."

Romana Karşı Trajedi

Ama "hakikat anı" ile 20. yüzyıl politikası arasındaki ilişkiyi tartışmaya geçmeden önce, modern trajedinin kimi biçimsel özelliklerini gözden geçirmemiz gerekiyor. Modern trajedi Hakikat diye andığı şeye doğru ilerlerken, hem Kadim Dünya hem de Rönesans trajedisinin tanımadığı bir hasımla karşı karşıya kalır. Bu, ne körlük, ne tutku, ne Yazgı, ne de çelişkili bir değerdir. En yalın haliyle *hayatın* kendisidir. *The Moment* dergisinin Temmuz 1855 tarihli 5. sayısında Kierkegaard, "çok kesin terimlerle konuşmak gerekirse," diye yazar, "Tanrı insanın en çetin, en ölümüne düşmanıdır: onun dileklerine göre insanın ölmesi, kendisini yoketmesi gerekmektedir; çünkü Tanrı'nın nefret ettiği, tam da tabiatınız gereği sizin hayatınız, yaşama sevinciniz olan şeydir." Ibsen'in bütün kahramanlarının ilk örneği olan Brand'a esin kaynağı olan da aynı fikirdir: "ölümcül düşman, ama sevgiden ötürü düşman olan": "Uçurumun kıyısında kafasız ruhlar dansediyor ve binde biri bile farkında değil, şu tek kelimeyle ifade edilen yaşama'nın ne kadar büyük bir suç yükünü beraberinde getirdiğinin."

Trajik bakış açısının karşıt ucuna dönecek olursak, diğer yargıları tabiatıyla değişir ama paradigma yine de aynı kalır. Bir uçta hayat nasıl hakikatin kaba ve cansıkcı düşmanı gibi görünmüştüyse, bu sefer de hakikat, hayatın yararsız ve zalim yokedicisi gibi algılanmaya başlanır. "Brand bir aziz olarak ölür" diyordu Shaw, *Quintessence of Ibsenism*'de (İbsencilüğün En Temel Özü), "azizliğiyle onun fırsatlarının bir misline sahip olan bir günahkârın bile yolaçabileceğinden daha fazla acıya yol açtı." Değerler sistemini altüst ettiği *Yaban Kazları*'nda Ibsen aynı tezi işliyor. Burada Gregers Werle'ye ve onun (Kierkegaard'ın, insanın en iyi dostunun, karısı-

nın kendisini aldattığını anında kendisine söyleyen insan olduğunu iddia ettiği, 30 Ağustos 1855 tarihli *The Moment* yazısında uğursuzca öngördüğü) başkalarını hakikatle yüzleşmeye zorlama yolundaki acımasız girişimine karşı çıkan hasmı Relling'dir: Kendisini, ne pahasına olursa olursa başkalarının *hayatta* kalmasına vakfetmiş bir doktor. *Yaban Kazları*'nın büyük bir hayranı olan Thomas Mann bu noktayı şöyle geliştiriyor: "Nietzsche ve Ibsen, biri felsefesinde diğeri oyunlarında, *hayatın hakikat için değerini* son derece köklü bir biçimde sorguladılar." Ve sonra *Reflections of an Unpolitical Man*'in (Siyaset-dışı Bir İnsanın Düşünceleri) "İroni ve Radikalizm" başlıklı aynı bölümünde ekliyor: "Radikal düşünür için hayat kayda değer bir kanıt değildir. Oysa ironik tavır şöyle sormayı tercih edecektir: '*Hakikat*, hayat sözkonusu olduğunda kayda değer bir kanıt mıdır?' "

Hakikatla hayat arasındaki bu karşıtlık yeni bir şeydir: Trajedinin uzun ve dolambaçlı tarihinde "hayat" hiçbir zaman kendi içinde bir güç olarak ortaya çıkmamıştı. Şimdi hem trajik hem trajedi karşıtı düşünürlerin dikkatini çekecek şekilde sahneye çıkıyorsa, bunun gerekçesinin trajedinin kendi içinde değil, rakibi olan edebi türde, romanda aranması gerekiyor. Hakikatte dizgin vurabilen bu hayat, modern gündelik hayattır; modern romanın hızla algıladığı, yeniden yorumladığı ve popülerleştirdiği olağan yönetim değerlerine doygun gündelik hayat... "Hayat"ın ansızın bir paradigma kertesine yüceltilmesi hem modern Avrupa zihniyeti için romanın taşıdığı merkezi öneme tanıklık ediyor, hem de edebiyat tarihçilerinin fazlasıyla gözardı ettiği bir edebi türler arası ilişkiyi aydınlatıyor. "Edebi sistemler" üzerine düşünürken örtük olarak bir işbölümü modeline başvuruyoruz: Her tür kendi özgül işini yaparak belirli bir döneme özgü küresel sistemin oluşmasına katkıda bulunuyor. Oysa bizi, türler arası işbirliği kadar *çelişki* de ilgilendirmeli. Örneğin hayatla hakikat arasındaki uzlaşmaz karşıtlık, trajedinin kendisi ile roman arasındaki türsel karşıtlığın trajik bir tarzda dile getirilmesinden başka bir şey değildir; diğer yandan da daha önce betimlenmiş olan coğrafya da, türlerden birinin "zaferi"nin diğerinin topluca yokedilmesi anlamına geleceği sonucunu veriyor.

Demek ki, biçimlerin birbirleriyle mücadele ettiği, bağlamları tarafından ayıklandığı ve doğal türler gibi evrilip yokolduğu Darwinci bir edebiyat teorisi... Edebiyat eleştirisinin bugünkü metafizik boşluğu terkedip bir tür maddeciliğe geri döndüğü zamanlar için büyüleyici bir tasarı... Ama şimdilik modern trajedinin önünde yatan en büyük güçlüklerden birinin (güçlükler tek değil – modern trajedi teorisi bize bu türün neredeyse olanaksız olduğunu söyleyip durmuyor mu?) tam roman-sonrası dönemde kendisini içinde bulduğu koşullar olduğunu eklemekle yetineyim. Büyük romancı geleneğine mensup büyük bir oyun yazarı olan Çehov, bu güçlü-

ğün en belirgin örneklerinden biridir. Onun oyunlarında dansta başı çeken hakikat değil hayattır – bütün alışkanlıkları, tavizleri, kesinsizlikleri, kaçmakları ile hayatiyetini yitirmiş bir roman hayatı. Oyunlarının her birinde karakterler bir "hakikat anı"na yaklaşır yaklaşmaz dehşet içinde ürkerek gündelik hayatın narkoz altındaki ritmine geri dönerler. Sanki büyük Rus anlatı geleneğinin yükü, Çehov'un trajediyi kendine özgü bir biçim olarak kavramasını engellemiş gibidir. Böylelikle parlak bir ju-jitsu hamlesiyle modern trajedinin olanaksızlığı en büyük modern trajedi haline dönüşür – Çehov sorununu geçerli bir çözüm haline dönüştürmüştür.

Demek ki hayata karşı hakikat ve sonra da hayatın trajik biçim içinde uzlaşmaz bir unsur olarak roman tarafından "temsil edilmesi". Önce bir anlam sorunuyla başlayalım: Modern trajedide hakikatin karşıtı ne yalan ne de gizdir (*Othello*, *Kral Lear* ya da *Phedre*'yi düşünün). Hayır, hakikatin karşıtı "yarım-doğrular"dır: *hayata taviz vermeyi* kabullendiğinde hakikatin aldığı biçim. Taviz – yani romanın 19. yüzyıl boyunca en sorunlu konusu... Ama diğer yandan da yola gelmez Brand, "Şeytan'ın tavizin ruhu" olduğunu buyuruyor. Hakikat için en büyük tehlike, şiddetli bir tarzda inkâr edilmek ya da bastırılmak değil (çünkü bu, onu paradoksal bir tarzda tesis eder), hayatın olağan akışı içinde seyrelemektir. Dolayısıyla "gündelik olanı ve onun bayağılığını tasfiye etmek istiyorsak," –yine Brand'ın sözlerine başvuracak olursak– "yedi Pazar'dan oluşan bir haftaya ihtiyacımız var". Brand, tavize karşı saldırısında yalnız değildi. Kierkegaard, Danimarka kilisesini tam da taviz öğretisi ve pratiği yüzünden afişe etmişti; büyük bir olasılıkla Nietszsche'nin Apollonvari "ölçülülüğü" inkâr etmesi de aynı temanın bir öncülüydü. Dahası Ibsen'in şöhretinin yayılmasına en çok katkıda bulunan eleştirmen –Georg Brandes– aydınlar sahnesine 19. yüzyıl İskandinavı'nın önde gelen taviz filozoflarından Rasmus Nielsen'i eleştirerek adım atmıştı.

Modern trajedinin ikinci yola gelmez düşmanı da paradır. Kuşku yok ki para, taviz ve muğlaklığın en önde gelen cisimleşmesidir: Para hem hastalığa yol açar hem de hastalığı tedavi edecek ilaca; sömürünün sonucudur ama hayır için kullanılabilir. Parada kesinlikle herhangi bir *safiyet* yoktur ("Şunun, bunun, herkesin kölesi"); onu 19. yüzyılın büyük toplumsallaşmasının esnek ve vazgeçilmez aracı kılan tam da bu özelliğidir. Bu çağ boyunca modern bireyin oluşumu giderek artan bir ölçekte o büyük toplumsal derleşmeye emanet edildi: Trilling'in *Sincerity and Authenticity*'de (İçtenlik ve Sahicilik) kullandığı terimlerle söyleyecek olursak, "var olmaya" karşı "sahip olma"nın mülkü böyle yaratıldı. Roman da kendi adına, bu gelişmeyi kaydetmekle kalmadı, Goethe ile Balzac arasında yer alan kısa bir kuşak içinde onu tipik bir modern efsaneye dönüştürdü.

Ama Ibsen'de bu paradigma tersine çevrilir: Para aracılığıyla insanlar kendilerini şekillendirmez, çarpıtırlar ve kişinin kendi hakikati ancak (muhtemelen ansızın) bir *parasızlıktan* hareketle anlaşılabilir. İşte modern trajedinin o kadar tanıdık karakterleri olan alacaklılar ve şantajcılar da kökenlerini burada bulur; birey olarak ilginç olmamakla birlikte dramatik işlevleri bakımından (ya da Strindberg'in *Alacaklılar*'ında olduğu gibi birer eğretilenim olarak) hayati bir rol oynarlar. Bu karakterler dünyadan para alırlar ve böyle yapmakla da başkalarını acılı ama belki de yeniden canlandırıcı bir hakikatle yüzleşmek zorunda bırakırlar.

Trajik hakikatin önündeki bir başka engel de, toplumsal bir uzlaşım olarak *söyleşi*'dir: Gerçi hem söyleşi hem de trajik diyalog birer dilsel alışveriştir ama ikisi farklı yönlere eğilim gösterirler. Peter Szondi'nin *Modern Dram Teorisi*'nde kaydettiği gibi "söyleşi-dramı"nın en güçlü olduğu yerlerde (romanın anavatanı olan Fransa ve İngiltere'de), trajik bir dilin gelişmesi olanaksız oldu. Oysa "bir Alman topluluğun ve Almanca bir söyleşme tarzının bulunmadığı" yerlerde, sözgelimi Fredrich Hebbel'inki gibi muhteşem bir doluluğa kavuşabilirdi. Trajedi ile söyleşi arasındaki bu husumet niye? Çünkü –yine Szondi'nin sözlerine başvuracak olursak– "söyleşi asla bağlayıcı değildir, her zaman geri alınabilir", trajik dil gibi "eylemin vücut kazanması" olmaksızın, eylemi askıya alır (değil mi ki herhangi bir söyleşi ilanihaye sürüp gidebilir!). Söyleşi, özne ile nesne arasında rahat ve kararsız bir sahipsiz bölge yaratarak her ikisini de terbiye sınırları içinde aşırı derin araştırmalardan korur. Böylelikle de karakterlerin toplumla barışmalarıyla sonuçlanan, yavaş hareket eden dünyevi süreçleri dile getirir. Bütün bu nedenlerden ötürü söyleşi roman tarafından özellikle benimsenen dilsel ortam oldu. Yine Çehov örneğine başvuralım – o, romana özgü bu uzlaşımı tam tersi etkiyi yaratmak için kullandı: Onun oyunlarında trajik bir dil yaratmanın yegâne yolu, onu hiç denememek, hedefsiz lafların çıldırtıcı akıntısına teslim olmaktır. *Bebek Evi*'nin son sahnesinde Helmer'in kusursuz bayağılıklarıyla Nora'nın kaba saydamlığında oluşan iki dil birbirlerini anlayamaz. Ve oyun son derece uygun bir şekilde dilsel olmayan bir sesle, bir kapının çarpılmasıyla sona erer.

Modern trajedi ile roman arasındaki son karşıtlık iki türde yeralan tipik *olaylarla* ilgilidir. Kural olarak romanlardaki olaylar birer fırsat biçimini alırlar: Dil alanındaki söyleşi gibi (ve eninde sonunda, romandaki olayların çoğu, söyleşilerden ibaret olmadıklarında bile söyleşinin eşlik ettiği olaylardır), bir fırsat da bir dizi farklı gelişmeye açık yarı-öznel, yarı-nesnel bir olaydır. Üstelik bir roman olayı kendi içinde anlamlı değildir; anlamını daha uzun bir öykünün artzamanlılığından alır. Bu ise, olayın an-

lam kazanmasının gündelik hayatın ve olağan yönetimin sağladığı istikrarın temelden sarsılmayacağı inancını varsaydığı anlamına gelir. Oysa bu istikrarı yırtan, parçalayan kırılma ve çatlaklar tam da trajik olayın en tipik örneklerini oluşturur. Bunların anlamı emsalsiz bir rota değiştirme anı, an-sız bir aydınlanma olmalarında yatar; onların ışığında artık bütün geçmiş – insanın daha önceki romansı hayatı– onulmaz bir sahtelikle malulmuş gibi görünür. Bu Kierkegaard'ın "anı"dır: hakikat ânı ama aynı zamanda an olarak da hakikat – olağan koşullarda yitirilen, ancak süreksizlikte ve krizde yeniden ele geçirilen bir an.

Trajedî ve Devrimci Politika

Trajedideki hakikat ve krizin birbirlerine karşılıklı bağımlılığı klasik devrimci politika retorüğini haber vermektedir. Bu bağlantının en açık örneklerinden biri bu yüzyılın ilk çeyreğinde yazılmış, bugün neredeyse unutulmuş ama o zamanların belki de en ünlü, kesinlikle en efsanevi manifesto-su olan bir metindir: Georges Sorel'in *Réflexions sur la violence* (Şiddet Üzerine Düşünceler) adlı metni. Metnin *leitmotiv*'i temelde şudur: Her yere egemen olan "toplumsal tavizler"den ötürü Batı, "huzur" ve "istikrar"ın, "toplumsal sınıfların *hakiki* doğasını örttüğü" bir "evrensel korkaklık" çağı yaşamıştır. Ama bu çağ sona ermek üzere ve ölüm öpücüğünü de genel bir "toplumsal çatlak", bir "kriz", bir "kırılma" yaratarak sınıfları "*kendileri olmaya* zorlayacak olan Genel Grev"den alacaktır. Genel Grev üstün "ahlağını" toplumsal özneleri unutulmuş nihai "hakikatleri"ne zorlamasından alır. Genel Grev Sorel tarafından hiçbir zaman, örneğin Rosa Luxembourg'un aşağı yukarı çağdaş olan metinlerinde olduğu gibi bir süreç olarak tasarlanmaz, tekil ve "anlık" bir olaydır. Kıyamet anı, hakikat anı.

Sorel, devrimci düşünürlerin en efsanevisi olduğundan –Thomas Mann, *Doktor Faustus*'ta "çağın kitabının" yazarı diyecekti– trajik düşünce ile devrimci politika arasındaki sürekliliğin kimi yönleri için iyi bir örnek oluşturuyor. Ama onu seçmemin ikinci bir nedeni daha var: Sorel devrimci düşünürler içinde en *muğlak* olanlardan biridir: Kendisi uç solcu olup gerici ve faşist inançlara esin kaynağı olmuş düşünürlerin arketipi. Bunu mümkün kılan da devrimin bir Hakikat Anı olarak kavranmasının –ve bunu kaçınılmaz bir şekilde tamamlayan toplumsal hakikatin ancak bir iç savaşın yarattığı kriz koşullarında ortaya çıkabileceği inancının– hem Sağ hem de Sol'un geniş kesimlerince paylaşılıyor olmasıydı.

Bu imgeye genç Lukács'da da rastlıyoruz – yalnız *Ruh ve Biçimler*'de değil; iktisadi krizlerin, kapitalizmin hakikat anı olarak iş görerek toplu-

mun olağan koşullarda fetişleşmiş "gerçek yapısı" üzerindeki peçeyi kaldırdığı *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde de. Bu anlar kilit kavram olan bütünlüğü, "praksisin kendi alanında kavranabilecek bir şey" haline getiriyorlar ve gündelik hayatı şeyleşmesinden arındırarak kapitalizmin "kaçınılmaz yazgısına oidipal bir tarzda ilerlemesini" harekete geçiriyorlar. Aynı yıllarda, başka bakımlardan çok farklı olan bir teorik çerçeveden Carl Schmitt de, *Politik İlahiyat*'da kriz kavramına aynı ölçüde belirgin bir epistemolojik önem yükliyordu. Kriz anı "fiziksel öldürmenin gerçekleşme olanağını" açığa çıkararak, Schmitt'e göre bütün siyasal düşüncenin temelini oluşturan Dost-Düşman kavram çiftinin nihai ufku –savaş– üzerindeki örtüyü kaldırıyor. "Savaş siyasetin ne hedefi ne de içeriğidir, onun daima gerçek bir olanak olarak varolan *öncülüdür*... birçok başka durumda olduğu gibi burada da istisnai olan, şeylerin özünü açığa çıkarmak bakımından belirgin bir önem taşır."

Birkaç yıl sonra Schmitt, sol kanat bir aydının trajedi üzerine yazdığı en etkili tartışma olan Walter Benjamin'in *Alman Trajik Dramının Kökenleri*'ndeki siyaset-trajedi bağlantısının kurulmasına kavramsal bir yetke sağlayacaktı. Ve her iki kültür arasındaki suç ortaklığı, o günden bugüne trajedinin üstünlüğü altında sürmektedir. Hele sol entelijensiyanın kültürel ufkuna Nietzsche ve Heidegger'in ne kadar egemen olduğu hesaba katılırsa bu bağlantının son zamanlarda güçlendiği bile söylenebilir. (Evet tabii, Nietzsche ve Heidegger Avrupa gericiliğinin yarım yüzyıl önce onlarda bulduklarına indirgenemez: Ama bütün bunları bir yanlış okuma, yanlış anlama olarak değerlendirerek "unutmak"! Bundan daha parlak bir tarihsel körlük egzersizi olabilir mi!?)

Sağ ile Sol'un aynı kültürleri, aynı değerleri paylaştığını mı söylemek istiyorum? Hiç de değil. Ama *Sol'un 'trajik' bir dünya görüşü benimsediği her anda* onu Sağ'dan ayırdetmenin olanaksızlaştığına gerçekten de inanıyorum. Anlamların ironik bir tersine dönüşü ile Hakikat Anı, siyasal mitolojiler içinde en muğlaklarından biri haline geliyor. Aslında Sol'u Sağ'dan ayıran devasa farkın en başta ve öncelikle zamansallığın, geçmişin yükü ve anılarının, bugün çelişkilerin açık-uçluluğunun ve geleceğe yönelik tasarısı ve umutların bir ürünü olduğu düşünülürse, bunun da böyle olması gerekir. Ama bir kültür, kriz anının emsalsizliğine dair bir batıl inanca bel bağlarsa (Lukács'ı hatırlayın: "Bu an bir başlangıç ve sondur ve ondan varoluşa dair hiçbir sonuç türeyemez"), zamansallık büzüşecek ve tasfiye edilecektir: Geçmiş, bugün ve geleceğin hepsi ve bunlarla birlikte bütün anlamlı siyasal belirlenmeler yok olacaktır.

Bu, Sol'un ufkundan kriz anı kavramını – açık şiddeti, devrimi, savaş– silip atması gerektiği anlamına mı geliyor? Bu tür olayların insanlar is-

tese de istemese de geçmişte olduğunu, bugünlerde olmakta olduğunu ve gelecekte de olacağını bir yana bıraksak da, asıl mesele bu değil. Asıl vurulamak istediğim, devrimin, ne kendisinin bir değer olarak ne de değer türeten bir mekanizma olarak değil, belirli bazı koşullardaki belirli bazı değerlerin mümkün bir *sonucu* olarak görülmesi gerektiği. Öngördüğü kültürde Sol için kriz, ne *yegâne* hakikat anı ne de *yegâne* hakikatin anı olarak görülecektir. Kişisel deneyim bir anlam ifade ediyorsa, bu farazi emsalsizliğe duyulan batıl itikadın köklülüğünün benim ülkemde, benim kuşağım üzerinde derin bir yara açtığını söyleyebilirim: Karşımızda duranın "sahte", "hakiki olmayan" bir dünya olduğu inancını telkin ettiğinden çevremizdeki dünyanın gerçekliğine karşı bizi körleştirdi. Bu sahte dünyanın yanıltıcı görüntülerinden kurtulmak için yolumuzu şu ya da bu şekilde kriz anına çıkarmamız gerekiyordu, çünkü *ancak o zaman* bütün tek-sesli saydamlığı içinde Toplumsal Hakikat ortaya çıkacaktı: mantıksal ve pragmatik sonuçlarına götürüldüğünde çağdaş siyasal fenomenler içinde en ikirciklisi olan fenomene, sol kanat terörizmine varan bir inanç. Solun kendisini melodramla boşluk arasındaki bu sağlıksız suçortaklığından kurtarması gerekir: Unutmayalım ki dur durak bilmez ama yalnızca biçimsel kalan bir Hakikat arzusunu deşifre ve afişe etmek, modern trajedinin kendisinin en büyük özeleştiril başarılarından biridir – Hamlet, Posa, Heord, Werle.

Demek ki, hakikat pınarı olarak kıyametleri özlemeyeceğiz; "sonuçlara" metafizik bir tiksinti hissetmeyeceğiz; istisnalardan Barok bir tad almayaacağız. Bütün bunların Max Weber'in kendisinden hâlâ çok şey öğrenilebilecek bir konuşmasında söylediği gibi, ille sonsuz aşığılanma ve tavizlere yol açması gerekmiyor: "İnsani açıdan [eylemlerinin sonuçlarına aldırılmayıp yalnızca onlara eşlik eden romantik duygulardan sarhoş olanlar] beni çok az ilgilendiriyor ve hiç etkilemiyor. Gerçekten çarpıcı ve duygulandırıcı olan ise, yaşı genç olsun ileri olsun, olgun kişinin eylemlerinin sonuçlarını gerçekten ve tamamen üstlendiği ve bir sorumluluk ahlakına göre davrandığı halde, birden bire 'Başka türlü yapamam: Buradan geri çekilmiyorum' diyebilen bakışıdır. İşte gerçekten insani ve duygulandırıcı bir davranış ve iç hayatını yitirmemiş olanlarımız için bu tür bir durum her an mümkün olabilmeli."

Çeviren: İskender Savaşır