

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BRECHT VE YÖNERGEN

MA
Bİ
TUS



FREDRIC JAMESON

Kitabın Adı: Brecht ve Yöntem **Yazar:** Fredric Jameson

Çevirmen: Gül Çağalı Güven **Kitabın Orijinal Adı:** Brecht and Method

Yayın Hakları: © Fredric Jameson, 1998 © Verso, 1999 © Habitus Yayıncılık, 2012

Kapak Tasarım: Ahmet Söğütüoğlu **Sayfa Tasarım:** Nejat Ünlü

Baskı ve Cilt: Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok No: 4 NB7-9-11

Topkapı - İstanbul • **Sertifika No:** 12064 • Tel: 212 613 03 21

ISBN: 978-605-4630-09-7 **1. Baskı:** 2013, İstanbul

Habitus Yayıncılık Rek. Toks. Tur. Eğitim. San. Tic. Ltd. Şti.

Kemankeş Mahallesi Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy

34425 Beyoğlu - İstanbul • Tel: 212 244 48 87 • **Sertifika No:** 18067

e-posta: info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com







Fredric Jameson Yazar

1934 doğumlu Amerikalı Marksist, edebiyat eleştirmeni ve dünyanın en önemli kuramcılarında biri olarak bilinir. Pek çok kitap ve yüzlerce yazı yayımladı. Yeni Marksizm, yeni sol, post-modernizm, iletişim, kültür, modernizm, mimarlık, sanat vs. gibi geniş bir yelpazede bir çok alanda eserler verdi. Çeşitli derleme ve dergilerde onlarca makalesi ve çevirileri mevcut. Türkçe'ye çevrilmiş bir çok çalışmasıyla okuyucularıyla ve öğrencilerle buluşmuş tarihin en önemli sosyal bilimcilerdendir.



Gül Çağalrı Güven Çevirmen

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni bitirdi (1982); Boğaziçi Üniversitesi'nde tarih yüksek lisansı yaptı. Çeşitli dergi ve gazetelerde muhabir, Cumhuriyet Gazetesi'nde Çeviri Servisi Şefliği (1993-94), Aksoy Yayıncılık'ta editör (1997-98) olarak çalıştı. Tarih, edebiyat, felsefe ve medya/iletişim gibi alanlarda çevirileri bulunuyor.

Gert Weymann'a

İÇİNDEKİLER

ÖNDEYİŞ

9

Nützlich	11
Tekilci Kronolojiler	19
Brecht'i Üçgenlere Ayırmak	39

DOKTRIN / LEHRE

55

Yabancılaştırma-Efektinin Yabancılaştırmaları	57
Otonomizasyon	69
Episch veya Üçüncü Şahıs	81
Öznenin İkilikleri	91
Çeşitlilikten Çelişkiye	101

GESTUS

125

Oto-referansiyellik Olarak Pedagoji	127
Mesel	141
Grundgestus	151
Casus	167
Alegori	175

ÖZDEYİŞLER / SPRUCHE

185

Özdeyişler ve Köylü Tarihi	187
Kayıtlar ve Jenerik Süreksizlikler	201
Kapitalizmin Temsil Edilebilirliği	213
"Beinah"	229

SONDEYİŞ

231

Modernite	233
Aktüalite	239
Tarihsicilik	249

ÖNDEYİŞ

1 NÜTZLICHES

Benim düşünceme göre Brecht'in hoşuna gidecek bir argüman, ne kendi büyüklüğü veya otantikliği hakkında olurdu ne de ('post-modernliği' şöyle dursun) yeni ve beklenmedik bir gelecek kuşaklar yaratma gücü hakkında; bunların hepsinden çok hoşuna gidecek olan, gelecekteki –hem de belirsiz veya sadece olabilecek bir gelecek için değil, tam şu anda, içinde bulunduğumuz Soğuk Savaş-sonrası piyasa-belagatine dayanan ve eski güzel günlerden bile daha antikomünist ortamında olmak şartıyla– kullanışlılık değerine dayalı (yararlı) bir argüman olurdu. Brecht'ın muziplik: Örneğin, midesini kaldırabilecek bir 'kişilik kültünü' kınamak yerine, daha çok (Troçki ve Mao Zedung'la kalmayıp muhtemelen Roosevelt'in bile onaylayacağı) Stalin'in temel 'kullanışlılığı'na kucak açmayı önerirdi.¹ Aslına bakılırsa, tam da böyle bir önerilerin önerisiyle hatırlanmayı isterdi:

Er hat Vorschläge gemacht. Wir

Haben sie angenommen

(XIV, 191-2)

O öneriler yaptı. Biz de

Yürürlüğe koyduk.²

1 Brecht'in orijinaleri cilt ve sayfa olarak, *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Aufbau/Suhrkamp, 1989-98), ed. Werner Hecht, Jan Kopf, Werner Mittenzwei ve Klaus-Detlef Müller'e göndermedir. Bu anlamda, Stalin'e gönderme XVIII, 66'da yer alır.

2 Sık sık kendim yapmış olmama karşın, eğer mevcutsa, İngilizce çevirileri kullandım: En yaygın olarak ve dolayısıyla metin içinde zikredilen, *Poems*

Öte yandan, bu tür önerilerin hiçbirinin asla tümüyle tartışması kalmaması Brecht'in diyalektiğin kendine has özelliğidir. Bu yüzden, sözgelisi, *Me-ti*'nin (Dönüşümler Kitabı) 'modernist' mimarı tarafından güzelliğin ve kullanışlı olmanın Corbusierci estetiğini savunmak için kullanılan bu argümanın kendisi, başlı başına çalışanlarının nefret ve reddine maruz kalır:

Gerade so gut könntest du einem Kuli der beim Kahnschleppen mit Lederpeitschen gepeitscht wird, Stühle anbieten, deren Sitze aus Lederriemen geflochten sind. Vielleicht ist wirklich schön, was nützlich ist. Aber dann sind unsere Maschinen nicht schön, denn sie sind für uns nicht nützlich. Aber, rief Len-ti schmerzvoll, sie könnten doch nützlich sein. Ja, sagten die Arbeiter, deine Wohnungen könnten auch schön sein, aber sie sind es nicht.

(XVIII, 148)

Bu yaptığın, mavnayı yürütürken deri kamçıyla dövülen bir forsaya, oturulacak yerleri deri şeritlerden örülü sandalyeler sunmaya benziyor. Belki de güzel olan, gerçekten de yararlı olandır; ama o zaman bu demektir ki, makinelerimiz güzel değil, çünkü onların bizim için yararı yok. Len-ti, üzüntüyle şöyle bağırdı: Ama makineler yararlı olabilirdi! Evet, diye karşılık verdi işçiler, senin yaptığın evler de güzel olabilirdi, ama değiller işte!

Bu bağlamda 'kullanışlı' yalnız 'didaktik' anlamına gelmez, gerçi başka bir yerde ileri sürdüğüm gibi, 'günümüz' aynı zamanda her türden katışık estetiğe yönelik yeni edinilmiş beğenisiyle, didaktik unsurlara ve tutumlara karşı kendinden önceki daha saf yüksek modernliklerden daha hoşgörülüdür. Gene de didaktik anlamına gelse de, o zaman Brecht'in çıkınında bize öğreteceği bir doktrini, hatta (vaktiyle bunu yapmanın moda olan yöntemini hatırlayacak olursak, 'Filanca'nın ABC'si' tarzında bir şeyi) bir sistem biçiminde 'Marksizmi' bile olmadığını eklememiz gerek; aşağıda göstermeye

1913-1956, ed. John Willett ve Ralph Manheim (Londra: Methuen, 1976), sadece "Şiirler" olarak belirtildi. Bu anlamda, "I need no gravestone" ('Mezar taşına ihtiyacım yok'), s. 218'de yer alır. Diğer referanslar: Brecht on Theater, ed. ve çev. John Willett (New York: Hill & Wang, 1957), sadece Willett olarak gösterildi. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

çalışacağımız şey, bunun yerine, Brecht'in 'önerileri' ve derslerinin –sunmaktan çok hoşlandığı fablları* ve özdeyişleri– olguların, düşüncelerin, kanıların, temel ilkelerin ve benzerlerinin bir koleksiyonundan ziyade, bir yöntemin düzeni hakkında olduğudur. Ancak, (Gadamer'in *Truth and Method*'ında olduğu gibi) başlı başına yöntembilimin şeyleştirilmesine karşı ikna edici şekilde yapılmış tüm itirazlardan aynı şekilde başarıyla yakasını kurtaran, aynı derecede muzip bir 'yöntem'di bu. Gene de, bu paradoksları daha sonra izah etmeye giriştikçe, kesinlikle öğretmeyi gerektirse bile, (ister sanatta olsun ister başka yerde) sadece didaktizmden ibaret olandan biraz daha temel bir şey olan, Brechtien kullanışlılığın bu giriş anına belki tekrar döneriz.

Her şeyden önce, unutmayın ki Brecht için bilim –ve Almanya'da *Wissenschaft* da (bilgi) Fransızca ve İngilizce'deki uzmanlaşmış 'bilim'den biraz daha fazla bir şeydir– bilim ve bilgi, yavan ve iç karartıcı görevler değil, fakat öncelikle zevk kaynaklarıdır: 'Bilim'in epistemolojik ve kuramsal boyutları bile, *Popular Mechanics* (Popüler Mekanik) tarzında ve içindekileri bir araya getirmenin ve yeni ve alışılmamış gereçleri kullanmayı öğrenmenin el becerili eğlencesi olarak da düşünülmez. Fakat belki, bizim çağımızda, bilimi basitleştirilmiş şekilde düşünenler sadece bilim camiası dışında olanlardır: Aslına bakılırsa, mevcut bilim çalışmaları, bilimsel 'fikirler' tarihinin, laboratuvar kuruluşları ve tesislerinin, maddi operasyonların ve varsaydıkları toplumsal ilişkilerin, fiziksel modifikasyonları kaydetmenin ve bu arada yenilerinin hayal edilip edilemeyeceğini görmek için bunların sembolleriyle jonglörülüğün tarihine yakın bir anlayışına geri dönmüşe benziyor. Şüphesiz modern (Kant sonrası) felsefenin büyük bölümü, öyle ya da böyle bilim-bilgi kavramını epistemoloji-sizleştirmenin, durağan bir tasvir olarak varlığını baltalamanın ve geldiği uygulamaya yeniden aktarmaya veya harekete geçirmeye yönelik bir mücadeleden ibarettir.

Brecht bize uygulamanın eğlenceli olduğu ve dahil olduğu sınıfın bir üyesi olarak kendi pedagojisini içeren bir dünya sunar –uygula-

manın öğretimi aynı zamanda başlı başına bir uygulama ve bu arada öğrenci uygulayıcılara verdiği tatminin ta kendisine ‘katılım’dır. Bu koşullar altında, Cicero’nun ünlü üçlüsünün (mütehassis etmek, öğretmek, zevk vermek) en azından iki terimi yavaş yavaş birbiri üzerine katlanmaya başlar: “Öğretmek”, “zevk vermek” emriyle akrabalığını bir kez daha tazeler ve didaktik, yavaş yavaş çok uzun zamandır mutabık olunan yaşamın güzelleştirilmesi olarak sanatın (ancak ikincil ve marjinal olarak) onaylanan toplumsal işlevini yeni baştan fetheder. (Üçlünün üçüncü terimine gelince, Brecht bunu herkesin bildiği şekliyle sorunsallaştırır: “Mütehassis etmek”, hisler uyandırmak, güçlü duygulara dair kontrol, müracaat, ifade, değişim veya arındırma, Brechtçiler Brecht karşıtları için sorun haline gelen bir dizi eleştirel ve niteleyici formülasyonların hedefidir; aşağıda bunları kendi tarzımızda ele alacağız.)

Öte yandan, bilim ve bilginin bu popüler-mekanik versiyonu, Brecht’te kaçınılmaz olarak modern bir versiyondur: Üstelik, eserlerinin ve dilinin büyük bölümünün ardında duran ezeli köylülüğe karşın; Brecht’e kucak açıp mesajını yeniden keşfetmeye çalıştığımız ‘post-modernliğe’ karşın böyledir bu. Burada modernlik, modernizm veya modernleşmeyi mi ele almamız gerektiği sorusunu bir kenara bırakalım; şimdilik modernin niteliğinin bizim için hayati olmasının nedeni, sanatta didaktik konusundaki tabu (biz modernlerin, biz ‘Batılı’ modernlerin verili kabul ettiği) aslında başlı başına bizim kendi modernliğimizin bir özelliğidir. Kapitalizm öncesi büyük klasik uygarlıklardan hiçbiri, kendi sanatlarının bazı temel didaktik çağrılar yaptığından bir an bile kuşku duymamıştı; göreceğimiz gibi, bu çağrının anlamını keşfetmek de, Brecht’in Çinli boyutu diye adlandırılabilir anlamın ta kendisidir. Fakat eğer bu didaktizm kapitalizm öncesi üretim tarzlarından yeniden keşfetmemiz gereken bir gerçekse –Benjamin’in söyleyebileceği gibi şimdi bizi kadim Çin’le yeniden temasa geçirebilecek “tarihin devamlılığının patlatılarak açılmasıyla”– onu aralıksız tehdit eden antikçağ-perverliği ihtiyatla etkisizleştirmemiz gerekiyor. Bu hiç kuşkusuz daha dar, teknolojik veya endüstriyel anlamda Brecht’in ‘modernizm’inin ödevidir: uçaklar ve radyodan alınan zevk, her türlü Gramscici estetik ittifakta ‘köylüler’e ‘işçiler’ boyutunun eklenmesi.

Böylece faaliyetin kendisi, aynı zamanda kullanışlı olana doğru bu geri akış sürdükçe, bilgi ve sanatın özelliklerinden biri olur: kullanışlılığı başlı başına bir amaç olmaya doğru yavaş yavaş çevirmenin doğasındaki ‘araç’ –ama boş bir şekilci amaç, amaç-bahanesi, kendimizi meşgul tutabilmek için dile getirdiğimiz türden ‘herhangi belirli’ bir amaç değil: Daha çok, araçların ve amaçların, faaliyeti kendi başına yapılmaya değer bir şekilde, bağımsız ve Hegelci bir araya getirilmesidir; bu içkinlik ve aşkınlık birbirinden ayırt edilemez hale gelir (veya karşıtlıkları aşkınlıdır, diyebilirsiniz); veya, başka bir deyişle, “kendinde şey” ortaya çıkar. “Die Sache selbst”³; zaafa uğrayan bellek, Brecht’in bize hatırlattığı ve yeniden yaratmak değilse bile, yeniden inşa etmekte yardım önerdiği dil-ucundaki-sözcük böyledir: Aşağıda taslağını çıkarmaya çalışacağımız üzere, ‘sosyalizmin inşası’, bu somut ütopyacı sürecin pek çok isminden sadece biridir –tıpkı antik bir kentin kuruluşu, kamçının şuraya buraya yayılmış şeritleri, hâlâ boş olan bir mekandan (hâlâ sanal) bir yere dönüştürülmüş olan yerleşim yerini çiğneyip geçen kalabalıklar, kanunlar ve ritüeller üzerinde sonu gelmez kavgaların başlangıcı gibi.

Fakat Brechtien faaliyet öğretisinin –bir zamanlar faaliyet ve praksis kesin olarak gündemde olması nedeniyle harekete geçirici iken– hiç olmadıkları gibi ve o kadar çok kişinin, hiçbir devrimci değişimi, hatta evrimci veya reform yönlenimli bir değişimi bile kabul etmeyecek gibi görünen kurumlarda ve profesyonellikte hareketsiz tıkanıp kalmış olduklarından, şimdi alabildiğine acil ve güncel olduğunu hatırlamak önemlidir. Bugün, dünyanın her köşesindeki –pazar ve küreselleşme, metalaşma ve mali spekülasyon çiftleri halinde– atalet, meşum bir dinsel amansız Doğa anlayışını bile benimsemez; ama kesinlikle insani faillik için her türlü yeri arkasında bırakmış ve bu failliği demode kılmış gibi görünür.

İşte, bugün Brechtien bir faaliyet kavrayışının, kapitalizm öncesi zaman anlayışı, her şeyin değişimi veya akışı anlayışı ile yeniden canlandırılmasının el ele yürümesi gerekmesinin nedeni de bu-

3 Bu terim *Phenomenologie des Geistes*’in Bölüm V.c’de görülür ve tarihsel olarak gelenekselden, faaliyetlerin toplumsal işbölümüyle üretiminin ve kendi “varlık nedeni”ni içinde olarak kendi içlerinde taşımanın hâlâ dolaysız şekilde anlamı sayılgı, modern toplumla birleştiği sınırdır.

dur: Zira bu, zamanın büyük nehrinin hareketi veya bizi akıntıyla birlikte ağır ağır yeniden praksis anına taşıyacak Tao'dur. Onu okültleştirmek ve bastırmak zorunda kaldık, çünkü kapitalizmi doğal ve ezeli olarak düşünmeye başladığımızdan, ayrıca ilişkili varoluşsal ve kuşaksal şeyi, kendi ölümlerimizi örtbas etmek için, daha doyurucu insani olasılıklara ulaşmak için, Brecht bizi Oluş halinde olmanın, göçüp gitmenin acısını kucaklamaya çağırır. Kuşkusuz en heybetli anlamda metafizik bir önermedir bu: Ve bunun için bir gelenekten Herakleitos'u, bir başkasından da Mao Zedung'u tanıklığa çağırabiliriz:

Bir şey diğerini yok eder, şeyler doğar, gelişir ve yok edilir, her yerde bu böyledir. Eğer şeyler başka şeylerce tahrip edilmezse, o zaman kendi kendilerini yok ederler. Neden insanların ölmesi gerekiyor? Aristokrasi de mi ölecek? Bu doğanın kanunudur. Ormanlar insanoğlundan daha uzun yaşarlar, gene de onlar bile ancak birkaç bin yıl hayatta kalır ... Sosyalizm de saf dışı olacaktır, saf dışı edilmeseydi olmazdı, zira o zaman komünizm olmazdı ... Diyalektiğin hayatı, zıtlara doğru sürekli harekettir. İnsanlık da nihayetinde yok olmaya yazgılıdır. ... Daima yeni şeyleri ortaya çıkarmalıyız. Aksi halde neden burada olalım ki? Neden zürriyetimiz olsun isteriz? Yeni şeyler gerçeklikte bulunmalı ve gerçekliği sıkıca yakalamalıyız.⁴

Ne ki, böyle metafizik perspektifler, sıklıkla daha dar anlamda onları ileri süren yazarı başından savmaya çağırmıştır. Onca eski metnin yeniden-yazarı kendine yeniden yazmayı öğütlemeyi mi? Bu, son tahlilde kendi senaryolarına ulaşması gereken bir yeniden yazmadır (bizim klasik *Berliner Ensemble* paradigmamızın ağır ağır gözlerimizin önünde Heiner Müller ve postmodernizme dönüşümü gibi); biz gerçekten de –Godard'ın *La Chinoise*'inin öğrenci-aktivist öğrencilerinde olduğu gibi– sonunda ve hevesle, üzüntüyle fakat metanet ve *en connaissance de cause* [nedenin bilincinde olarak] ile, vaktiyle yaygın şekilde Batılı burjuva geleneği olarak adlandırılan geleneğin tedricen saf dışı bırakılışından tek başına ayakta kalarak varlığını sürdüren Brecht adının üzerini tebeşirle son bir kez çizme-

4 *Chairman Mao Talks to the People*, ed. Stuart Schram (New York: Pantheon, 1974), ss. 227-9. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

miz gerekmez mi? Veya –bunun tam tersi bir ifadeyle ve mevcut projeyi daha dolaysız ve daha ciddi olarak tehdit eden bir biçimde– “çağımız için Brecht” diye bir şeyi, “Brecht’te canlı olanı ve öleni”, post-modern Brecht veya gelecek için Brecht, bir post-sosyalist, hatta post-Marksist Brecht, tuhaf kuramın veya kimlik siyasetinin Brecht’i, Deleuzecü veya Derridacı Brecht veya pazarın ve küreselleşmenin Brecht’i, bir Amerikan kitle kültürü Brecht’i, bir finanskapital Brecht’i yeniden icat etme ve canlandırma girişiminde derinlemesine Brecht-olmayan bir şeyler yok mu? Neden olmasın? Aşağılık sloganlar, bastırılmış bir gelecek kavrayışını kendi içlerinde taşır ve bilinçdışı olarak, karşıtı –doğal olarak– kişisel soyu tükenme olması gereken, kişisel ölümsüzlük biçimi olarak kutsal ilkeleri hayal eder.

2 TEKİLCİ KRONOLOJİLER

Söylemeye çalıştığım şey, Brecht'in bizim için hâlâ canlı olma halinin değerini bilmek için antikçağ-sever veya nostalgik olmamıza gerek olmadığı: Aslına bakılırsa, bu fiilî ve mümkün olanın çoğulluğunun ta kendisi sayesinde, zımnî 'Brechtler' bize nasıl olduğunu göstermeye başlayacak. Ayrıca bu bir üsluplar (ki bunu kesinlikle ele alacağız, ama başka bir yerde) veya tam olarak biyografik çağlar meselesi de değil –her ne kadar biz biraz biyografik-kronolojik bir düzen izleyecek olsak da. Brecht'in geleneksel okumaları iki kayalığa saplanıp kalır: İlki, janrların çoğulluğu –ilk ve öncelikle bir tiyatro adamı mıydı, yoksa –Adorno'dan itibaren Batılı eleştirmenlerin çıtlatmaya çalıştığı gibi– (sadece) bir şair mi? Ya 'kuram' –o dramaturjiden fazla bir şey midir, ve eğer öyleyse, nedir? Her ne kadar ben şahsen, bir savda, buna karşı durabilecek olsam bile⁵, kurgusal düzyazının savunucuları daha azdır: Şüphesiz, anekdotlar ve meseller muazzam ve incelikli bir hikayeleme çeşididir. Gene de, Brecht'in üretiminin parçalarını bu şekilde derecelendirmenin en az bu kadar nahoş olduğunu hissediyor insan, zira hangisi kazanırsa kazansın, süreç

5 Romansal anlatı açısından, *Die Geschäfte es Herrn Julius Caesar* (XVII) veya kısa hikaye için de "Die unwürdige Greisin"e (XVIII) dayanmak mümkün; anekdotların üretiminde, "Der Arbeitsplatz" (XIX) veya *Meti*'deki (XVIII, ve bkz. aşağıya) birçok 'özdeyiş'in de tanıklık ettiği gibi, Kleist veya Hebbel'i hatırlatan olağanüstü bir kesinlik vardır. *Beş Paralık Roman* (XVI) bana bu iki dürtüyü, ilki pahasına bir araya getirmeye çalışır gibi görünür.

içinde bazı şeyleri yitirmiş oluruz. Zaten her durumda, bu (belki sahte) problemi çözdüğünüz zaman, bir ilkeler topluluğunu damıtma ve ‘büyük’ eserleri seçme gibi bir ödeviniz olacaktır: Kesinlikle büyük oyunların göklere çıkarılmasında sakınca görmüyorum, ama alıkoymak istediğim çok farklı sahneler var ve bunlar her zaman ‘oyun’ başlığı altında anlaşılmıyor. Aynı şey, hiç kuşkusuz şiir ve onun çeşitli aşamaları veya çağları için de geçerli; fakat onu nihai bir şiirsel cevhere doğru bir ilerleyişe (*Bukow Ağıtları* için bu öne sürülebilirdi) yahut, erken veya geç, tüm şiirlerin daha derin bir şiirsel birlik halinde tanımlandığı senkronik ve fenomenolojik ‘dünya’ya veya bir arada varoluşa yansıtmakta da isteksizim.

Zira Brecht ilkin ve öncelikle süreksizlikleri ve daha derin parçalanmaları nedeniyle moderndir: Bu dağılmadan, belirli bir birliğe ilerleyebiliriz, ama ancak onun içinden geçtikten sonra. Bütün Brecht külliyyatını, bir sürü jenerik söylevler ve konuşma pratikleri içinde, tıpkı Gramsci’nin *Hapishane Defterleri* veya Benjamin’in *Pasajlar Projesi* (elbette, üslup itibarıyla Brecht’ten bir hayli daha sınırlı olan ve ayrıca Brecht’te zaman zaman bitmiş şeyler de varken, tam da ‘bitmemiş’ biçimiyle dağınıklık yöntemini getiren) gibi, Brecht’in bütün külliyyatını bir dağınıklık-halinde-muazzam bütün olduğunu görmesiyle, Haug’un savunduğu konum da budur.⁶

Biyografik olana gelince, bugün uzun zamandır ‘yaşam ve aşklar’ın eleştirel çağından (gerçek yaşamdaki orijinalerin peşindeki) ve eski tarz edebiyat tarihinden de çıkmış olduğumuza göre, artık bunun daha az gözümüzü korkutabileceğini düşünüyorum, fakat aynı zamanda bizim kullanımlarımızda daha diyalektiktir. Bir büyük biyografi çağında, (özellikle de yazgının bir kez daha tarihten kopmuşa benzediği bizimki gibi biçare bir çağda, bizi büyülemesi ve dayanma gücü vermesi gereken *Dichter*’in [Şair, yazar] yaşamlarında dünya-tarihsel bağlantılar ve sakınmaları –Blake ve Yeats’ta, Eisenstein ve Gide’de) bir yaşamın iniş çıkışlarıyla eserlerinin yanı sıra anekdotlarından alınacak zevki bastırmak nadanlık olur.

6 Wolfgang Fritz Haug, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci* (Berlin: Argument, 1966).
 1966 PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Brecht örneğinde, tarihin katmanlarından, kronolojik tekilliklerden, –zaman içinde uzamdan çok zamanla örtüşmeler ve her biri kendine özgü ve ayrı içeriklerde olan– “dünyalar piramidlerinden” (Leibniz) söz etmek istiyorum: her biri kendine özgü durumsallığı dayatan (bu çeşit ‘durumsal şiir’ için, durumsal olan veya daha doğrusu durumsallığın çoklu ardışıklıkları olan Tarih’in kendisidir). Ortega, Goethe’nin farklı bir tür yaşamı olmasını dilemişti, tarihin her yönden vurduğu bir yaşam –bir gezginlik, hava şartlarının yıpratığı, “gemisi batmış” Goethe, ve benzeri.⁷ Bu tastamam Brecht’in sürdüğü yaşamdır ve yaşadığı sürece, yüzyılın kendine has yaşamıyla örtüşmüştü. Gene de, burada söylemek istediğimiz şey, onu sürmek zorunda olan açısından ne kadar çetin olsa bile, ilginç olanın bu yaşamın kendisi olmayıp, fakat daha çok, bu katmanların her birinin bir dizi eseri ve ifadeyi kristalize ettiği veya bir fragmanlar akışını kendi çevresinde örgütlediği idi. Tıpkı ortaçağda, şairler şunun bunun *matière*’inden –söz gelişi, merkezinde Arthur döngüsünün yer aldığı Britanya malzemesi– söz ettikleri gibi, şimdi biz de sanki otobiyografikmişçesine tarihin veya tarihsel katmanın şiirini söyleyen çeşitli Brecht’yen yaşam “*matière*”lerinden söz edebiliyoruz, çünkü Brecht yaşamını o tarihin dışında sürdürmüştü. Brecht’in daima siyasal düşündüğünü, asla aynı anda siyasal süzgeçten geçmemiş bir düşünce veya deneyime sahip olmadığını söylemek, böyle bir şey demektir. Başka bir deyişle, tarih onun özel yaşamıydı ve şimdi biz onun bazı anlarını ve tonlarını birbirinden ayırmak zorundayız.

Fakat tarih aynı zamanda inanılmaz şekilde bizi daima kendi tarihöncesiyle çarpıştırır; tıpkı biyografinin de gençlik eserleriyle karşılaştırdığı gibi: Brecht örneğinde, sorun *Baal*’dır. Sonraki yaşamında, üretiminin başlangıcını antisosyal veya daha da iyisi, asosyalin ifadesi [der böse Baal der asoziale] olarak evcilleştirmeye ve yorumlamaya çalıştığı sırada olduğu kadar geleneksel anlamda ortodoks-Marksist olmamıştı hiç; elbette bunu söylemenin sosyal bir yoludur bu. Başka bir deyişle, canavar Baal, ama bana yerleşik ‘arzu’ sözcü-

7 Jose Ortega y Gasset, “In Search of Goethe from Within”, içinde: *The Dehumanization of Art and Other Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968), 55-67, 56-57. <https://rantey.org/Ortega-y-Gasset-Essays-Kritik-Arzt.html>

ğünden daha doyurucu görünen iştahın canavarı. Arzu –bir kavram olarak bile– histeri üzerine, arzu yokluğu üzerine bir tefekkürden, arzu etmeyi arzulamaktan vb, doğar. Katıksız iştahın, o dar yarıktan [défilé] geçmesi gerekmez: Bir elde bıçak, diğerinde çatal, masada davul çalarak bekleyerek, oradadır zaten. Aslına bakılırsa, masadan bir şeyleri itmek onun temelidir: Sütü yere, kırık tabaklar ve bardakları, püreyi etrafa saçmak –Freud’un “Muhterem Ego Hazretleri” dediği şeyin zorunlu ve kurucu bir unsuru skandaldır;⁸ ve bizim “egoizm” dediğimiz (burada ille de ego veya benliğin oluşumu anlamına gelmeyen) şey de diğer unsurudur: Az çok gayri şahsi olan id’de hiç mevcut olmayan bir şey diye düşünüyor insan, hele artık her şeyi sımsıkı yakalamak üzere çekecek bir benlik bile yokken. İd kendinin ortaçağ ormanının Vahşi Adamı’ndaki tuhaf ve dehşet verici, ama köklü bir biçimde gayri şahsi ve hatta gayri insani tezahürünü bilir: Konuşma yetisinden yoksun, avını insan köylerinden çalan ama “Benim! Benim!” demeyi bilmeyen neredeyse bir yeti. Bu sonuncusu, daha çok Jarry’nin Père Ubu’sunun [Übü Baba] veya tarihsel yelpazenin diğer ucunda, Harpo Marx veya Crumb’ın Bay Doğal’ının dilidir. Bunlar zombiler veya yaşayan ölümler olmaktan ziyade, edebiyatın hödükleridir: Fiziksel ve kisveden yoksun ihmal edilmiş yaratıkları, satirleri, pasaklı ihtiyarları ve benzeri olarak, (yüce kötü adamları ve kötülüğün somutlaşmalarında olduğu gibi, eğitilmiş olmaktan çok) popüler kültürden kabarıp çıkan, iştah arketipleridir. Erken Chaplin, kısa filmlerdeki serseri, böyleydi –alabildiğine sahiplenici, (hiç kuşkusuz, toplumun iptilaya karşı uyarısını temsil eden) gutlu adamı defalarca tekmeleyerek merdivenlerden yuvarlayan, şehvetli, çeşit çeşit yeni nesneler karşısında edepsizce şaşkınlaşan, saygısız ve şiddet doluydu (doğasının veya özünün şiddete meyyal olmasından değil, daha çok çevresine verdiği dolaysız tepkilerden dolayı). Miki Fare’nin ilk görünüşleri de –Steambot Willie’de örneğin (1928)– öyleydi; her ikisi de, kültürün yaldızlanmasından önce çıkan, serserinin veya Miki’nin duygusallığı, bu tam doğal ürünü berbat etmeye geldi:

8 “His Majesty the Ego, the hero alike of every daydream and every story”: “Creative Writers and Daydreaming”, içinde: Sigmund Freud, *Standard Edition of the Complete Psychological Works* (Londra: Hogarth, 1959), c. IX, sb. 150. Orijinali, 1914 tarihli *Öslem* kitabı için: <https://www.gutenberg.org>

Ki bunların hikayesi tam olarak anlatılamaz. Bir sonraki hususu ve *Baal*'in neden bölümlerden oluşması gerektiğini de açıklar; fakat evrim gösteremez, nihai tükeniş ve ölüm dışında hiç ilginç tarih bilmez. Trajik bile değildir –karşılıksız aşk gibi kösteklenebilecek ve öylece eriyip gidecek İd veya Arzu gibi acınası. Zira bir iştahı yadsımak pek az karşılıksız kalır; bir başkası hemen yerini alacaktır.

Gene de bu Brechtyen sinizm olmadığı gibi, tarihsel bir katman bile değildir: O denli çok yazarın bağrına bastığı o çocukluk katmanının yerini alır ve geriye bakıldığında, bu yazarlar icat etmiş olsaydı, hiç kuşkusuz yeniyetmelik denilen daha sonraki şeyle örtüşürdü. Bu arada, bunun doğru dürüst Brechtyen bir materyalizm kaynağı olduğu su götürmez –belki, eğer herhangi bir şekilde tarihselse, bu tarihin arasındaki, baba figürlerinin, Kayzer ve geri kalanlarının rezil bir şekilde kaybolup gittiği, (kişinin Augsburg'daki üst kat dairedeki evine sığınabildiği) ve modern dünyanın yeni düzeninden –Weimar- öncesi, yerini her türden anlaşılmasız isyanlara bırakan bir materyalizm. Sanıyorum, şimdi yerine yerleşen sahiplenmenin *gestus*'u –ve belki aynı zamanda genelde ve dramatik jestlerin kaynağının, Flaubert'in Garçon'unun efendisi gibi gürlemesinin ta kendisi– tıpkı “Boğulan Kız”ın cesedinin yavaş yavaş su elementinin içine çözülmesi gibi, bir çözülme anının muadili ve örgütlenme ilkesi olarak bilinir:

Geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergass.

(XI, 109)

Tanrı'nın zihninde eriyip giderken (ağır ağır) gelip geçti kız.

Aykırlık pek çok şekil alabilir ve birçok yorumu kaldırabilir: Söz gelişi, toplumsal cinsiyet yorumunda kararlı faaliyet bir tür mutlak edilgenliğin karşıtıdır; fakat bana daha sonraki şiirler için en kullanışlı olanı, bu ikinci kutupla özdeşleşen nitelikler ve algılar olurdu gibi geliyor –sonraki şiirlerin rengi atmış semalarında, kendi içinde çeşitli tonlar yapan solgunluk biraz daha somutlaştığı zaman: Sanki algı solup eriyen duyumsamaları, doğmakta olanlardan daha kesin kaydediyor da, çözülme, sanki büsbütün katı maddelerin ve dirençli malzemelerin görünümünden daha fiziksel ve materyalistmiş gibi. Bu ayrıca Weill'in müziğinde de rol oynar: Ve Weimar yıllarını velvleli ve ağırsal olanın büyük kınalı ritmik sızlamalarına, insanın

“temel iştahları [*saufen, essen, lieben, boxen*] ile *Mahagonny*’deki “turnaların şarkısı” arasında bir yere yerleştirir.

O halde, ilk hakiki tarihsel katman, açıkça Weimar'ın kendisi ve sinizm kadanslarıdır: Brecht'ın paradoks ve sarkastik tersinlemenin büyük gösterisinin doğuşu; yazarın değil, fakat gerçekliğin kendisinin sinizmi: Kapitalizmin en çığ, sekülerize edilmemiş versiyonu, Fransız, İngiliz veya İtalyan kültürel yıldızlarından yoksun, savaşın sonunun ve devletin ve yetkenin çöküşünün sıfır noktasından başlayan versiyonu –(biraz sonra yeniden karşılaşacağımız) cilasız olana nazaran çok daha uzun ABD deneyiminin tüm egzotik özelliklerinden yoksun çaresiz ve rekabetçi bir durum. Bu kuşku yok ki Brecht'te hakiki bir 'barış dönemi'nin temel deneyimidir –asla geri dönmeyecek, fakat kaçınılmaz olarak onun gerçekliğin kendisine dair kavrayışını belirleyen bir deneyim. Gene de, en güç olan Weimar'ın bu açıdan nitelenmesidir, zira çok uzun zamandır (ve kısmen Brecht'e borçlu olarak) bir imge ve bir klişeye dönüşmüştür –bir tarihsici poster, Sustalı Mack ve Lotte Lenya'nın dadandığı bir "kentlerin vahşi ormanı"; buna bir de, bizim bildiğimiz ama onun bilemeyeceği yazgısının romantikliğini ekleyin. En azından Weimar'ın Brecht'e bizatihi modernliğin katışıksız bir deneyimini yaşattığını söylemek adilce olur –Lindbergh'den büyük sanayi kentine, radyodan gece kulüpleri ve kabarelere, işsizlikten teatral deneye, daha eski bir Batılı burjuvaziden, kapı komşudaki yepyeni Sovyet deneyine katıksız bir modernliktir bu. Bize bugün tam da bu modernliğin bu kadar eski moda görünmesi gariptir; 1980'ler ve 1990'ların ABD postmodernliğinin cilalı üsluplarıyla karşılaştırıldığında, onun para ve iş dünyasının vahşi rekabeti ile sofistikasyon ve sefalet karışımı öylesine egzotik ve nihai olarak alabildiğine 'kültürsüz' görünebiliyor. Bu genel felaketten tek kurtuluşun Brecht-Weill olduğunu ve onu Weimar âni olarak adlandırırken, en azından büyük temsil ile müzikalle, operayla ilişkisinin yanı sıra, dost ve çalışma arkadaşı Hans Eisler aracılığıyla uzatılacak, müziğin çağdaş müzikal deneyinin bağrına uzanan ilişkisini belirtmek adil olur mu?

Fakat diğer dört-beş bağlantılı katmanın veya dünyanın da, bunun yanı sıra, [kütüphane PDF içinde yerine oturtulması](#) gerekiyor. Önce-

likle, Brecht aynı zamanda “Brecht”tir; yani, kolektif çalışmanın yeri, bir döneme, benzersiz nitelikleri ve saplantılarıyla tarihin de önüne geçecek şekilde attığımız bireysellik neredeyse aynı anda işbirliğine dayalı bir özneye aşkınlanmıştır –kesinlikle kendine has (şimdi bizim “Brecht” dediğimiz) bir üsluba sahip gibi görünen, ama artık burjuva veya bireyci anlamda şahsi olmayan bir özne. Brecht’in geçmişin ve diğer kültürlerin oyunlarını nasıl yağmaladığını ve muhtemelen yersiz olmayacak şekilde şoke ettiklerini iyi biliyoruz: İnsani zamanın ne kadar katmanı olursa, izlerini artefakt üzerinde bırakan bütün çağların insanları ne kadar çoksa, o kadar zengin ve o kadar iyi. Fakat bugün bile işbirliğine dayalı çalışmalar skandallar yaratıyor: İmzanın özel mülkiyeti ne olacak ve (şimdi ‘Brecht’ denilen) Brecht kendisiyle çalışan insanları sömürmedi mi? Bundan da kötüsü, aralarından çoğu kadın olduğuna göre, erkek patronlu ofis kalıbı doğmaz mı, hem de öğrencilerinin araştırmalarını imzalayan profesörün bile ötesine varan bir kalıp? Buradan yola çıkıldığında, (Fuegi’nin de yaptığı gibi)⁹ Brecht’teki her iyi şeyin başka biri, genellikle bir kadın

-
- 9 John Fuegi, *Brecht & Co.* (New York: Grove, 1994). Bay Fuegi, onun gençliğinde cinsel olarak şüpheli birçok entelektüelle ilişki kurduğuna göre, kendisinin de öyle olması gerektiğini düşünür. Daha sonra pek çok kadınla ilişki kurması, bu yüzden onun tabiatında var olan sapkınlıkla ve ömrü boyunca skandallardan aldığı hazla açıklanabilir. Kahramanca duruşu tercih eden Bay Fuegi için bu sorun oluşturmaya da (Helene Weigel’e, kendisinin fiilen hakiki bir proleter olduğunu açıklama zahmetine girişmesine karşın), erkek feministin müşfik öfkesine demode homofobi denebilecek yaklaşımı onu biraz kuşkulu duruma sokar. Her durumda, Brecht, sıradan insani zaafı (egoizmi, acımasızlığı, otoriteryanizmi, şehveti, sahipleniciliği ve şu anda hatırlamadığım birkaç tanesi daha) yararlı bir şekilde dünya - tarihsel durumun kendisiyle büyütülen bir canavardır; bu da, onun gayet uygun bir şekilde (bu kelime yerindeyse eğer) Hitler ve Stalin’le karşılaştırılmasını sağlar. Doğu Alman rejimine dönüşü ve onu ‘benimseyişi’ bu karşılaştırmaların ikincisini haklı çıkarmaya yeter de artar; ilkinde gelince, oyuncularına yönelik tiradlarından daha çok Führer’in daha laubali öfke nöbetlerine benzer bir şey yoktur. Gene de burada insan duraklıyor: Zira kesinlikle, burada asıl itibarı hak eden, tüm Alman sürgünlerin savaş filmlerindeki, farklı aksanlarıyla çeşit çeşit Nazi rollerini oynamaya çağrıldığı Hollywood’daki eğitimi. Her halükarda, Bay Fuegi’nin Hitler hikayeleri (I. Dünya Savaşı sonunda Münih’te suluboyalarıyla Englisher Garten’de dolaşan ve Freikorps’un sağcı katliamlarından kurtarılan geleceğin Führer’i) bir parça saplantı, ama tarih tutkununun bu biyografisini yazabileceği

tarafından yazıldığını söylemeye bir adım kalır: Brecht'in iddia edilen acımasızlık ve yetkecilik özellikleriyle yararlı bir şekilde birleştirilebilen bir iddia olurdu bu. Bu gerçekte siyasal bir meseledir (çeşitli türlerden ahlakçılıkla maskelenmiş olsa da); ilk olarak kimlik-siyasal temaları sınıf temalarıyla birbirine düşürmeye ve ardından, bir başka düzeyde –kişisel ve bireysel iyelik adına– siyaseti topyekûn gözden düşürmeye çalışır. 1960'larda birçok insan gerçek anlamda devrimci kolektif bir deneyimde ortaya çıkanın kimliksiz ve anonim bir kalabalık veya 'kitle' değil, daha ziyade yeni bir varlık düzeyi –Deleuze'un Eisenstein'ı izleyerek, Dividual* olarak adlandırdığı şey¹⁰– bireyliğin silinmediği fakat kolektiflikle bütünlendiği yeni bir varlık düzeyinin doğacağını anlamaya başladı. Bu şimdi yavaş yavaş unutulmaya yüz tutan, her türden vahim bireyciliklerin geri dönüşüyle sistemli biçimde silinen bir deneyimdir.

Bu yüzden, okültleştirilip yadsınan işte Brecht'in bu kolektif eserinin adamakıllı ütopycı özellikleri ve her çeşit kolektif veya imece çalışmalarıdır; gene de, genelde bu eserin en heyecan verici özelliklerinden ve bizim açımızdan mevcut heyecanın benzersiz kaynaklarından biridir –geleneğimizin gerçek yaratı ve bireysel dehanın son

ikramiyelerinden biridir. Açıktır ki, yazarı nasıl martaval okunacağını iyi bilmektedir; ayrıca okur, sonunda, Brecht'in (Münipli bir doktor kılığında) Batı'ya kaçışı eli kulağında olduğu korkularıyla, Helene Weigel, Ulbricht'in emriyle büyük adamı öldürttüğü, son derece doyurucu bir bölümünün de tadını çıkarır. Werner Mittenzwei (*Das Leben des Bertolt Brecht* [Berlin: Aufbau, 1986, 2 cilt]), bize bu insanların aslında ne düşündükleri, neler konuştukları ve yazıştıkları hakkında bir şeyler anlatmak istemesine karşın –yakın tarihli antikomünizm bağlılığına dönmesi (gerçi neoliberalizm hakkında artan kaygının kimi işaretlerini veren *Zeitgeist* açısından bir parça geç olsa da) kesinlikle siyaseten doğru olan Bay Fuegi'den asla beklememeniz gereken bir şeydir bu– hiç de o kadar eğlenceli sayılmaz. Her durumda, kitabı Soğuk Savaş'ın hemen ertesi yıllarda Batılı entelektüellerin ideolojik kafa karışıklıkları hakkında geleceğin araştırmaları açısından temel bir belge olarak kalacaktır.

Birey, bireysel (Individual) kelimesinin ön ekinin atılması ve bölmek, sınıflandırmak (devine) kelimesinden türetilen Deleuze'cü kavram.

- 10 Bkz. bir diyalektikçi olarak Eisenstein hakkındaki olağanüstü sayfaları: Bunlar Eisenstein'ın gerçekten hak ettiği ciddi düşünür olarak itibarını veren tek yazıdır: Gilles Deleuze, *Cinéma*, c. I (Paris: Minuit, 1983), Bölüm 3 ve 11; *Çinaiizizim* (Paris: Kailap, 1985) <http://antey.org>

sığınakları olarak alıkoymaya giriştiği şu edebi cümlelerin en küçük ayrıntısına varıncaya değin, ütopyacı bir işbirliği vaadi ve örneğidir. İçinde bulunduğumuz piyasa çağının çağdaşlarına ne kadar demo- de gibi görünürse görünsün, Brechtien zevklerin gelecek kuşaklar- da kesinlikle geri döneceği bir derstir bu.

Fakat Brecht'in bizim için kastetmiş olabileceği bu 'katman' bir başkasıyla, daha büyük bir katmanla, tam olarak söylemek gerekirse, kolektif için ve yeni bir çeşit toplum için bir model olarak alınan, tiyatronun kendisiyle koşutlanıp iki katına çıkarılmalıdır: Tiyatro, siyaset felsefesinin klasik soruları ve açmazlarının 'yabancılaştırabileceği' ve yeniden düşünülebileceği yerdir. Darko Suvin, tiyatronun bir bütün olarak toplumun mikrokozmos bir kurumu olarak kullanımları ve böylelikle deneysel bir uzam ve kolektif laboratuvar olarak sunduğu simgesel ve ütopyacı alegoriler üzerine gayet ikna edici düşünceler yazmıştır.¹¹ Daha sonra –mecazi olanın dışında, romanda ve şiir türünün büyük bölümünde (belki sadece şarkı dışında) eksik olan– bu boyutun 'kuram'ın doğasını, özellikle Brecht'in kuramsal yazılarında nasıl modifiye ettiğini ve edebi janrlar sistemine nasıl yeni bir şekilde (kuram kavrayışının kendisi Barthes üzerinden Brecht'ten gelmiş olsa da, Fransız yapısalcılığı ve post-yapısalcılığın hayli farklı şekilde) girmesini sağladığını göreceğiz.

Şimdilik sadece bu yeni tiyatro deneyiminin kolektif bir deney (Sovyetler ve Piscator'un yanı sıra ve Weimar'dan Doğu Alman dönemine sıçrayan), ifade veya deneyim olarak tiyatrodan köklü biçimde farklı bir şey olmasının altını çizmekle yetinelim; hem de büyük modern tiyatro deneycilerinden –ya mistisizmlerinde veya minimalist asketizmlerinde Brecht'ten farklı olan– birçoğunun aynı zamanda yeni bir kolektifliğin ve yeniden doğmuş veya ütopyacı bir toplumun doğuşu olarak eserlerini kutsallaştırmalarına karşın. Brecht bize her şeyi, dinsel art-anlamları olmaksızın ve her ikisine de katıldığımız pratik bir alıştırmada içindeki alegorik bir düzey olarak verir.

11 Darko Suvin, *To Brecht and Beyond* (New York: Barnes & Noble, 1984), Bölüm 3: "Politics, Performances and Organizational Mediation", ss. 83-111. Suvin'in Brecht ve dünya tiyatrosu üzerine sayısız eseri benim için paha biçilmez değerdedir; tıpkı onun tutkularının örnek kombinasyonu gibi: Brecht, Bilimkurgu Üzerine PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İmece çalışması, kolektif *praksis*: Brechtyen yaşam-girişiminin bu iki özelliği veya yeni düzeylerine, nadiren göründükleri kadar uzmanlaşmış iki diğer unsur daha eklenebilir: Çinli Brecht ve deneysel Brecht –örneğin, *Die Massnahme* [Önlem] hakkında ne düşünersek düşünelim, daha baştan itibaren dur durak bilmeden yeni biçimlere yönelik çabayı esinlemiştir; *gestus* ile müzik arasındaki ilişki deneysel alana daha çok yayılmış iken; ve yabancılaştırma kuramının kendisi –Y-efekt [Verfremdungseffekt]– Brecht’in daha geleneksel oyunlarını bile (*Furcht und Elend des dritten Reiches* [III. Reich’in Korku ve Sefaleti], örneğin) mizah ve soytarıllık unsurunu bizatihi deneyselin uzamı ve alanı olarak eklememizi gerektirecek kadar belirgin bir Beckett- veya Ionesco-vari bir deneyselliğe dönüştürür.

İyi yapılmış prodüksiyon, provalarının izlerinin ortadan kaldırıldığı (tıpkı başarıyla somutlaştırılmış metadan, üretimin kendisinin izlerinin kaldırılmış olması gibi) bir prodüksiyondur: Brecht’se bu yüzeyi kaldırır ve bize rollerini yapmaya çalışan oyuncuların alternatif jest ve duruşlarına dönüp bakmamız için bir fırsat tanır: Bu yüzden genel olarak estetik deneyleme –çok sıklıkla yeni ve o zamana kadar denenmemiş olanı, radikal yenilikçiliği üretmek olarak anlaşılan– şeyleştirmeyi (romanlar ve filmlerden şiir, resim ve müzikal performanslara, hatta tesadüfi performanslara kadar diğer sanatları yapısal ve maddi olarak yapmanın daha az yatkın olduğu şekliyle) savuşturmak üzere ‘deneysel’ girişim olarak da anlaşılabilir pekala.

Brechtyen bu ek uzamı veya boyutu, Çinli personayla ilişkilendiriyorum –yalnız deneysel biçimlerin bazılarının Doğu Asyalı (özellikle Yeats ve Pound’a da ilham veren Japon Noh’suyla yapılan çalışmalarda) olmasından değil, fakat temelde uzamın belirleyici ve kendine has özelliği olması nedeniyle.¹² Bir çeşit libidinal egzotizm ve tarihsiciliğin Brecht’in imgelemi için teatral kostüm olarak işlemesi belirgin özelliği gibi görünür: Kaçış değil biçimleme, olası olan ile imgelerinin büyütülmesi –Kenneth Burke bunu, bizatihi katıksız sahenin üretkenliği, bir dizi yenilikçi jestler ve eylemlerin kendini ortaya koyması diye betimlerdi. Fakat kendine özgüdür, zira Çinli kültürel

12 Bkz. bu konuda Darko Suvin, *To Brecht and Beyond* ve *Lessons of Japan* (Mondriaan, 1996) ayrıca Taitoh, *Praxis und Poetik* (1996)

uzam ve dünya görüşü – kimi zaman burada alabildiğine bir köylü ve pre-kapitalist tarihle ilişkilendirilen– Brecht’in eserlerinin nihai metafizik veya dünya görüşü çerçevesine genişlemesinin örnekleme-sidir. Bilge ve incelikli bir stratejidir: Başka her yerde modern tepeden tırnağa, modernitenin ilk nedenselliği bir dünya görüşü veya metafizik kavramının ta kendisi olmuştur. O zaman, ilki özel bir saplantı veya kişisel hobi haline gelir; anlık olarak inanmanın baştan çıkarıcılığı (bana artık güven duymayacaklar, diye kaygılanıyordu Rimbaud ölüm döşeginde,¹³ tıpkı bizim Lawrence veya Rilke’ye anlık inancımızın fiilen her ikisini de anlık olarak peygamberlere dönüştürmesi gibi) ve onların ‘sistemleri’nin, en katıksız anlamda toplumsal ideoloji değilse bile, psikolojik ve psikoanalitik rasyonalizasyondan biraz öteye geçtiğine dair kuşquamız arasındaki mücadeleyi ve bir iç gerilimi esinler. İnanç tefsiri, kuşku tefsiri: Tao’nun kendisi, bu anlamıyla, bu ezeli ‘dünya görüşü’ne inandığı düşünölemeyecek, ama onu Lacan’ın “tenant-lieu” diyebileceği, imkansız hale gelmiş metafiziğin yerini tutan şey olarak görecektir Brecht gibi seköler ve sinik bir Batılı yazarın etrafından açıldığı zaman, bu tercih askıya alınmış olur. Dolayısıyla, tastamam Marksizm ‘felsefesi’ değil (çünkü böyle bir felsefe derhal yukarıda tanımladığımız aşınmış dünya-görüşleri kategorisine geriler), daha ziyade, böyle bir felsefenin ütopacı bir gelecekte dönüştürüleceği (belki ayrıca Heidegger’in Sokrates öncesi henüz-düşünölmemiş Ereignis’inde olduğu gibi) haldir.¹⁴ Gene de, Brecht’in teatralliliği onun sinitésini [Çinliliği] bu geçici nitelikten bile korur: Aradaki farkı kavrayabilmemiz için, günümüz Çin’inde Konfüçyüsçülüğe (veya Brecht’e daha da yakın olacak şekilde, Mo-Tze [Mozi] adına bu Konfüçyüsçülüğe karşı gerçek bir çıkışa) hakiki bir geri dönüşü hayal etmek yeterli olacaktır. Antony Tatlow – ne bir kitsch stereotip ne de herhangi bir şekilde somut tarihsel olan– Brecht’in Çin’ini, bunu bizim için ‘kullanışlı’ yapacak şekilde Çin kültürünün köklü ötekiliğine

13 Enid Starkie, *Arthur Rimbaud* (New York: New Directions, 1961), s. 429.

14 Ereignis kavramı, Heidegger’in *Gesamtausgabe*’sinin 65. cildi olan, ölümünden sonra yayımlanmış *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*’in merkezini oluşturur. Plankfurt’ta <http://www.han-philosophy.org>

doğru, hem de yalnız tarihsici düzeyde olmayan bir yol olarak nasıl kullanabileceğimizi bize gösterir.¹⁵

Gene de, bununla bir arada var olan başka bir paralel evren, ne deneyleme ne de Çin’le o kadar da çabuk ilişkilendirilmemesi gereken, çakışan bir Leibnizci monad vardır: Ve ben bunu, geleneksel olarak Brecht’in 1928’den itibaren, ‘hocası’ Karl Korsch’tan ‘Marksizmi öğrendiği’ aşamaya atıf yapmak üzere Balzacçı Brecht olarak adlandıracam; Kapital’i ve benzerlerini okuduğu, incelediği ve sahiplendiği aşamadır bu.¹⁶ Fakat ben Balzac göndermesini tercih ediyorum, zira meseleyi öğretiden (Marksizm’in ne olduğunu düşünüyordu? Ne zaman bir Marksist ‘haline geldi’? Eserlerinde ne zaman Marksist fikirleri canlandırmaya çalışır, vb. vb.) alıp, kapitalizmin kendisinin tasvirleri olan çok daha başkasına aktarır: Ekonominin –ya da daha iyisi, paranın kendine özgü gerçeklikleri ve dinamiklerinin– edebi anlatıda ve onun aracılığıyla nasıl ifade edilebileceği meselesine getirir. Siyaset, zamanın şafağından beri, iktidar ve iniş çıkışlarıyla birlikte, bizimledir: Zenginlik şeklinde para –altın, süs, anıtsal yapılar– beze-

15 Burada özellikle Tatlow’a, genel olarak çalışmaları, ama en çok başyapıtı *The Mask of Evil* (Bern: Peter Lang, 1977) kitabından dolayı gönül borcunu dile getirmek isterim; bu yapıtında, Brecht’in Çin ve Japon şiir ve dramasına ve Çin felsefesine borcunu, hiç acelesiz ve geniş kapsamlı, zengin ve düşündürücü, bilimsel ve incelikli bir yolla tartışır. Bundan başka onun *Brechts chinesische Gedichte* (Frankfurt: Suhrkamp, 1973) başlıklı kısa çalışmasına da dikkat çekmem gerekiyor; bu kitabın irkiltici fakat son tahlilde akıl alır tezi şöyledir: Brecht’in, Çince orijinalleri, özellikle Po chü-yi’yi kendi imgesinde yeniden biçimlendiren bir *fin-de-siècle* şairi olan Waley’den tercüme ettiğini biliyoruz. Çince bilgisi olmaksızın, Brecht’in versiyonlarının, içgüdüsel olarak bunları toplumsal boyutları ve ayrıntılarını yerleştirmesi nedeniyle, asıllarına (aynı derecede içgüdüsel olarak, kuşkusuz) bunu ihmal eden Waley’ninkinden daha sadık olduğu ortaya çıkar.

16 Bugüne ulaşan ilgili malzemeler şimdi Karl Korsch, *Gesamtausgabe*, c. 5’ta bulunabilir: *Krise des Marxismus: Schriften 1928-1935*, ed. Michael Buckmiller (Amsterdam: Stichting beher IISG, 1996). Bkz. ayrıca, Brecht’in Viyana Çevresi ve ‘mantıksal amprisizm’ ile olası ilişkileri için, Ulrich Sautter, “Ich selber nehme kaum noch an einer Diskussion teil”, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43, 4 (1995), ss. 687-709; ve Steve Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory* (Bern: Peter Lange, 1997), Bölüm 4 ve 5. Son olarak, bu ve diğer biyografik ayrıntılar için, şimdi Werner Hecht’in muhteşem *Brecht Chronik*’ine minnet duymalıyız (Frankfurt: Suhrkamp, 1993).

me amaçlı olsa bile, eski bir gerçekliktir. Fakat bizim günümüz anlayışıyla ekonomi –sonu gelmezcesine paranın sermayeye dönüşümünün yanı sıra, bu ekonomik dinamizmin modern siyaset aracılığıyla tedavül etme yöntemlerinin keşfi– Adam Smith kadar, İskoç Aydınlanması ile bizzat Marx'ın eseri arasındaki yüzyılın üç çeyreği içinde hızla gelişen temel teorisi kadar yenidir. Bu yüzden Lukács muazzam selefinden yararlanırken haklıydı, ama tümüyle yanlış nedenlerle: Balzac bir gerçekçi (her ne anlama gelirse gelsin) veya ilerici (aslında o korkunç bir Tory idi) olduğu için değil, 'ekonomi'yi de kapsamaya çalışmasından (Pound'un epik "Tarih içeren bir şiir" tanımındakiyle aynı anlamda, Pound'un 'Tarih' fikrinin de, nevi şahsına münhasır modern anlamda bir 'ekonomi'yi de hayli içerdiğini bilenlerin anladığı şekilde). Böylelikle Brecht'in Marx-çalışması –dile düşmüş şekilde Korsch'la, ama aynı zamanda Ida Tarbell ve Gustavus Meyers'in *History of the Great American Fortunes*'taki [Büyük Amerikan Servetlerinin Tarihi] gibi Amerikan malzemeleriyle, şu ekonomik anekdot hazineleriyle ilişkilendirilen– ikiz anıtları olan *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı* ve *Beş Paralık Roman*'dan da toparlanabilecek anlatsal temsilin sorunlarını kışkırtır. Bununla kastettiğim, 'revizyonistler'in sıkça yaptıkları gibi, geç dönem Brecht'in, bu özgül temsil temasından çok, başka temalarla meşgul olduğu ve bu yüzden de Marksist olmadığını ileri sürmek değil; fakat sadece bunun, bütün diğerleriyle iletişim içinde başlı başına özgül bir katman veya monad olmakla birlikte, onun yarı-özerkliğini, hatta özgül zaman çerçevesini bilmek.

Şimdi kronolojik bir anlamda tarihsel olan katmanlar veya monadik dünyalara yaklaşalım: Önce gelenler, Brecht'in yaşamının birçok aşamasıyla örtüşüyordu, ama sürgün ve Hitler hep birlikte bir anda ve katastrofik olarak geldi. Gene de, birbirinden ayrılmaları gerekiyor: Çünkü Hitler'le birlikte ve bir Hitler Almanyası içinde, onun bizzat hiçbir pratikte bulunmadığı ve takdir etmek için biraz duraklamamız gereken manidar ve benzersiz bir Brecht'yan yaşam vardır. Nazi yadigarları ve Üçüncü Reich'a duyulan hayranlık, savaş sonrası filmlerinin ve biyografilerinin hacminin de tanıklık ettiği gibi, Batı'da gelgeç bir aşama değildi: Gelgelelim, Holocaust kuşağının fiilen soyunun tükendiği andaki mevcut biçimi, o âna bir dönüş ve onu hayal etmeye yönelik siddetlermiş bir çabayı içermekte; ve bu sorunlar

arasında bile – 1970’lerin politize gençliği– Almanya’nın Hitlerli yıllarının belleği (artık yerini Demokratik Alman Cumhuriyeti’ne karşı bir saplantıya bırakarak) silinip gitmiş durumda. Brecht her ikisi konusunda da bize yardımcı olamaz: Onun Doğu Almanya’sı güncel Stasi saplantılarının Almanya’sı olmadığı gibi, bizatihi Holocaust ile de uğraşmamıştı. Aslına bakılırsa, Rundköpfe und Spitzköpfe [Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar] gibi –bana göre en iyi eserlerinden olan– bir oyuna yapılabilecek başlıca eleştiri, Yahudiler’i atladığı ve onlara yönelik Nazi siyasetindeki tarihsel benzersizliği kavramakta başarısız olduğudur. Fakat belki bu tam da Brecht’in Nazi katmanının bize sunacağı şeydir: Gündelik yaşamın Nazi Almanyası ve Eichmann’ı düşünebilmeyi bile öylesine zorlaştıran kötülüğün sıradanlığıdır bu.¹⁷ Brecht’in Almanyası, daha çok, Nazizm’in başka her yerdeki bütün tutucu rejimlere yakın olduğu ve bir küçük burjuva nüfusuna çöreklenirken yarattığı baskı ruhunun ta kendisi olan Almanya’dır: Gene de (Yugoslavya’dan Orta Afrika’ya ve Hindistan’a kadar her yerde gördüğümüz) katıksız etnik katliamın henüz Holocaust-olmayan gerçeği bile değil, ama radikal Nazi tutuculuğuna ve onun görkemli zevkleri (Nuremberg) ile modernist gelişmelerine (VW’ler, televizyon ve Autobahn) kucak açan bir halkın ‘zihniyeti’dir düpedüz: Şiddetin tıpkı çok daha dramatik veya ‘soylu’ duygulardan bile ani yükselişi, kuşkusuz, nefretin değil, *ressentiment*’in daha derin hakikatidir. O halde, bu ‘deutsche Misère’, benzersiz ve muammalı bir tarihsel gelenek olarak değil, daha ziyade genelleşen ve bizim ulusal öz-çözümlememizin, bizim kendi özeleştirimizin-eleştirisinin bir parçası olan kültüralist bir Almanya resmine ayrıştırılmalıdır, elbette eğer böyle bir şeyle yüzleşmeye hazır olabilseydik.

Ve böylece Hitler döneminin öteki yüzüne geliyoruz: Sürgünde Brecht, hareket-halinde Brecht ile, Danimarka ve İsveç, Finlandiya ve Stalin Rusya’sının uçsuz bucaksızlığını aşarak, Vladivostok’da SS *Annie Johnson*’ın güvertesine atlayıp, birkaç ay sonra ailesiyle beraber gezintilere çıkacağı güneşli San Pedro limanına çıkan Brecht figüründen, Amerikan sürgününde çok farklı bir Amerika’daki-Brecht¹⁸

17 Bu gönderme Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem*’edir (New York: Viking, 1964) [*Kötülüğün Sıradanlığı*/Eichmann Kudüs’te, Metis].

18 James K. Lyons’un eksiksiz çalışmasının başlığı (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980). F Kitap Arsivi - <https://ranteoy.org>

figürüne doğru, genelleştirilen iki ayrı 'katmanı' birbirinden ayırmamız gereken sürgünün yüzüdür bu; tuhaf olan, eserine 1920'lerden itibaren (gerçek Amerika'nın var olduğunun, gerçek savaş kadar hayal bile edilemez olduğu bir dönemde) eserlerine giren Amerikan ikonografyası ve egzotikliğine dönüp, Weimar olanlarını dahil ettiği dönem olmasıdır.

Burada kendimize bu hayali ABD'nin aynı zamanda Brecht'in Amerikan gerçekliği olduğunu anlamak istediğimiz (belki Lacancı) bir konum icat etmek zorundayız: Kasırgalardan, gangsterlerden ve baştan sona elektrikli sandalyesinden en ünlüsü olan Hollywood'a kadar:

Hierorts

Hat man ausgerechnet, daß Gott
Himmel und Hölle benötigend, nicht zwei
Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern
Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser
Dient für die Unbemittelten, Erfolgenreichen
Als Hölle.

(XII, 115)

Bu civarlar

İnsanlar inanır Tanrı'nın
İkisini de şart koştuğuna: Cennet ve Cehennem,
İkisine birden ihtiyacı yoktu oysa,
Tek başına yeterdi Cennet.
Yoksulların, başaramayanların
Cehennem'idir o zaten.

(Şiirler, 380)

Sendikalaşma ve Depresyon'dan McCarthyci savaş sonrasına geçişte, Amerikalılar açısından o tuhaf gelgeçliğini alıkoyan bu katman, sanki 1930'larda esas itibariyle Wallace kampanyasının başarısızlığına, Amerikan Eski Solu'nun sonuna, Soğuk Savaş'ın başlangıcına, kara liste ve savaş sonrası yükselişine (savaş esnasında yığılan bütün yedek parça siparişlerinin tükendiği ve bütün büyük yeni hane halkı makinelerinin, yeni banliyöler ve bunları mümkün kılan yeni eyaletler, pasaportlar, otomobil sistemiyle birlikte pi-

yasayı sarıp zirve yaptığı zamana) dek sürer. Ardından, (atlanmış olan) 1940'lar değil, 1950'ler ve Eisenhower çağı başlar: Belki de, 1940'ların tümüyle farklı bir uzamda, 1930'lar/1950'lerin gerçeğine alternatif ve onunla birlikte ve eşzamanlı bir dünyada meydana geldiğini söylemek daha doğru olur: Bu, savaşın Amerika'sı, II. Dünya Savaşı'nın kendisinin, devrimin ve sosyalist insanın 'ahlaki eşdeğeri' haline geldiği gerçek anlamda ütopyacı bir Amerika'dır: Amerika'nın popülist olarak eşitlenmeye ve mutabakata dayanan –bir süreliğine hakiki demokrasi, hakiki eşitlik– üretimci ve tüketim-karşıtı bir uzamdır bu; tam da süper devletin enginliğinin, Amerikan imgeleminde gerçek coğrafi biçimini almakta olduğu, Tarih'e uzun bir uğrak olarak girip yaşadığı uzam. Brecht'in bu uğrağı, çok daha kuşku götürür 'melekler' ile birlikte, 1930'lar/1950'ler sürekliliğinin daha da ürktücü maddiliğiyle yetinmesine yol açacak şekilde, görüvermesi kismet olmayan bir tür kesintili hayalî diyarmışçasına, hiç tanımadığını, hiç yaşamadığını anlamak önemlidir (bkz. *Hollywood Ağrıları*). 1930'larımızı henüz tam anlamıyla geri kazanıp anlayamadığımız ve 30'ların tarihinin imgelemimizde haklı yerini alamamış olması gibi geçerli bir nedenle, Brecht'in Amerikan (edebi) tarihindeki yerini tam olarak nasıl göreceğimizi bilmiyoruz.¹⁹ Bu yüzdendir ki, Brecht'i bunun içine çağıramıyoruz; ama günün birinde bunu yapacağız –üstelik onun bütün Amerika metinleri aynı zamanda bize de ait olduğu sürece, büsbütün onurlu bir yer de olmayacaktır bu.

Ve böylece sonuna kadar, Doğu Almanya ve Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne, Berlin'e ve yeni/eski tiyatrosuna, bu itibarla bizatihi sosyalist inşa (öyle görünüyor ki Brecht, işgal güçleri arasındaki Sovyet hayranları tarafından Alman Komünist Partisi eski tüfeklerine dönmeye zorlandı). Brecht'in yakın bir dostu ve Doğu Berlin'in çok tanınmış binalarından bazılarının mimarı bana, Brecht'in Almanya'ya ve çok geçmeden yeni sosyalist devletin başkenti olacak bu kente, “yalnız tiyatro için yeni fikirlerle değil, her şey hakkında yeni fikirlerle”

19 Fakat şimdi bkz. heyecan verici bir ilk adım için, Michael Denning, *The Cultural Front* (Londra: Verso, 1996). ABD'ye 1935-36'da yaptığı Theater Union'un sonu kötü gelen Ana prodüksiyonu vesilesiyle en az o kadar kötü sonlu ziyareti, Amerika'nın aşık ilk tadımıydı, ama Sağcı ticari bir Hollywood üyesi olan D.F. Neenan'ın izleniydi <https://rantey.org>

birlikte geri dönüşünü anlattı: Sözgeleş trafik düzenlemeleri ve kent planlaması, vergilendirme ve çöp toplama, ütopyacı kent ve tarım ideali, sosyalist yurttaşın durumu ve kültürün kendisinin yeni sosyalist devletin siyasetindeki rolü hakkındaki bu fikirleriyle, Marksizmin tam yüreğindeki, Lenin'in sosyalizme uzanan yolda en ileri olarak tanımladığı ülkede, üstelik dar kafalı parti liderliğinin kifayetsizliklerine karşın, gelecek için örnek oluşturması beklenebilirdi. Brecht'in son yıllarının bizatihi ve bizzat sosyalist insanın ışığında ele alınması ve bu itibarla, onun (en kayda değer olarak Picasso'nun güvercininin nezaret ettiği Galileo ve Oppenheimer'ı yan yana koyan barış ve silahsızlanma karşıtı kampanyalara karşın) katılmaya çağrıldığı, gene de, *Coriolanus*'unda bir bakıma bizzat Brecht'in 'yeniden yazdığı', 1953'ün belki bugün "pleb başkaldırısı" diyebileceğimiz hareketine daha da merkezî şekilde dahil eden propaganda kampanyalarına karşın, bunun yapılması gerekmesinin nedenidir.

Bu arada, sosyalizmin kendisi söz konusu olduğunda, kendimizi altta yatan bir Maoculuğun, daha standart olarak (düpedüz onun, Althusser gibi –bazı haklı nedenlerle– bir parti aygıtı fikrine bağlı kaldığı; muhtemelen eşit derecede haklı nedenlerle– bizzat hiçbir zaman resmen parti üyesi olmadığı gerekçesine dayanarak) Brecht'in 'Stalinizm'i olarak adlandırılan şeye dönüştüğünü anlamaya kendimizi alıştırmamız gerekiyor. Fakat burada mesele tıpkı yüzyıl başı Rusya'sıyla olduğu gibi 20. yüzyıl sonunda Çin'le ilgili: Ve tıpkı Heidelberg'deki Weber çevresinin kafası karışık ve malumattan yoksun üyeleriyle birlikte Lukács'ın coşkularını, Lenin'in "Slav ruhu" geleneklerine ve handiyse Dostoyevskici bir Rus mistisizmine benzersiz tarihsel atılımına yöneltmesi gibi, burada da, çok daha fazla tarihsel haklılaştırmayla birlikte, Mao Zedung'un devriminin tarihsel muazzamlığı, hiç vakit kaybetmeden, klasik Çin felsefesi kadar şiirinde de Brecht'le ilişkilendirilen çeşitli döngüsel ve köylü bilgeliliğiyle, Çin gerçeğine atfedildi.

Bunların hepsi –ve bununla dünyalar veya monadlar, 'Brecht'in tarihsel katmanlanması hakkındaki bu yarı biyografik döküme son vereceğiz– devrimin kendisinin en temel özü olarak değişimin her zaman devrimci olmasıyla, ancak değişimin en katıksız kutlamasına

doğru katlanmış oluyor. Bu, diyalektikçilerin her zaman yürekten anladıkları ve kenetlendikleri şeydir: Lukács'ın Moskova'da, yaklaşan bir Alman zaferine ve tüm Avrupa'da bir Nazi hegemonyası ihtimaline, Hitler'in muzafer Kabinesi içinde bile, sınıf mücadelesinin ağır ağır fakat kesinlikle tekrar başlayacağı inancını koruyarak, sabırla tahammül edişini; veya New York'ta artık yaşlanmış Mike Gold'un olayların hemen arifesinde Mayıs 68'e olan inancını korumasını sağlayan iflah olmaz iyimserliğini düşünüyorum. Tarih en kötü adınımları önce atar, diye öğretmişti bize Henri Lefebvre; zaferden çok felaketle ilerler. Aynı şey diyalektikçi için de geçerlidir –Brecht'in ve onun ardındaki kadim Çin bilgesinin koruyucu tarifesi burada simgeseldir– her zaman sabırla, yenilginin içinde bile tarihsel evrimin kıpırtılarını beklemek isteyecektir:

daß das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit, den mächtigen Stein besiegt.
Du verstehst, das Harte unterliegt.

(XII, 33)

[öğretti] uysal suyun hareketinin zamanla
En sert taşın haktan geleceğini.
Sert olan –anlayabiliyor musun?– her daim yenilgiye uğrar.

(Şiirler, 315)

Doğrudur, 1954'te (Cesaret Ana ile) *Théâtre des Nations*'a yaptığı efsanevi ziyaret ve ardından, abluka ve diplomatik yaptırım kara bulutuyla (tıpkı bugünkü Kübalı tiyatro toplulukları gibi) bir tiyatro grubuyla yaptığı muzafer bir dünya turnesiyle birlikte, Brecht'in daha ölümünden önce başlamış olan ölüm sonrası yazgısı üzerine önemsiz olmayacak bir katkı yapmak istiyor insan. Bu 1960'ların ve 1970'lerin 'Brecht'inde, benzersiz şekilde 'Brechtien' şöhreti getiren üç koşul vardı. Bir teatral minimalizm ile perhize girmiş burjuva kamuoyları açısından, bu bol bulamaç kostüm ve dekorlarda olduğu gibi, bütün dünya repertuarları (Çin romansının epikleri ve Chicago gangster destanından değilse de, Noh'dan, Molière'e, bizzat Shakespeare'den Beckett'e) arasında dolaşan metinlerde, Shakespeare'e özgü bir şeyler olmak zorundaydı, bir süreliğine "dünyanın en büyük yazarı" haline gelmesi zor olmadı. Sol'a

gelince, bütün bir kuram ve strateji ile siyasal yazılar, diğer medyaya ve durumlara (Kluge'un 'Brechtyen' öyküleri, hatta bir Beuys veya bir Haacke'deki Brechtyen resim ve sanat şöyle dursun, sözgelişi, Godard tarafından 'Brechtyen' filmler konfeksiyonuna) aktarılabil-mek üzere yerlerini aldı ve *avant-garde* sanat ve siyasetin eski pre-Stalinist kombinasyonuna dönülmesine imkan vermenin avantajını gösterdi; bir yandan da aynı zamanda siyasal konumlarının doğrulu-ğu hakkında daha ortodoks olana güven tazelendi. Nihayet, Üçüncü Dünya için, Chapline-vari soytarılık, pandomim, dans ile gerçekçilik öncesi ve burjuva öncesi her çeşit sahne hüneleri ve performansı içeren Brecht tiyatrosunun köylü yönleri, Brecht'e tarihsel bir kata-lizör konumunu ve Brezilya'dan Türkiye'ye, Filipinler'den Afrika'ya dek birçok 'Batılı olmayan' tiyatroların doğuşunda model olma konu-munu kazandırdı. Böylelikle burada üç tür ihtiyaç gerçekleştirilmiş oluyordu: Savaşın sonra (Peter Brook'tan Grotowski'ye, Artaud'nun yeniden hayat bulmasından dünyanın her yanında ulusal tiyatro topluluklarının doğuşuna, özellikle bir 'Yeni Dalga' sinemasının ye-nilenmesinin henüz ne ekonomik ne de sanatsal nitelikte önemli bir rekabet yaratmamasıyla, tüm diğer büyük teatral deneylere teatral ve kuramsal yenilikçiliğin tanığı olarak) bu türden yeni kuramlara ve sahneye koyma tarzlarına açıklık duyan bir dönemde teatral ve kuram-sal yenilikçilik; ülkelerin bir blokunda Jdanov-vari biçimlerin o kasvet verici zorlamalarının ardından, yeni bir ajitasyon-propaganda türü ve siyasal edebiyat ile Stalin'in iktidarının sağlamlaşmasından önceki avangard sanatın zengin ve çoğulcu geleneklerinin bir canlanması; son olarak da, bizzat sürgündeki ve gezgin Brecht'i, kendi ülkesini bir Üçüncü Dünya ülkesi olarak muamele edecek derecede gayri-Avru-palı olarak gören, yeni sesleri deneyen eski sömürge halkları tarafın-dan keşfedilen yeni olanaklar. Bu durumlar artık mevcut olmadığı ve Brecht, hangi biçimde olursa olsun, çok az kişiye nasip olan dünya çapındaki edebiyat başarısının bir uğrağıyla tanındığından, bugün 'Brecht yorgunluğu'ndan söz etmek ve başkaları 1989'dan sonra bir Marksist, hatta bir sosyalist olmaya devam etmenin nasıl mümkün olduğunu merak ederken, hâlâ bir Brechtyen olmaya nasıl devam edilebileceğini merak etmek de âdet olmuş gibi görünüyor. Fakat muhtemelen bu yorgunluğun esas itibarıyla Brecht serileri içinde,

1960'lar ve 1970'lerde gelişen sonuncu stereotiple ilgisi var. Daha başkalarında ve daha alışılmadık kesişmelerinde, bizleri yalnızca meşgul etmeye yarayacak kadar değil, aynı zamanda ona ilgiyle eğilmemizi gerektirecek kadar çok şey bulabileceğimiz kanaatindeyim.

3 BRECHT'İ ÜÇGENLERE AYIRMAK

Brecht'in eserlerinde ayırt edici, ve şaşmaz olan, burada birbirini ardına ele alacağımız üslup, düşünce ve olay örgüsü başta olmak üzere, ancak yanıltıcı kategoriler halinde betimlenebilir niteliktedir. Dolayısıyla, ilk etapta 'anlatım tarzı' (*turn of phrase*) ibaresini (sıradan konuşmadan neyin *détourné*, gasp edildiğini ve hedef şaşırtıldığını gibi, kinayelerin ta kendisi anlamında) haklı çıkarttığı aşikar olan Brecht üslubu gelir. Gene de, Barthes bize "tıpkı Dil'in edebiyatın bu tarafında olması gibi" der,

üslup dediğimiz şey de neredeyse onun ötesindedir: İmgeler, belirli bir tarz, bir sözcük dağarcığı, hepsi birlikte yazarın bedeninden ve geçmişinden kabarak yükselir, yavaş yavaş sanatının akislerinin ta kendisi haline gelir... Üslubun... sadece dikey bir boyutu vardır, öznenin mühürlü belleğine dalar, meselelerin benzersiz bir deneyiminden kendi opaklığını inşa eder...sırrı, yazarın bedeninde mühürlenip kalmış bir hatırlayışta yatar.²⁰

Fakat eğer üslup buysa –benzersiz bir öznenin, tıpkı bir parmak izi veya aşına bir sesin tınısı gibi– o zaman Brecht'in eserinin ağır ağır, yıllar içinde, bütün bunlardan soyunduğu, bunları birer kırışıkmiş gibi düzelttiği veya kalan birkaç artığın izini olabildiğince masettiği görülebilir: Erken dönem şiirinin atmış renkleri, üslubun solgun, uçuk tonları, "fahl" [soluk] gibi sözcüklerin yeğleniş ve boğulan

20 Roland Barthes, *Œuvres complètes* (Paris: Seuil, 1993), c. 1, ss. 145, 146.

bedenler ve sualtının yavaşlatılmış hareketiyle ilgili daha önce gönderme yaptığımız ilgili temalar... Bunlar sabah gökyüzünde kaybolup giden tematik ve biçimsel takımyıldızları oluşturur; bunlardan geriye kalan:

Am See, tief zwischen Tann und Silberpappel
Beschirmt von Mauer und Gesträuch ein Garten...
(XII, 307)

Göl kıyısında, köknarlar ve gümüşü kavaklar arasında, derinde
Duvarla çalılıkların barındırdığı, bir bahçe...
(Şiirler, 439)

bacasından duman tüten evden ayrılarak:

Felte er
Wie trostlos dann wären
Haus, Bäume und See.
(XII, 308)

Bu duman olmasaydı
Ne korkunç olurdu o zaman
Ev, ağaçlar ve göl.
(Şiirler, 442)

O zamana dek bedenin *Weltanschauung*'unu [Dünya görüşü] ifa-
de eden nesneler, daha sonraki şiirlerin içeriği haline gelmiştir; daha
önceki 'üslup' bir araç olmaktan çıkmış ve Althusser'in sözünü ettiği
sanatsal olarak somutlaşan ideoloji gibi, artık adeta bir nesne gibi
sorgulayan ve üreten dilin kendisi olmuştur.²¹ Bu, uğraşının kendisi
bu tür içgüdüsel sözel üslupçuluğun derinleştirilmesine, doğal ol-
mayan ve gündelik dilden çok uzak nihai sözcük bloklarının inançla
inatçı arayışına teslim olmuş Barthes'ın aklındaki büyük modernist
yazarlarınkinden çok ayrılmış bir yörüngedir.

O halde, üslup bizi nihai izahında öznelliğe geri götürmekle teh-
dit eden bir kategoriye, belki retorik bizim için daha uygun olur; zira
üslubun tam tersine, retorik, görünüşü hedefler ve tüm siyasi ve

21 Bkz. Louis Althusser, "Letter on Art", içinde: *Lenin and Philosophy*
(New York: Monthly Review Press, 1971) [*Lenin ve Felsefe*, İletişim
Yay.]. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

kamusal, öznellik karşıtı edebiyatın muhtemelen yapması gerektiği üzere, olası kamuoylarını etkilemenin peşine düşer. Belki o zaman, sözcüğün en geniş anlamıyla, ihtirasları Aristo'nunkiler kadar geniş kalıba dökülmüş, en görkemli klasik kent devleti biçiminde iyi'yi arayan ve "toplumsal gündelik yaşamın ilk sistemli hermeneutiği olarak kavranması" gereken bir Brecht'ye retorik vardır.²² Bu durumda, muhaliflik üzerine bir ana fikri kaydetmekten biraz daha kapsamlı bir şey olacak ve bizim sözel kavramlarımızı aşan düşünce ve eylem stratejileri anlamına gelecek.

Gene de, uygun gibi görünen daha dar anlamda pek az retorik kavram vardır: sözgelisi, Brecht'in cümlelerinin her yerinde çok sık bulduğumuz küçük düşürme, iğneleme, alaycı paradoks, sinsi tersinleme çeşitlerinin kapsamlı bir kategorisi olarak ironi. İroni kavramı, beraberinde çifte ödül getirir: Dar anlamda bir kinaye (veya Paul de Man'daki gibi, daha çağdaş sonrası kinaye) olarak kabul edilen pek az retorik stratejisinden biriyken, daha genel bir tutum olarak, genelde tüm büyük modernlerin dünya görüşüne atfedilmiş veya en azından postmodern dönemde taarruz altına alınana ve tarihsel de-modeliğe düşene kadar, modernizm ideolojisinin temel bir parçası olmuştur. Nitekim "ironik Alman" (Erich Heller'in, gerçekten de ironiyi fetiş haline getiren Thomas Mann nitelemesi) bir süre boyunca bu kategorinin bütün modern edebiyata nüfuzunu yaygınlaştırdı; ve ironik tutum, tuz gibi (T. S. Eliot'ta olduğu üzere), dilin tazeliğini korumaktan, ironinin kullanana aynı anda hem onaylama hem yadsıma fırsatını verdiği istenmeyen ve aşırı siyasal konumlara mesafe koymaya kadar, her şeyi yapmakla nam salmıştır. Bu kesinlikle Brecht'in planladığı şey değildir ve aslına bakılırsa, onunki, daha ziyade, Wayne Booth'un, az önce değindiğimiz genel modern ironik *Weltanschauung*'dan ayırmaya çalıştığı "dengeli ironi"dir.²³ Gene de, bu yolda eski usul retorik yönünde ilerlediğimizde Brecht'in ironisine daha çok yaklaştıkça, üslup kavramının bize sağladığı betimleyicilik yetkinliği azalırken, bu retorik anlamda daha çok 'ironi' Brecht'in kendi *Weltanschauung*'unun (varsa eğer) bir niteliği veya en azından, teatral gösterilerin bir özelliği haline geliyor.

22 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1957), s. 138.

23 Wayne Booth, *The Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974). Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Her iki durumda da, Brecht'i artık geleneksel modernizm kavrayışından (benzersiz şekilde öznel üslup, belirgin şekilde ironik tutum) kurtarıyoruz, fakat tam da aynı nedenle, kendimizi yabancılar da dahil herkesi tanıdığı dildeki kendine özgülüğü tanımlayamaz olarak buluyoruz: Bu dil kullanımının kuru, nükteli, ironik nitelikleri Brecht'i, Nietzsche'nin (görelî bir Alman karşıtı ruhla önerilen) en iyi üç Almanca kitaptan (Luther'in *İncil*'i, Goethe'nin *Eckermann'la Söyleşileri* ve kendisinininki) oluşan listesine eklemeye teşvik eder. Gelgelim bu, üslup analizini, dilin kendi niteliklerinin yazarın –faşizmi seçen, fakat ağır elliliği de 18. yüzyıldan itibaren, belirli bir “Üçüncü Dünya tipi” geri kalmışlığın işaretini oluşturan– kendi yurttaşlarına karşı sivri bir serzenişle yarattığı mecazi ve ‘jeopolitik’ bir okumaya yükseltecektir (“Hızlı, hafif ve güçlü tutun” diye uyarmıştı kumpanyasını, ölümünden kısa süre önce İngiltere'ye giderken; bu yabancıların bizim sanatımızı “korkunç hantal, yavaş, zahmetli ve yavan” gördüklerini hatırlayarak²⁴). Dolayısıyla, ister üslupsal olsun ister retorik, dile şu ya da bu yaklaşımla, vites değiştiren ve bizi derhal farklı bir düzeye, kolektif karşılıklı ilişki veya simgesel edimin, toplumsal ve ilişkişel anlamda ‘retorik’in veya sadece dilsel veya sözel olanı aşkınlayan bir *Haltung* (duruş) düzeyine bizi yeniden konumlandıran bir yorumlama baş gösterir.

Böylelikle Brecht'in eserinin, dilinin veya üslubunun içsel veya simgesel anlamı olan boyutu, başlı başına bir kendine özgülüğü alıkoyar gibi görünür, gene de en azından iki farklı alanda formülasyona hassasiyetini de korur: Bu dile benzersiz şekilde Brecht'yen çeşniyi verenin, Brecht'yen bir düşünme tarzı olduğunu hissedebiliriz pekala; bu dilin –*gestus* şöyle dursun– jestinin biçimi nihai olarak kendi başına simgesel bir edim olarak kabul edilebilir. Bu üçüncü imkan, bizi Brecht'te olaylar dizisi düzenlemesine ve belirgin olarak Brecht'yen bir sahne veya anlatının inşasını gösteren (*leitmotiven*'imizi kullanmaya devam edersek) ‘kendine özgü’ ve ‘benzersiz’ özelliklerine veya başka birinin anlatımının Brecht'yen bir sahiplenilişine ve dönüşümüne doğru götürür.

24 Werner Hecht, *Brecht Chronik*, s. 1249: “schnell, leicht und kräftig”... “die deutsche Kunst...ist schrecklich gewichtig, langsam, umständlich, und fussgängerisch”, *Willkür*, 2004, s. 283. <https://rantey.org>

O zaman, ikinci alanımıza, ayırt edici bir öğretinin alternatifine kayarak, T. S. Eliot'ın, modern hareketin tam şafağında, 'fikirler' ve edebi metinler ilişkisi üzerine anlamlı sözlerini hatırlamak için bir süre ara verebiliriz. Bunlar, sisteme ve spekülâtif felsefeye (bizzat Eliot'ın da eğitim gördüğünü hatırladığımız Amerikan Ekolü, ama aynı zamanda, çok farklı bir bakış açısından, Brecht'in Karl Korsch aracılığıyla belli sayıda felsefi tutumlarını edindiği Viyana Çevresi²⁵) düşman bir atmosferi çağrıştıran sözlerdir; ama aynı zamanda edebiyatta genel bir İmgecilik'in (bu ekolün isminin genellikle uygulandığı hayli dar Hulme'cu hareketten çok daha yaygın biçimde) modern yazarların genel olarak metindeki düşüncenin bir çeşit yabancı gövde olduğu duygusunu belirledi; böyle 'edebi' fikirler özel önlemler talep ediyordu ve dış sınırdı, en uç örneklerde, izinin sürülüp toptan bertaraf edilmesini gerektiriyordu ("fikirlerde değil, şeylerde söylemek"). Kavramsallık ile edebilik arasındaki ilişki sorununu hayati ve tartışmalı bir biçim-sorunu yapan (ve dolayısıyla didaktizmi büsbütün dışarıda bırakma eğiliminde olan) bu edebi-ideolojik tutum, belki de en unutulmaz şekilde Eliot'ın Henry James'i göklere çıkarmasında formüle edildi: "Hiçbir düşüncenin ihlal edemeyeceği denli incelikli bir zihni vardı."²⁶ Gene de, Brecht'teki biçim-çözümü, diğer modernlerin kaçındığı bir kombinasyonu açıkça içerir: İçkinliğin aşkını tercihi, ama onun örneğinde, diğer modernlerde büsbütün namevcut olan -onların uzak durduğu- bir didaktik veya pedagojik duruş, veya henüz yeterince incelememiş olduğumuz biçimler: Nitekim, Pound'un müzmin öğretmenimsi *Haltung*'u ikincil ve önemsiz denilerek (ekonomisinin, Konfüçyüsçülüğünün veya her neyse, garip ve yabancı oluşu gerekçesiyle) bir kenara atıldı. Fakat bizzat Eliot burada ilginç bir örnektir, zira bir tür standart Katoliklik ve monarşist muhafazakarlık, düşünsel içeriği etkisizleştirip onu geleneksel, saygın ve böylelikle görünmez kılarken, Eliot'ta, Brecht'inkilere benzer analogilerden de geri kalmayan bayağı didaktik bir duruş vardır. Nitekim Eliot'ın mevcut bağlamda bizim için en az bu kadar öğretici ikinci bir ilginç deyişi, ikinci bir dersi vardır; bu ifadesi, William Blake

25 Bkz. yukarıda dipnot 16.

26 T. S. Eliot, *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), s. 151. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

üzerine anlamlı denemesinde yer alır ve şu kuru gözlemlerle onun 'felsefesi' ile uzlaşmaya varır:

Blake'in felsefesine de saygı duyarız... tıpkı evde yapılmış hünerli bir mobilya parçasına duyduğumuzla aynı saygıyı: bunları evdeki öteberiden bir araya getirmiş olan adama hayran oluruz. ... Fakat gerçekte, Kıta'dan kültürün avantajlarından yoksun olacağımız kadar uzakta değiliz, hatta kendi geçmişimizden.²⁷

'Kültür' burada Eliot'ın gözünde, halihazırda sistemli bir öğretiler bütünü anlamına gelir; kültür, toplumda yaygın kabul gören, hatta kurumsallaştırılan ve yazar açısından, kişisel 'felsefe yapma' ve kendisi ve kendi 'ayırt edici' modernist eseri için özel bir felsefe (diyebiliriz ki) 'monte etme' yönünde hatırı sayılır bir yaratıcı enerji aktarma ihtiyacını ortadan kaldıran 'avantajı' işaret eder. Bu kadar çok modernin, açıkça eşit derecede özel dilleriyle birlikte, böyle özel bir felsefe kotarmaya çalıştıkları gerçeğini bir yana bırakalım: Lawrence veya Proust, Rilke veya Wallace Stevens, Musil veya Hlebnikov'un tanıklık ettiği gibi. Bu uyarı aynı zamanda okurun kendisini de ilgilendirir: Sistemin kendisini veya söz konusu özel mitolojiyi çözmek için gereken zihinsel enerjiyi ölçmek için bir ölçek hayal etmek yeterince güç olsa bile, okur açısından böyle bir zorunlu çabanın, şiirsellik veya başka bir deyişle dilin kendisine katıksız maruz kalma ve onu değerlendirmeye ayrılması daha iyi olacak zihinsel ve kavrayışsal yetenekleri kaçınılmaz olarak akıtacağı veya saptıracağı düşünülebilir. Kuşkusuz, kimilerini modernizm deneyimini veya çeşitli modernizmleri, adeta dinsel bir ihtida olarak tanımlamaya iten de budur; bu bizi –ilgili benzersiz görüngübilimsel (fenomenolojik) 'dünya'ya giriş biletimiz olarak– öteki rakip edebi kurallar ve dillere yaklaşmaya set çekme eğilimindeki edebi coşkimuzda görece dışlayıcı birtakım yollarla, onun başat ideolojisine dönmeye ve kurallarını öğrenmeye, değerler kavrayışlarının yapısını özümsemeye çağırır –ta ki, sonunda, gözünü açmakta eski programın etkilerinden kurtulana ve gönüllü olarak eski haline dönene kadar; ve şu ya da bu öteki modern yazara benzer bir bağlanmaya geçişle, bu noktada bütüncül (özel olarak modernist) süreç kendini defalarca tekrar eder. Bu özgül betimleme-

27 T. S. Eliot, "Selected Essays" (New York: Harcourt Brace, 1950), s. 279.

nin değeri ne olursa olsun, bizzat Eliot işi kolaylaştırmayı önerir ve şairin veya sanatçının eseri için çok farklı bir çerçeveyi öğütler: “onu kendi felsefesine dalmasını önleyebilecek kabul gören ve geleneksel düşüncelerin bir çerçevesi”²⁸ –bu da, kendi örneğinde, yerleşik Anglikan Kilisesi’nin ayinlerinde muhafaza edilen Roma Katolik geleneğidir.

Fakat bizim Brecht’in eserinde düşünce ve anlam sorununu yeni bir ışıkla görmemize izin veren de, düşünsel içerik ile şiirsel dil arasındaki uyumsuzluğu izale etmeye yönelik bu önerinin ta kendisidir. İkincisinin bağlamında Hıristiyan öğretinin eşdeğeri, yeterince açıktır ki, bütün topluluklar ve devlet otoritesinin kendisi tarafından onaylanmış, Hıristiyanlığa ve kutsal kitaplar geleneğine ve tefsir arşivlerine (ne İslam’da ne de Yahudilik’te bu türden bir öğretisel sistemleştirme varken, diğer ‘büyük’ dinler, hatta laik felsefelerin devlet iktidarıyla asla bunun gibi bir ilişkisi olmamıştır) benzer şekilde sistemleştirilmiş belki yegane felsefe olarak, Marksizm’in kendisidir.

Kuşkusuz, Brecht’in Marksizmi pekala bu şekilde değerlendirilebilirdi: Kendisine özgü bir ‘özel felsefe’yi uydururme ihtiyacını ortadan kaldıran, dolayısıyla sorunsallaştırmayan bir sanatsal üretime olanak veren bir çerçeve olarak. Fakat ciddi (gene de üretken) bir sorun tam da burada, Brecht’in Marksizmi’nin doğasının ta kendisinden doğabilir: Zira bir görüşe göre, onun Korsch’tan öğrendiği, tam da böyle bir çerçeve olarak hizmet edebilecek bir öğretiler ve ilkeler seti değil, daha ziyade, genel olarak sisteme düşman bir tutum, Viyana çevresinin ‘mantıksal ampirizmi’ denilen, diyalektiğe (ve Marksizm’in Hegelci versiyonlarına) eşit derecede muhalif olan, radikal ve Marksçı bir siyasete bağlı olmakla birlikte, yukarıda anılan modernist *littérateur*’ler [edebiyatçılar] gibi uçsuz bucaksız bir yol olarak soyut öğreti ve inanca tamamen zıt olabilen bir yaklaşımdı. O zaman, Brecht’in Marksizmi bir öğreti olarak ilk olarak nerede bulunur? Fikirleri nerededir? Ve eğer, Lukács’ın öylesine kepaze bir şekilde “Ortodoks Marksizm Nedir?” de ileri sürdüğü gibi (‘fikirler’ üzerine bir deneme olarak Marksçılık geleneği üzerinde, seküler olmayan burjuva felsefeleri için Eliot’ın yukarıda zikredilen sözü kadar belirle-

yici olmuş), “Ortodoks Marksizm ... münhasıran yönetime gönderme yapar”²⁹ ise –bu, aşağıda biraz daha üzerinde duracağımız bir ipucudur– geriye, Brecht’in eserinin düşünsel içeriğinin öğretme amaçlı olduğu meselesi kalır, çünkü bizim diğer takıldığımız engelimizi sunan da tastamam didaktizmdir.

Gene de, bunun yanı sıra belirli bir zihinsel *Haltung*, belirgin şekilde (‘Marksizm’den ziyade) Brecht’yen bir pragmatizm tipinin öğretilmesinde saklı, burada üç örneğini verdiğim didaktizm türünü düşünmek isteyebiliriz. Başlangıçta şöyle betimlenebilir (ilkin felsefi sonuçlarını ve önvarsayımlarını dışarıda bırakarak): Bir sorunu onun çözümüne dönüştürürsünüz, dolayısıyla meseleye yanlamasına yaklaşır ve fırlatılacak şeyi, hareketsizleşeceği çıkışsız yere değil, yeni ve daha üretken bir yöne doğru gönderirsiniz. Böylelikle, sözgelişi, oyuncuya karşı klasik Platoncu aşağılamayı (ona doktorunuzdan çok, hatta onun kadar güvenebilir misiniz, diye sorar Sokrates; Politikacılarınızdan çok? Yargıçlarınızdan çok?) hatırlatarak, Brecht, bu aşağılamayı rolün içinde yok olarak ortadan kaldırmak yerine, onu temel almayı ve kullanmayı öğütler:

Die Ansicht des Zuschauers über den Beruf des Schauspielers als einen absurden, auffälligen und gerade durch ihre Auffälligkeit bemerkenswerten gehört, auch wo sie ins Verächtliche abgeleitet, zu den Produktionsmitteln des Schauspielers. Er muß etwas aus ihr machen. Des Schauspieler soll sich also die Ansicht des Zuschauers über sich selbst zu eigen machen.

(XXI, 388)

Kamunun oyuncunun mesleği konusundaki –absürd ve çok çirkin ve tam da o çirkinlik yüzünden kayda değer– görüşü, bizzat oyuncunun üretim araçlarına aittir. Oyuncunun bu görüşle ilgili bir şeyler yapması gerekir. Demek ki, kamunun kendisi hakkındaki bu görüşünü benimsemek zorundadır.

Kanımca, bu sözlerle, rol yapma edimini (ve ondan ortaya çıkan mesleği) gizlemek yerine, temaşayı bir bütün olarak izleyiciye göstermeye çalışmak, bizler hepimiz oyuncularız ve rol yapma toplumsal ve gündelik yaşamın kaçınılmaz bir boyutudur, demek gerektiğini kasteder.

29 Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, çev. Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), s. 11 - <https://rantey.org>

Ne ki, bu sürecin en adamakıllı ortaya konulması, o dile düşmüş “Dreigroschen Prozess”, yani “Üç Kuruşluk Dava”da yatar; burada hoşnutsuzluğunu gerçek bir hukuk davasına çevirir, bu davayı yazılı bir davaya, yazılı ve hayalî davayı sosyolojik bir deneye, nihayet sonuncunun kendisini başka bir yöne giderken bir sosyoloji eleştirisine dönüştürmek üzere “içine alır” [Aufhebung].

Son bir örnek, Brecht’in kendi beyan ettiği “vülger Marksizmi”nin (plumpes Denken veya “ham düşünce” denilen) işlevselci olduğu ve ideolojileri, hatta edebi eserleri maddi ‘çıkarlar’ın hizmetine koştuğu fikrini çürütmeye yardım edebilir. Ancak, Brecht’in söylediği, daha ziyade, bütün bunların evirtimi gibi bir şeydir, zira onun ideolojik olmakla suçladığı “folgenlos”³⁰ tam da buydu –hiçbir özgül maddi sonucu olmayan ve hiçbir özgül değişimi beslemeyen. Aslına bakılırsa, yönteminin, hatta diyalektiğinin Brecht’in iyi bilinen muzipliğinin ta kendisi olduğunu ileri sürmek baştan çıkarıcıdır: Bir sorunun hiyerarşilerinin evirtimi, başlıca öncüllerin daha önemsiz, mutlak olanın nisbiye, biçimin içeriğe dönüşmesi ve bunların tam tersi –bütün bunlar sorundaki ikilemin içinin dışına çıkarıldığı ve ne çözülemeyen çıkmaza ne de sıradanlığın stereotipik doxa’sına giden, beklenmedik, öngörülemez bir saldırı hattı açan süreçlerdir.

Toparlayacak olursak: Brecht’in eserinde, her ikisi de biraz ekstra dilsel soruşturma alanı sunuyor gibi görünen gerek üslupsal gerek retorik dilsel alıştırmalarında belirli bir özgüllük aradık –onun fikirlerinde ve tutumlarında olan bir özgüllük (Brecht’in kendisi bunu,

30 Örneğin:

Alle unsere ideologiebildende Institutionen sehen ihre Hauptaufgabe darin, die Rolle der Ideologie *folgenlos* zu halten, entsprechend einen Kulturbegriff, nach dem die Bildung der Kultur bereits abgeschlossen ist und Kultur keiner fortgesetzten schöpferischen Bemühung bedarf.

(XXI, 554)

İdeoloji kurumlarımızın tamamı (“İdeolojik Devlet aygıtları”, belki başka bir deyişle?) temel rolleri i ideolojiyi, ilk etapta onun her türlü sonucunu, önleme görevi olarak görür; bu, kültür tarafından ve kültürün oluşumunun halihazırda gerçekleşmiş olduğunu ve daha fazla yaratıcı dikkate ihtiyaç olmadığını kabul eden kültür kavramının sonucudur.

Açıktır ki bu, bir siyaset sanatını gözettiği kadar tam olarak pedagojiye de yer açan ve aynı zamanda Tui-entelektüelinin (hiçbir sonuca varmayan) doğasını tanımayan bir öğretim Arsivi - <https://rantey.org>

tüm yaşamı ve eseri boyunca, *Meinungen* veya *Absichten*, kanılar veya hatta ideolojiler diye adlandıracaktır); yarı-dramatik ve yarı-anlatısal tavrılardaki diğeri, *Haltungen*, yani duruşlar, herhalde onun anlatılarının ta kendisinin çekirdekleri ve anekdotal kaynakları olan karakteristik jestler. Fakat Brecht'in düşüncesiyle ilgili sorun, bize bu estetik söylem tarafından iletilen ana düşüncelerin, düpedüz yöntemin kendisi kadar çok sayıda tavsiyelerden oluştuğu bir şekilciliğe götürür gibi görünüyor: kendilerine özgü bir içerikten yoksun, fakat temelde düşünmenin en başta ne olması ve nasıl iletilmesi gerektiğine dair bir tasarımdan oluşan pek çok düşünce.

Marksizm'de dahi bu, burjuva felsefesinde her yerde, özellikle de, daha eski bir sistemli türün metafiziğinin, şu ya da bu 'yöntem' adına omuzlandığı, bilimlerin hakikat vaatleriyle kendinden geçmiş olanlarda görülen (ister Amerikan pragmatizmi veya Deleuzecü "sorun-çözme" isterse ampirizm ve mantıksal kuralların veya genelde pozitivistlerinin daha aşağı formlarındaki bir reçete kadar muteber olsun) katıksız bir yöntembilimsel 'sisteme' tehlikeli ölçüde benzer. 'Yöntem'e olan bu vurgunun gerçek içeriği -modern felsefenin her yerinde bulunabilecek- aşikar olumsuz etkilerinde, şimdi sonuçlarının reddi olabilecek entelektüel ve felsefi beceriyle üstesinden gelmeye çalışan metafizik ilkelerin veya içeriğin reddinde yatar. Fakat şüphesiz 'yöntem'in fetişleştirilmesi, üzerine yağdırılabilecek her türlü hakareti hak etmekle kalmaz; aynı zamanda (belki de Rönesans'ta seküler bir felsefenin başlangıcından beri) felsefenin tekrar tekrar yapmaya çağrıldığı görülen kurumsal kendini haklı çıkarmanın ayrılmaz parçası ve kaçınılmaz refikidir ve çok daha farklı, bu kez Bourdieu-esinli bir kınamayı hak etmiş olabilir.

O halde, özgül olarak Brechtien bir düşünüş veya öğretinin özgünlüğüne yönelik daha genel bir argüman şöyle dursun, *Brecht ve Yöntem* kavramına nasıl haklılık kazandırabiliriz? Gelgelelim, 'yöntem'i bir *gestus* türü olarak kabul ettiğimiz zaman ve, 'dramatistik' ve insanlar arası çerçevenin daima retorikte mevcut olanın üzerinde ve ötesinde, bu tür edimlerle ilgili ima ettikleri için veya zımnî anlatı durumunu iade ettiği zaman, bu özgünlük daha değişik bir biçim alır -daha doğrusu, söylemekten kendimi alamayacağım üzere, kendisini üretken şekilde yeniden inşa etmiş bulur.

Öyleyse, soyut bir fikir, bir üçüncü boyut olarak yaklaştığımız zaman ‘yöntem’ adını vermeyi yeğlediğimiz şey, kendisini dramatik şekilde, bizzat pedagojinin çeşitli şekillerde sahnelediği, alaya aldığı, analiz ettiği, kehanet ettiği ve ütopyacı şekilde tasarladığı durumlara doğru genişleyen –hiç kuşkusuz, *Feuerbach Üzerine Tezler*’in üçüncüsünün sözünü ettiği “eğiticilerin eğitilmesine” dek uzanacak şekilde– baştan sona sadece bu somut ideale saplantılı bir çalışmada, eninde sonunda değişim temasının kendisinin bağıntılı ve diğer yüzü veya verso’su [tersi] olarak kavranabilir. Değişimle başa baş koşmak, değişimi yakalamak, eğilimlerinin vektörlerini kendi yönünüzde değiştirmeye başlayacak tarzda değişimi benimsemek –Brecht’yen pedagoji böyledir işte: Şimdi, beklenmedik şekilde, perdeyi bu eserin bütüncül boyutuna kaldırır: Bu, ne dilin ve üslubun, cümlelerin mikrolojik boyutudur ne de içkin veya kavram, yani Brecht’in düşüncüsü ve felsefeleştirmesi, felsefeleştirme ‘yolu’, kavramlar ve resmi görünüşler ve cephelerinin arasından ilerlemesindeki şeytaniliğine, ama daha ziyade, cisimleştirme ve hikayelemenin kendine özgü nitelikleridir –veya başka sözcüklerle (bizzat Marx’ınla) söylerseniz, “maddi üretimlerini ve maddi ilişkilerini geliştiren, onlarla birlikte, kendi gerçek varoluşlarını, düşüncülerini ve düşünce ürünlerini değiştiren somut bireylerdir.”³¹ Marx’ın burada (“maddi ilişkiler”) bizi davet ettiği düşünce, (*Kapital*’de onca kinayenin düşündürdüğü gibi) yalnız fabrika üretimi değil, fakat genel olarak gündelik yaşamın ilişkileridir. Umarım, Marx’ın metninde anlatıbilimle işbirliğine girmek ve hikayelemenin –veya daha da iyisi, somutlaşmış hikayeleme, dışavurmanın– bu arada dil oyunlarında ve kavramsal figürlerde veya ‘düşünce şekilleri’nde kendi soyut ardışık görüntülerin daha derinlikli hakikat alanı haline geldiğini ileri sürmek, bu metindeki materyalist tersinlemeyi ve şok yaratıcı dürtüyü etkisizleştirmez.

31 Karl Marx ve Friedrich Engels, *The German Ideology* (Moskova: Progress, 1974), s. 42 [*Alman İdeolojisi*, Evrensel Basım Yay.]. “Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie... haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit diesser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens” –Karl Marx, *Die Frühschriften*, ed. S. Landshut (Stuttgart: Kroner, 1953), s. 549. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Demek ki, edim şekilleri: Anlatı göstergebilimi adı verilen alanın (veya anlatıbilim) resmi terminolojilerinden çok önce, hiç kuşkusuz belli belirsiz veya bilinçdışı olarak anlaşıldığı üzere, yazarlar temsil ettikleri olayları, kendilerine olması gerektiği gibi görünen daha derin Eylem ve Olay şemalarına göre düzenleme eğilimindeydi; ama bu, kendi 'özel' etkileşim fantezilerini Gerçek'in perdesine yansıtıyorlar demek değildi; bu tür yansımaların bütün bir kültürel ve kolektif epistemin kuyruğuna takılmasına ve olanca öznelliklerinin ötesinde, hatta bu öznellik aracılığıyla toplumsal ve dolayısıyla 'nesnel' gibi gösterilmesine karşın. Bu yüzden, baskın olarak tarımsal ve feodal üretim tarzında gerçekliğin ve gündelik yaşamın işlenmesini belirleyen büyük ortaçağ şiirlerine has özgül hareketler –*gestus*'un yanı sıra *Haltung*– olduğu su götürmez; oysa Yunan tragedyası veya Noh oyun gelenekleri, toplumsal olarak düşlerin veya sayıklamaların anlamlandırılmasına benzer şekilde analiz edilmesi gereken bir tür benzersiz 'ilksel sahne' [primal] sunar.

Gene de büyük bölümü itibarıyla, bu tür ayrıcalıklı hikayeleme yapılarının anlamlandırılması, nesnel ve özel arasındaki klasik çekişmeye konu olmuştur: Bu ikincisi, üslup araştırmasını izleyerek, söz konusu sahneleri (her ne kadar benzersiz veya özgül olanın başat değeri tarafından dehanın veya deliliğin su götürmez ürünleri olarak damgalanarak da olsa) kişisel fantezilerin eşsiz özel deposuna taşımayı isterken, öte yanda anlatsal kendine has özellikler, kendileri de gitgide sabit insani biçimlere, psikolojik olarak ölümsüz ve ister yalın ister karmaşık olsun, her nasılsa tüm tarihsel toplumlarda keşfedilebilir olmaya eğilimli konvansiyonlara doğru nasırlaştırılmaya meyyaldir. Aşağıda, André Jolles'un hâlâ pek az tanınan, en azından aralarında seçme yapmaksızın hem özel hem nesnel versiyonları barındırabilecek kadar müphem olma avantajına sahip *Einfache Formen*³² adlı 1929 tarihli eserinden yararlanacağız; ve sonuç hakkında önyargıda bulunmaksızın tarihsel analizi davet edeceğiz. Gelgelelim, burada şimdilik daha kısa kesmemiz gerekiyor; Brecht'in –*gestus*'un kendisinden, yabancılaştırma-efekt ve onun getirdiği yargılara kadar– kendi dramaturjik kategorileri ile birlikte eserleri-

nin en ünlü sahnelerinin birçoğu için bile: Sözgelimi, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin mahkeme episodları, ama aynı zamanda, bizatihi daha büyük bir 'mahkeme draması' sergilemesi olan Tebeşir Dairesi'nin mise en abyme'i* –tümü Darko Suvin'in, yalnız öylece tiyatrodan değil, Brecht'in anlatı uygulamasında başat olanın André Jolles'un casus kategorisi –yargıya çağırın örnek 'olay'- olduğuna ilişkin olağanüstü verimli önermesini doğrular. Her ne olursa olsun, kendimizi Brechtien hikayeleme, bu şekilde bakıldığında, aslında 'yöntem' gibi bir şey içerdiğini, ama kesin olarak şekilcilikten ve dolayısıyla, yukarıda ana hatları çizilen katıksız yöntemle felsefi itirazlardan uzak durduğu görülür. Başka bir deyişle, Casus her türden anlatı içeriğinin derli toplu düzenlenip özümsemiği soyut bir felsefe olmakla kalmayıp, hakiki içerikli bir biçim olarak gösterilmelidir.

Gene de, şimdi bu önermeleri üçgenlere ayırmamız gerekiyor, zira varsayım, Brecht'in eserinin daha az değinilmiş alanları veya boyutlarının hiçbirinin –dili, düşünme tarzı ve nihayet hikayeleme- si- diğerlerine karşı özel bir önceliği taşımadığıdır; daha çok, bunlar her birinin farklı medyayla birbirlerine sayısız yansıtılmaları olarak görülebilir; tıpkı billursu bir görüngünün, özünde aynı kalırken, ışık dalgaları alanında tümüyle farklı konfigüratif görünüşler alabilmesi gibi. O zaman, araştırmanın hedefi ve karakterizasyonu –'Brechtien' kadar müphem bir şekilde tanımlanabilecek bir şey- söz konusu üç temel boyut aracılığıyla gözlemlenip ölçüldükçe çeşitli hassasiyetlerini ortaya koyacak; fakat bu üçgenlere ayrılmış ve görünmez objenin kendine has veya kendi içinde bir analitik dili yoktur: Bu nedenle, her bir boyutu diğer ikisinin dillerine aktarmamız, her birini bir sonraki üzerinden doğrulayıp düzeltmemiz gerekiyor. Tartışmanın düzeni, bu programın akla getirdiği gibi döngüsel olmak zorunda değil; üstelik bu türden kısa bir denemenin asla tatmin edici şekilde karşılayamayacağı (her sözel özelliğin öğreti ve hikayeleme alanlarında kendi dengini bulacağı ve tersi) beklentiler uyandıracağı su götürmez; ama bu bana, en azından istenmeyen determinizmlere ve hiyerarşilere (her şeyi, örneğin, *Weltanschauungen* veya hatta *fantasme*'a değilse bile, dile geri döndürmenin akıl çeliciliğine) karşı durma avantajına sahip bir hipotez gibi görünüyor.

* Çok katmanlı büyük bir anlatının indirgeme yoluyla ifadesi –yn.

Fakat bütün bunlarda 'yöntem'e ne oluyor: Başarılı bir biçimde programdan siliniyor mu? Umarım ki büsbütün değil, zira Brecht'in bugün bizim için 'kullanışlı' olması ile bizi harekete geçirmesi beklenilecek bütün bir olası faaliyetler yelpazesi arasındaki bağlantıyı alıkoymak istiyorum. Aslı aranacak olursa, edebiyat tarihinin kendisi için ilginç ve önemli –hatta anlamlı– olan herhangi bir Brecht metninin, bu başarılarını diğer 'büyük yazarlar'ın herhangi birinden ayırt eden şeyin, onların ilgilerini kestiği daha genel ders veya ruh olduğunu ileri sürmek istiyorum. Bu, 'Brecht düşüncesi'nin, onun her bir metni kadar önemli olduğunu söylemeye kadar gider; veya belki –daha ölçülü olmak için– (baştan sona onları da içerirken) onlardan başkadır. İnaniyorum ki, bu düşünce içinde gene de yaşayabilir ve hareket edebiliriz; üstelik bu, tüm bu düzeylerdeki *praksis*'in imkansızlığına dair keskin bir anlayıştan olduğu kadar, olguların kendilerinden ve her türlü zırlı 'varoluş koşulları'ndan türeyen, şimdi hepimizin tarihsel olarak uğradığımız çoklu felci dağıtmamıza yardım edecek olan şeydir. 'Yaşam kalitesini zenginleştiren' burjuva saygısı kadar, çocuksu-solculuğun iradecilik tehlikelerinden de kaçınmak istiyorum; ama bir düşünün, etkin hale getirme kavramı burada hâlâ aklımızdaki o yeni enerjilerin serbest kalması tanımlaması için kötü olmamasının yanı sıra, karakteristik olarak Deleuzecü (bana kalırsa, hemen hemen aynı anlama gelen) 'şen' sözcüğü de yersiz sayılmaz.

Böylece, 'yöntem' sözcüğünü alıkoyup koymamaya karar vermek için, gelin onu biraz hikayeletirelim ve özgül olarak Brecht'ye bir gürlük ve kendine özgülük kazanması için onu biraz dil, düşünce ve anlatı uygulamasına özümseyelim. Buna bağlı olarak, artık onun, genel olarak yöntemin değil, ama 'Büyük Yöntem'in, bizimkine alternatif bir tarihöncesinde efsanevi Me-ti tarafından verilen öğretinin maskesini indireceğiz. Aslında, Brecht'in henüz tercüme edilmeyen *Değişimler Kitabı*'nın kendisini zorla buradaki tartışmamıza soktuğu açıktır; ve tıpkı Gramsci'nin Marksçı 'diyalektiği' faşist sansürcülerden gizlemek için bir hüsnütabir –'praksis felsefesi'- kullanması gibi, Brecht'ye Büyük Yöntem de aynı geleneksel diyalektiği, onun metafizik veya Sokrates-öncesi boyutlarını ifşa ederek ("in der Großen Methode ist die Ruhe nur ein Grenzfall des Streits" –Büyük Yöntem'de geriye kalan sadece özel bir ihtilaf örneğidir–XVIII, 184)

Stalin'in diyalektik materyalizminden çok farklı olan ve Marksizmi kendine özgü, bir tür Marksçı Tao biçiminde, Batılı-olmayan –veya en azından, burjuva-olmayan– felsefesiyle oldukça farklı bir yolla sahneye koyar:

Me-ti sagte: Es ist vorteilhaft, nicht nur vermittels der großen Methode zu denken, sondern auch vermittels der großen Methode zu leben. Nicht eins mit sich zu sein, sich in Krisen drängen, kleine Änderungen in große verwandeln und so weiter, das alles kann man nicht nur beobachten, sondern auch machen. Man kann mit mehr oder weniger Vermittlungen, in mehr oder weniger Zusammenhängen leben. Man kann eine dauerndere Veränderung seines Bewußtseins erzielen oder anstreben, indem man sein gesellschaftliches Sein ändert. Man kann helfen, die staatlichen Einrichtungen widerspruchsvoll und entwicklungsfähig zu machen.

(XVIII, 192-3)

Me-ti şöyle dedi: Yararlı olan, yalnızca Büyük Yöntem'e göre düşünmek değil, ama aynı zamanda Büyük Yöntem'e göre yaşamaktır. Kendi kendisiyle uyuma varamamak, bunalımları kucaklamak ve şiddetlendirmek, küçük değişiklikleri büyük değişikliklere dönüştürmek vb. –bütün bunlar, izlemekle kalmayıp yapılabilecek, dışsallaştırılabilecek şeylerdir. Kişi daha çok sayıda veya daha az sayıda ilişkilerde, daha geniş veya daha az tefekkürle yaşayabilir. Kişi, kendi benliğini değiştirmek yoluyla, bilincinin kalıcı bir dönüşümünü amaçlayabilir veya bu yolda çabalayabilir. Kişi devlet kurumlarının daha çelişkili ve dolayısıyla daha gelişebilir niteliğe getirecek şekilde biçimlenmesine katkıda bulunabilir.

kısım - I

DOKTRİN / LEHRE

4 YABANCILAŞTIRMA-EFECTİNİN YABANCILAŞTIRMALARI

Brecht'in bir bakıma bir öğreti içermesi, ister biçimi ister içeriğiyle olsun, bunu tanımlamakta güçlük çeken birçokları tarafından hissedilecektir. Sadece 'Marksizm' olsaydı, hatta eğilim sorunu çözülsüydi bile (Korsch çizgisi miydi? Luxemburg mu? Maoizme doğuş halinde bir sempati mi?), bu eserler bundan hayli fazlasını sahneye koymuşa benzer; yahut belki de, eleştirmenlerin onca sıklıkla büyük bir hoşnutlukla ileri sürdükleri üzere, geç dönem eserlerinde ortodoks öğretisel içeriğin yokluğu, düpedüz Marksizm'in gerçekte hiç de bir felsefe veya dünya görüşü olmadığını kanıtlıyordur. Aslına bakılırsa, bizzat Brecht de şöyle söylememiş miydi:

Me-ti fand in den Schriften des Klassiker nur wenig Fingerzeige für das Verhalten der Einzelnen. Meist wurde von den Klassen gesprochen oder anderen großen Gruppen von Menschen.

(XVIII, 188)

Me-ti, klasik yazarların yapıtlarında bireyin davranışlarına ilişkin çok az öneri bulmuştu. Çoğunlukla sınıflardan ya da yine insanlardan oluşan başka büyük topluluklardan söz ediliyordu.

Dolayısıyla Marksizm bir kümelenmeler öğretisi, ahlakın her türlü eşdeğerinin dışlandığı -ahlak felsefesi geleneklerini tâbi tuttuğu üstü kapalı ve açık eleştirileri ve aslında Brecht'in bir biçim olarak felsefe hakkındaki çekinceleri bir yana- istatistik bir doktrindir. Öte

yandan, belki klasik Çin ‘bilgeliği’ gibi bir şey, Marksizm’deki bu yokluğu (bu bir yetersizlik değilse bile) telafi etmek ve boşluğu kapatmak üzere oradadır. Aslına bakılırsa, Tatlow yararlı bir şekilde bize klasik Çin düşünürlerinin vurgusunun genelde Batı felsefesinden ne kadar farklı olduğunu hatırlatır:

Çin felsefesinde hiç ‘metafizik’ veya epistemoloji olmadığını söyleyemeyiz, ama –Batı felsefesi için alabildiğine önemli- bu iki alan çok farklı kavranıyordu. Erken dönem Çin filozofları, toplumsal düzen konusunda kafa yoran, neredeyse hümanistlerdi... İnsani standart ve toplumsal bağlamın sürekli bir bilinci dışında, Çin düşüncesinin belki en çarpıcı niteliği, bilgi ve eylem arasında, olabilecek en yakın bağlantı üzerindeki ısrarlarıdır.¹

Vurguların bu dağıtımı, felsefeleştirmeyi bireysel ahlak alanından alıp, bizim çoğu zaman ‘siyasal kuram’ dediğimiz ve öncelikle Machiavelli ve Lenin’le ilişkilendirdiğimiz o stratejik ve taktik irfana doğru çekme eğilimi gösterir. Fakat bu, onların öğretilerini aktaran felsefi söylemde –Brecht’in Haltung² veya duruş dediği– kişisel örneğin rolünün verdiği yeni ışıktır aynı zamanda.

Fakat bu şimdi Brecht’in öğretisi hakkındaki sorumuzu çok farklı bir yoldan yeniden düzenlememiz gereğini düşündürüyor; zira ansızın bir felsefi dramaturji, hatta dramaturji olarak felsefe olanağını ortaya çıkarıp, ardından felsefe olarak dramaturji düşüncesinin kendisini çelişkili hale getirecektir. Aslına bakılırsa, Brecht’in düşüncesi büyük bölümü itibarıyla (özellikle Almanca dışında) onun özgül olarak dramatik veya teatral fikirleriyle (epik tiyatro, yabancılaştırma-efekti, anti-Aristoculuk, gestus, çeşitli diğer oyunculuk teknikleri) ilişkilendirilmiştir. En iyi ihtimalle bu fikirlerin bir çeşit estetikte bir araya getirildiği ve estetik genellikle sonuçları itibarıyla felsefi iken, büyük bölümü bakımından çeşitli felsefi sistemlerin estetik bileşenleri veya içerebilecekleri ya da içermeyebilecekleri altsistemleri aşkınladığı söylenebilir. Öte yandan, estetik aynı zamanda toplumsal veya siyasal açmazlar veya idealler üzerine simgesel veya kılık değiştirmiş meditasyonlar da tasarlama eğilimindedir. Dolayısıyla, Aristo’nun

1 Tatlow, *The Mask of Evil*, ss. 353-4.

2 Age, s. 369.

Poetika'sı klan sistemi üzerine bir meditasyon olarak görülebilir;³ oysa daha sonraki estetik gelenekteki pek çok şey, bedeninin ve toplumsal yeterliklerinin baskı veya yüceltme açısından opaklığını yansıtır.⁴ Çoğu kez, estetik deneyimin kendisinin ütöpik bir askıya alma işlevi görmesi beklenir; modernizmdeyse, estetik değer çoğu zaman köklü bir yenilikçiliğe çağrı olarak kavranmıştır –ister modernleşme veya devrim, yahut tam tersine, ya bu ikisinden biri veya her ikisinin pekiştirilmesinin ikamesi, isterse onların telafisi olarak olsun, asla çok bariz olmaz.

Brecht genellikle entelektüel tiyatronun –ne öğretmek istediği biraz daha açık olsaydı, hiç kuşkusuz didaktik bir tiyatronun– bayraktarı ve (her ne kadar kendisi dedektif hikayelerinin doymak bilmez okurlarından olsa da, mutfak tiyatrosu ve mutfak müziği dediği⁵) eğlenceye yönelik gösterilerin büyük bir hasmı olarak tanımlanmıştır. Savaş sonrası Avrupa sahnelerine dönüşünü kolaylaştırmak için *Tiyatro İçin Küçük Organon* veya *Kleines Organon*'da (1948'de tamamlanan)⁶ bu oldukça sade ve süssüz, püriten imgeyi yumuşatmaya çalıştığı söylenir: Yukarıda da ileri sürdüğüm gibi, bilimin ve bilimsel 'bilgi'nin [Wissenschaft] edinilmesinin eğlenceli olduğunu düşündüğünden, bu modifikasyona görece retorik olarak bakılabilir (gerçi Brechtien terminoloji ve formülasyonların filolojik araştırmasının doğuşu ve ikamesi, bariz bir şekilde gerçekten önemli ve faydalı bir faaliyettir).

Bununla birlikte Brecht, zevk alma, eğlenme ve 'mutfak' sorunlarını ahlak dersi vermeyen ve daha işlevsel ve durumsal şekilde ortaya koymuştur: Dolayısıyla, tiyatro klasikleri⁷ ve vaktiyle sahip oldukları, ama artık yitirdikleri ilerici ve entelektüel içerikten söz ederken, şu gözlemi yapar:

3 Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Cambridge, MA: Harvard, 1957), ss. 414-20.

4 Bkz. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990) [*Estetiğin İdeolojisi*, Doruk Yay.].

5 XXIV, 76-84; Willett, 35-42.

6 XXIII, 65-97; Willett, 179-205.

7 1929'da klasiklerin ölümünden söz ederken, Brecht şu gözlemi yapar: "Wenn sie nun gestorben sind, wann sind sie gestorben? Die Wahrheit ist: sie sind im Krieg gestorben" (XXI, 309): "Ölü iseler, ne zaman tam olarak öldüler? Gerçek, bunların savaşta öldüğüdür."

Das Bürgertum mußte seine rein geistigen Bemühungen so ziemlich liquidieren in einer Zeit, wo die Lust am Denken eine direkte Gefährdung seiner wirtschaftlichen Interessen bedeuten konnte. Wo das Denken nicht ganz eingestellt wurde, wurde es immer kulinarischer. Man machte zwar Gebrauch von den Klassikern, aber nur mehr kulinarischen Gebrauch.

(XXI, 310)

Burjuvazi, düşünmenin zevklerinin ekonomik çıkarları açısından dolaysız riskler getirecek gibi olduğu bir dönemde katıksız entelektüel çabalarını tasfiye etmeye mecbur kaldı. Düşüncenin tamamıyla kapatılmadığı yerde, gitgide mutfak işi haline geldi. Klasikler hâlâ kullanılıyordu, ama gitgide daha çok mutfığa özgü bir kullanımdı bu.

Bu, Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki burjuva felsefesi teşhişiyle tuhaf ve ezber bozan bir örtüşme gösteren bir düşüncedir; ve herkesin bildiği gibi Frankfurt Ekolü'nce (Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanmanın Diyalektiği'nin "Kültür Endüstrisi" bölümünde) önerilen kitle kültürünün hastalığının biraz farklı bir okumasını akla getirebilir. Burada peşinen sansür değil, gerçek düşüncenin insiyaki bir öz-baskılaması önermesi vardır; kişiyi ya suçluluk vaat eden veya yaşamını değiştirmeye çağıran tatsız gerçeklere ve eylem fikirlerine götürebilecek şeylerden bilerek uzaklaşmadır burada söz konusu olan. Bu, bana kalırsa, bir 'vülger Marksist' analiz değildir (gerçi Brecht'in, daha sonra keşfedeceğimiz ideolojik kavrayışı üzerinde sonuçları olmuştur). Tam tersine bu, Freud'un Fare Adam adını verdiği, kendi varoluşunun istenmeyen ve dolayısıyla bilinçdışı gerçeklikleriyle yüzleşmemek için kendisini aptallaştırmak zorunda kalan, düşünmekten alıkoyan hastasına ilişkin görüşüyle bağlantılı gibi görünür.⁸ Günümüzün tüketimci toplumu, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve gitgide artan şekilde her yerde, iş gelip de sosyoekonomik sistemin nihai sonuçları hakkında düşünmeye dayandığı zaman, benzer bir açmazla ve benzer bir blokla yüz yüzedir; ve kesinlikle klasiklerini çok daha ince işlenmiş mutfak oyalanmalarına kurban vermektedir.

8 Sigmund Freud, "Notes upon a Case of Obsessional Neurosi ", *Standard Edition*, c. X, ss. 151-317.

Fakat Brecht'in bu tür kitle kültürüne özgü zevklerin, popülizm ve elitizm arasındaki eski ihtilafla kesişmesine ilişkin konumunun beklenmedik bir yolda olduğu açıktır; estetik ve kültür hakkında tarihsel düşünüşte mesele zevk değil, onun işlevidir.

Bu ayrıca Brecht'i, aksi halde Brechtien dramaturjisi daha derin felsefi sonuçlarının uzmanlaşmış yorumlamasını sunabilecek olan sanatsal modernizm geleneklerinden de ayırır. İş modernizmin anlaşılması daha zor akımlarına⁹ geldiğinde, Brecht, bizzat Lukács kadar hamervah bir görgüsüz olabilirdi; ama o, bu akımların o zamanki 'deneysel' teknikleri, sözümona dekadan bir 'şekilcilik' adına mahkum etmesini reddederek, meseleyi 'gerçekçilik'ten ziyade 'gerçeklik' açısından tartışmayı önerdi:¹⁰ Robbe-Grillet, müesseseseleşmiş bir Balzac'ın ideal imgesine karşı kendi yeni romanını çok benzer bir şekilde savundu.¹¹ Fakat bugün, artık klasikleşmiş bir modernizmin tüm teknik skandallarının ötesinde olduğumuza göre, bu modası geçmiş tartışma, yerini genelde (modernizmle birlikte realizm) kitle kültürü veya görsel ya da uzamsal, tele-görsel veya elektronik diğer versiyonlarında edebiyata karşı çıkan çok daha farklı bir tartışmaya bırakmış gibi görünüyor. Dolayısıyla Brecht'in modernizm üzerine dü-

9 Bkz. örneğin, "Über blaue Pferde": "Mir gefallen die blaue Pferde. Ich zweifle... stark, ob man die Werktätigen durch Kunsterziehung zu Anhängern der blauen Pferde machen kann," vb. (XX, 350): "Mavi atları severim ama gerçek türde sanat beğeni i kurslarının çalışan insanları gerçekten bunların destekçisi yapabileceğinden kuşkuluyum." Kafka örneği daha karmaşıktır: Brecht'in Kafka'nın faşizmi üzerine hayli ters sözleri (Svendborg'da kaldığı sırada Benjamin'e söylediği: Walter Benjamin, *Understanding Brecht* [Londra: New Left Books, 1973], ss. 108; Walter Benjamin, *Gesammelte Werke* [Frankfurt: Suhrkamp, 1985], c. VI, s. 527) Kafka'nın Nazi hareketini beklemesi hakkındaki önceki takdiriyle (XXII, 37-8) birlikte ele alınmalıdır; sonraki sözlerinin edilginlik ve kurbanlığı kabullenmeyle ilgisi vardır –gene de, bize Çinli olduğu iddia edilen "kullanışlılığın musibetleri" özdeyişini sunar: "Bir ormanda... bodurlaşmış çeşit çeşit ağaç gövdeleri bulunur, hiçbir anlamları yoktur: Kullanışlılığın çilelerinden kaçarlardı: "Im Walde gibt es verschiedenartige Stämme... aus den verküppelten... wird nichts –die entgegen den Leiden der Brauchbarkeit."

10 Bu yayımlanmamış denemeler ve fragmanlar *Aesthetics and Politics*'te derlendi (Londra: New Left Books, 1977) ve cilt XX'de 1938 girişleri arasında dağınık olarak bulunur (ss. 417 vd.).

11 Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Pari : Mi it, 1964).

şüncesi, estetik olarak modernin felsefi içeriğinin başlıbaşına temsil eleştirisinde bulunması gerektiği geç modernistler veya Robbe-Grillet çizgisinde *umfunktioniert* (onun en gözde terimlerinden biri olarak, yeniden inşa veya adapte edilmeyi) talep eder.

Aslı aranacak olursa, bizzat Brecht bu tema ve bu eleştirinin gelişmesinde merkezî bir rol oynadı –itibarlı kariyerleri gerçekte Brecht’in bu konudaki kendi payını karartma eğilimindeki en önemli çömezlerinin çalışmaları sayesinde. Fakat Roland Barthes’ın kariyerinin hiçbir doyurucu araştırması, onun Brecht’i kökenlerini (tıpkı Sartre’i kökenleri gibi) bir kenara atamaz: Klasik çalışması *Mitolojiler*, yabancılaştırma-efektinin Fransız kuramına muzaffer girişine giden yolu döşemişti. Walter Benjamin’e gelirse, ölümünden sonra (Barthes’ınki azaldıkça önlenemez şekilde yükselen ve görünüşe göre ‘birleşme’den beri başlattığı tümüyle yeni kariyerde Brecht-yorgunluğuna karşı dayanıklı olan) etkisinin, artık aynı anda iki ayrı yönde ilerlemekte olduğu görülüyor: teknoloji denemelerinin lekesiz saygınlığından yararlanarak postmodernde; ve erken dönem yazılarıyla daha büyük bir aşinalığın sonunda dil mistisizminde. Bunlardan ilki, en azından, özgün Brecht’i bağlamına konulduğunda hayli farklı görünecektir; daha geç döneme ait, muazzam ölçüde Brecht’i Benjamin’in ayırıcı özellikleriyse, bir edebiyat eleştirmeni ve kitap eleştirisi yazarı olarak yorulmak bilmez üretiminden genel bihaberlik yüzünden, henüz tam açıklığıyla ortaya çıkmamış durumda. Benjamin’den geçici olarak alıkoymamız gereken, Brecht’in ona öğrettiği şeyin, kapitalizmde yazarın entelektüel ve sosyoekonomik durumuna ilişkin sözüdür: Daha sonraki çalışmalarının tümüne, kendine özgü niteliğini veren ve Benjamin’i benzersiz şekilde aynı anda hem Marksist hem de modernist olarak tanımlayan bir düşümselliktir [reflexivity].¹²

12 Gershom Scholem’e mektup, 20 Temmuz 1931: Brecht’in *Versuche*’si (Denemeler):

"kamusal bir çekince olmaksızın bir eleştirmen olarak sonuna kadar savunduğum ilki –tam olarak söylemek gerekirse, şiirsel ve edebi denemelerinin ilki. Bu kısmen son birkaç yıldaki gelişmemin bunlarla yüzleşmemle meydana gelmesinden ve kısmen de, diğerlerinden çok daha kesin olarak, benimki gibi insanların çalışmasının bu ülkede yürütüldüğü entelektüel bağlama nüfuzu nazar sağlamasındandır." (Walter Benjamin, *Correspondence* [Chicago: University of Chicago Press, 1994], s. 380).

Demek ki, Y-efekti,¹³ Brecht'in modernizminin yegane olmadığı gibi, (bilhassa, Kısım II'de eserlerinin özgül olarak oto-referansiyel özelliğini inceleme fırsatı bulacağız) merkezî bir özelliği de değildir. Fakat sırası geldiğinde, bir şeyin özgül ve tarihsel işlevini ortaya çıkarmanın yanı sıra, alabileceği biçimler çeşitliliğini şaşırtmak için, yabancılaştırma-efekti de denilen “yabancılaştırmak” veya “aşına olmaktan çıkarmak” tavsiye edilebilir gibi görünür. Brecht, Eisenstein veya Tretiakov gibi Sovyet modernistlerinin Berlin'e yaptıkları pek çok ziyaret aracılığıyla Rus Biçimcileri'nin “ostranenie” veya “yabancı-yapma”sından göç etmişe benzeyen bu terim için birçok “tanım” önerdi.¹⁴ Eisenstein'in “kurgu” kavramı gibi, bu da Brecht'e, teatral uygulama ve estetiğinin alabildiğine farklı birçok özelliğini düzenleme ve koordine etme imkanı verdi.

Bazen isimler efeklin kendisini çağırıştırır. Bir şeyi daha yabancı göstermek, ona yeni gözlerle bakmak, genel bir aşinalığın öncüllüğünü, bizi şeylere gerçekten bakmaktan alıkoyan bir alışkanlığı, bir tür algısal sağırlığı ima eder: Bu, *Novum*'un bir çeşit psikolojileştirilmesi ve deneyimin tazeliği ve algının onarılması açısından yenilikçiliğin bir savunmasını sunan, çoğunlukla Rus Biçimcileri tarafından yapılan vurgudur.

13 John Willett tarafından (şimdi söz edilen cildin başından sonuna dek) *Verfremdungseffekt*'in “alienation effect” olarak yanlış tercüme edildiğini söylemek, onun –Brecht on Theater Brecht'in düşüncesini, tümüyle yoğunlaştırıp sistemleştirdiği Gramsci'nin *Hapishane Defterleri*'nin veya çok uzun zaman devam eden *Illuminations* deneme derlemesinden klasik seçkileriyle birlikte– Brechtien davaya yaptığı muazzam hizmetlerini aşağılamak anlamına gelmez. Gelgelelim, bizim ‘alienation/yabancılaşma’ olarak tanımladığımız Almancası *Entfremdung* olan Marksçı kavramın Rusça'daki atası (ostranenia bir ‘yabancı yapma’) ile uyumlu olarak ‘estrangement’ (yabancılaştırma) olarak çevrilmesi daha iyi olurdu. Bu nedenle, her halükarda Y-efekti, daha estetik ‘defamiliarization’ (aşinalığı kırma) seçeneğine rağmen, böyle çevrilecektir.

14 Bkz. XXII, 934'teki not. Berlin ve Moskova arasındaki sanatsal ilişkiler, bu dönemin başından sonuna dek özellikle canlı ve gelişkin görünür, ve Willett'in, *Art and Politics in the Weimar Period*'unun (Londra: Pantheon, 1978) yanı sıra, muhteşem sergi *Berlin-Moscow, Moscow Berlin 1900-1950*'de (katalog editörleri I. Antonowa ve J. Merkert [Münih: Prestel, 1995]) vurgulanır.

Fakat Brecht de, üstelik çok sıklıkla, şeylerin aslında ‘yabancılaştırılabilmesini’ sağlayan tekniklerin dökümünü yaptı; ve kendisini tiyatroyla sınırlamazken (sözgelimi, Breughel üzerine harika sayfaları vardır¹⁵), büyük bölümü itibarıyla bu teknikler, özgül bir oyunculuk ve mesafe koyma biçiminin tavsiye edildiği sahne becerileridir –örneğin, sözlerin aktarılması veya oynadığınız karakteri ve özelliklerini o rol ‘haline gelmeye’ çalışmaksızın göstermek. Bu teknikler sahne tasarımı ve ‘ara başlıklar’ın fiziksel meselelerine ve müzik kullanımına dek yayılır. Fakat aynı zamanda bütün bunları Loyola’nın meditasyonları veya Grotowski’nin manevi disiplini tarzında, gerçekliği işlemenin simgesel bir yolu veya yöntemi olarak anlamak önemlidir: ‘Tekniklerin’ kendisinin, başlı başına simgesel bir anlamı vardır; sadece belli bir amaç için kullanılan araçlar değildir.

Gene de o amaç aynı zamanda Y-efektine yaklaşmanın bir üçüncü yoluna elverir –veya daha doğrusu, bir üçüncü ve dördüncü; zira bunlardan ilk ikisi, ayrıca bir tür efekti amaçlar ve başlı başına başka bir şeyin aracıdır. Bu da, kuşkusuz *Einfühlung*’u, empati, hatta sempatiyi kesmektir: Aristo’ya (‘acıma ve korku’) ve Stanislavski’ye karşı polemiklerin hedefi ve Brecht’yen mühimmat deposunun, (*Die Massnahme*’ye bir yan bakışla) kişiyi bu oluş tiyatrosunu bir yandan soğuk ve entelektüelist, öte yandan propagandist ve didaktik olarak suçlama imkanı veren en dile düşmüş sloganı. Müphemliği, demin sözünü ettiğimiz türde polemiklerin eksiksiz bir yelpazesini mümkün kılan, fakat efektin doğasını –başka bir deyişle, amacını veya işlevini- belirsiz bırakan olumsuz formülasyondan kaynaklanır.¹⁶

15 XX, 270 vd; Willett, 157-9.

16 Brecht’in, kimi zaman saplantılı gibi görünen rol yapmada empatiye saldırıları, Platon’un *Devlet*’te taklitçi sanata saldırıları (Eric Havelock’a göre, hâlâ temelde sözlü olan bir kültürün ezber ve oyunculuğu) ile örtüştürüldüğü zaman yeniden konumlandırılıp değerlendirilmesi mümkün olabilir: “Hatta bence, Adeimantus, insan doğası daha da parçalıdır öyle ki, bir insanın birçok şeyin iyi taklidine yahut taklitte bir benzeri verilen şeyleri yapmasına olanak yoktur.” (Kitap III, paragraf 395); çev. Allan Bloom (New York: Basic, 1968), s. 73. Gerek Brecht gerek Platon’da, görünüşte anti-estetik pozisyonları haklılaştıran kapsayıcı pedagojik çerçevedir.

Bundan dolayı Y-efektinin dördüncü ve sonuncu, son tahlilde siyasal olan formülasyonunun, önceki tüm tanımlamaları özümsemesi ve onları yeni bir ışığın altına yerleştirmesi gerekir. Burada, aşına veya alışılmış olan 'doğal' olarak yeniden tanımlanır ve yabancılaştırılması, değişmez ve ezeli olarak gösteren o görünüşün peçesini kaldırır ve nesneyi bunun yerine 'tarihsel,' bir siyasal sonuç olarak eklenebileceği, insanlar tarafından yapılmış veya inşa edilmiş, dolayısıyla onlar tarafından değiştirilebilir veya tamamen yerine başkası konabilir niteliğini ortaya serer. Bu sonuncu biçim ve çerçevesi katı kategorilerin ta kendisi, Fransa'da Barthes'ın popülerleştirdiği versiyonun ve sonuç bölümünde göreceğimiz gibi, adamakıllı Brechtyen post-yapısalcılığın başlangıç noktasıdır.

Gelgelelim, şimdilik Y-efektinin kendisini tarihselleştirmekle kalmayıp aynı zamanda burjuva Aydınlanması'ndaki siyasal işlevini kavramaya değer. Bizzat Brecht, ilk kostümlü gösterim vesilesiyle Çin tiyatrosunun geleneklerini alırken, 'klasikler'den pek çok örnek topladı.¹⁷ Ayrıca modern versiyonlar vardır: "Bir adam diz çöken kadınların önünde şarap içer."¹⁸ Sartre'ın cümlesi bizi, Y-efektinin ilk veya 18. yüzyılda, kurumlarıyla birlikte din eleştirisinde kullanıldığı konusunda uyarır. Bu burjuva devrimi ve devrimci yazarların *ancien régime*'i baltalayan siyasal eserleri döneminde, "doğal olmayan" ve aşinalığı kaldırılarak, olanca tuhaflığıyla gösterilmesi gereken, her şeyden çok dindir. Din, Voltaire'in "l'infâme", aristokratik veya kast sisteminin temelidir; ve bu ikincisine karşı taarruz, bu kan ve rütbe kavrayışlarına, eski rejimi yerinde tutan ve rezil papazların ve tam bir tarihsel despotizmler yelpazesindeki nüfuzlarının gitgide sıklaşan rezil imajlarının en melodramatik tek ifadesi olduğu doğal farklılaştırmaya dur durak bilmez bir eleştiri gerektirir. O halde, Montesquieu'den Voltaire'e, yabancılaştırma-efekti, eski rejimin yapaylığının altını çizmek ve basitlik ve evrensel insan doğası hakkında yeni burjuva kavrayışlarını desteklemekte kullanılır.

17 "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst", XXII, 200-210; "Estrangement Effects in Chinese Acting", Willett, 91-9. Bu 1936 denemesi Brecht'in terimi ilk kullanışıdır (bkz. XXII, 959'daki not).

18 Jean-Paul Sartre, *Œuvres romanesques* (Paris: Pléiade, 1981), s. 51.

Buna Brecht'in din ve tanrılar tasvirinin, bunları yüzergezer bir üstyapı olarak gösterdiğini ekleyebiliriz: Tanrılar, tıpkı *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda olduğu gibi, saf anlamda etik standartları sürdürmek için oradadır; ancak, müdahale edemezler, bunun nedeni her şeyden çok, "in das Wirtschaftliche können wir uns nicht mischen" (VI, 184; "ekonomiye giremeyiz"). Tanrı kendisini aşağıdaki fragmanda, *St Joan* ('Mezbahaların Kutsal Johanna'sı') taslaklarının ilk karalamalarından birinde, daha geniş biçimde açıklar:

Ich habe da ein Buch über die Konjunkturforschungen. Die Krisen sollen da auf Naturgesetzen beruhen. Da frage ich Sie aber doch, davon müßte schließlich ich auch etwas wissen. Und ich sage Ihnen, kein Wort davon ist wahr! Ich habe mit Wirtschaft nie das Geringste zu tun gehabt. Für mich ist Wirtschaft überhaupt nicht vorhanden. Ich habe mich nie in sie einge-mischt, und ich werde mich nicht einmischen.

(III, 453)

Elimde konjonktürler üzerine araştırma konulu bir kitap var. Krizlerin doğal yasalarla yönetildiğini varsayıyor. Fakat şimdi sorarım sana, gerçekten böyle olsaydı benim bir şeyler bilmem gerekmez miydi? Sana bunda hiçbir gerçeklik payı olmadığını söyleyeyim. Ekonomiyle ilgili en küçük bir şeyi asla yapmadım. Buna hiç bulaşmadım ve bulaşmayı da asla düşünmüyorum.

Dolayısıyla Tanrı kendisine karşı ve genelde üstyapılara karşı (ki bunlar: liberalizm, ahlak ve hayırseverliktir, ama sanat ve kültür de-ğildir¹⁹) tanıklık eder, böylelikle bu süreçte, kimi zaman (*Mahagonny* veya *Beş Paralık Roman*'da olduğu gibi) kendisine karşı dönecek bir tüzel ritüelde hüküm vermek konusunda bir yer ve gerekçe açar.

Fakat büyük Aydınlanma siyasal stratejisinin bu son ucu -Y-efektinin dine karşı temel silah olarak ilk geliştirildiği- 20. yüz-

19 Yakın tarihlerdeki gibi, 1920'lerde ve 1930'larda da temelde anti-politik bir etkinlik ve *praksis*'ten bir sapma olarak sanatın sonunu savunan solcu bir siyasal konum vardı. Brecht'in sanatın (özgül olarak edebiyat ve tiyatronun) siyasal işlevi kavrayışını gösterdiğimi umut etmekle birlikte, bu tür radikal olarak anti-estetik konumu benimsemediğini, hatta sık sık ona hücum ettiğini vurgulamak da önemlidir. Bkz. örneğin, Vandallar hakkındaki düşünceleri (XXI, 288): "Onları farklı görüyorum" ("ich glaube nicht, dass das so gewesen ist"), vb.

yılın seküler dünyasında yabancılaştırmanın güncelliği konusunda sorular yaratır. Bizler hâlâ kurumlarımızın ve bunların öznelliğimiz ve davranışımız açısından sonuçlarının, bir şekilde ezeli ve ebedi olduğuna inanıyor muyuz? Barthes öyle olduğunu düşünüyordu ve onun toplumsal dünyamızın derinden hissedilen doğallığını (*Mitolojiler*'de) sabırlı, gene de kararlı şekilde ortaya koyuşu, yabancılaştırma-efektini siyasal bir araç olarak geçerli kılar.

Ne ki, aynı zamanda dinin –hatta sekülerleştirilmiş dinin– modern kapitalizmde artık temel bir ideolojik rol oynayamadığı argümanı da ileri sürülebilir. Auguste Comte'un tarihin üç aşamasına ilişkin etkili kavrayışında, burjuva çağında dini geride bırakan, metafizik, teolojik dönemde güç olarak varsayılanların yerini alan felsefi soyutlamalardır. Bu durumda, tam da metafiziğin eleştirisi –ve onun içindeki temsilin eleştirisi– daha eski Aydınlanma'nın din eleştirisiyle sürekliliği sağlar; ima ettiği anlam, üçüncü aşamanın –pozitivizm, ampirik olanın metafiziğe galebe çalması– hayli farklı bir strateji talep etmesidir. Sonuçta bu, Hegelci bir zincirleme ilerleme ânında²⁰, modern eleştirel düşüncenin yollarının ayrılmasını belirlemesinde ve pek çok yönden bütün çağdaş metafizik eleştirilerinin ataları olan, bizzat Marx, tutucu Sağ Hegelciler ve Bruno Bauer'in Genç Hegelcileri arasındaki üçlü ayrım ışığında, Habermas'ın çağdaş felsefi akımlar teşhisini düzenlemesinde tam bir başarı olacaktır. Bu sonuncu için, din eleştirisini en temel radikal edimle ikame eden metafizik kavramların zayıflatılmasını sürdürmek ve daimi kılmakla kalmaz; aynı zamanda ideoloji eleştirisi, hatta (bu görüngü çeşitli çağdaş versiyonlarında adlandırılrsa da) ideoloji kuramlarının kendisi için en zengin yöntemler cephanesini sunar.

Bu nedenle, mevcut bağlamda, Brechtien yabancılaştırma-efektini felsefi sonuçları açısından sorgulamak isteyecek, özellikle çağdaş bir radikalizme açılıyor gibi görünen iki yolu örtüştürmeye çalışacağız. Eğer sözgelişi Y-efektini bazılarının modernitenin ta kendisinin tam da doğuşuna konumlandığı bir nominalizmle özdeşleştirme-

20 Bkz. *The Philosophical Discourse of Modernity* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987), özellikle Bölüm 3.

ye karar verirse,²¹ o zaman bu strateji –bir sürü kökten farklı olan mevcudu sınıflandırmaya ve farklılaşmalarını gizlemeye veya karanlığa itmeye hizmet eden– çeşitli genel olgular yapay kategorileriyle yüzleşecektir. Bu anlamda, isimlerin kaldırılması, bizi yeniden (bir tür Rus Biçimcileri’nin estetiğinin felsefi eşdeğerinde) ham deneyimin kendisine götürmeyi vaat eden bir çeşit felsefi terapi biçimine dönüştür. Aslında, Schopenhauer’ın Kant’ı, dış dünyayı düzenlediğimiz zihinsel biçimler listesine ‘şey’ kategorisini dahil etmemekle suçladığını hatırlayabiliriz²²; bu noktada, bu nihai ismi, şeylik, veya nesnelik kategorisini soyup çıkarmak, gerçekten de bizi Bergsoncu veya Deleuzecü git gelin nihai ve primal biçimiyle karşı karşıya getirecek gibi görünür. Gene de, bu gerçeklik versiyonunu, görünüşte ruhen öylesine ilintili olduğu, Tao’yu neredeyse iki kere yıkanılmayan Heraklitosçu nehirle bağlayan Çinli-Brechtyen versiyonla örtüştürmek biraz çelişkilidir.

Bu arada, bu adı vermeyi istersek eğer, Brechtyen nominalizm, çok farklı bir isimler sistemiyle işler: Onun nominalizmi, yalnız insani kurumları ve toplumsal davranış için geleneksel terminolojimizden değil, ayrıca gerçekte ‘psikoloji’nin tarihsel sistemi, çeşitli duygular ve duygulanımlar için miras alınan sözcükler ve kavramlardan oluşur. Burada, Y-efekti metafizik eleştirisinden çok, toplumsal hiciv üretiyor gibi görünür; bu yüzden biz de kendimize en azından bu iki hedefin gerçekte ne kadar bağdaşır olduğunu soracağız.

21 Modernitenin kökenlerinin, nominalizm üzerine ortaçağ tartışmalarına bu konumlandırması, Louis Dupré, *Passage to Modernity*’nin özgün yönüdür (New Haven, CT: Yale, 1993).

22 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, c. II, Supplement to the Second Book (I. cildin 18. Bölümüne), (New York: Dover, 1958), ss. 191-200.

5 OTONOMİZASYON

Yabancılaştırma-efektinin, özellikle 1920'lerin sonlarındaki 'epik' tiyatro kuramlarını önceleyen ruhunun izini sürmek istiyorsak, hayli farklı bir dilbilimsel ikamesiyle yeniden tanımlamak mümkün görünür. Çünkü her zaman İngiliz dilinin ve belki aynı zamanda Alman dili okuruna, o hayati terimin -epik- kesinlikle Homeros geleneğinin yüce ve klasik çağrışımlarını değil de, daha çok, anlatı veya 'hikayeleme' olarak yavan ve gündelik bir şeyleri hatırlatması kaçınılmazdır. O durumda: Bir teatral tiyatroya karşı hikayeleme tiyatrosu, diyaloglara karşı anekdotlar, anıtsal çatışmadaki duruş ve pozlardan çok, biri diğerini tetikleyen olaylar dizisi.

Ve ne zaman sözlü veya 'epik' hikayeleme üzerine modern araştırma geleneklerini hatırlasak, genelde, özellikle usta-hikaye anlatıcısı uygulamasında, anlatının özelliklerinden birinin, onun genişleyebilmesi veya kısalabilmesi, saatler boyunca büyük veya lezzetli ayrıntılar etrafında dönebilmesi ya da en özlü anekdotta yoğunlaşabilmesi olduğunu da anlarız. İşte, anlatının bu özgül niteliğinin yabancılaştırmaya bir ilk yaklaşımı sağladığını, Döblin de Brecht'in sık sık şöyle söylediğini kaydederek belirtir: "Epik könne man im Gegensatz zur Dramatik sozusagen mit der Schere in einzelne Stücke schneiden" (XXII, 107-8): "Dramatik olanın tersine, anlatıyı tıpkı makasla keser gibi bir sürü parçaya ayırabilirsiniz" (Willett, 70). Bu, gerçek ve verili kültürel metne aldırış etmeksizin işleyen bir süreçtir; gene de, aynı zamanda modernizm boyunca gelişen ve şiddetlenen,

bizim ‘otonomizasyon’ adını verdiğimiz bir edebi eğilimdir de; bu adı vermemizin nedeni, anlatının bu şekilde küçük parçalara ayrılmış olaylarının kendilerine özgü bir bağımsızlık ve özerklik kazanmasıdır (veya Döblin’den devam edersek, “lebensfähig” [yaşayabilir] kalan “ayrı parçalar” olmasıdır). Joyce’un *Ulysses*’i bariz bir biçimde bu tür anlatı üretiminin en çarpıcı örneklemesidir; burada ayrı bölümlerin her biri, birbirinden farklı üsluplar ve yapılar geliştirerek ve sonunda, birbirlerinden bedendeki çeşitli organlar gibi farklı (Joyce’un kendi analogisi) görünerek, kendi yollarına giderek sona erer. Gelgelelim, buraya eklenmesi gereken, otonomizasyonun, her türlü bağımsızlığa sahip şekilde harekete geçirilebilen bir süreç olmadığıdır: Tam tersine (Joyce örneğinin aynı derecede tanıklık ettiği üzere), bir kere harekete geçirildiğinde, Sartre ve Nathalie Sarraute’un da, modernizmin henüz doğuşu esnasında bizzat Flaubert’in cümleleri hakkında değindikleri gibi, potansiyel olarak her bir cümleyi de özerkleştirecek şekilde, anlatının en küçük birimlerine kadar inme eğilimi gösterir.

Brechtien tiyatrodaki otonomizasyon, şüphesiz, bundan daha farklı görünecektir, zira anlatı biçiminin kendisinin parçalı analize ve ayrıştırmaya tâbi tutulmadan önce, ilkin eylemin anlatı biçimine aktarılması gerektiği farklı bir medyada meydana gelir. Fakat sürecin amblemi, Brecht’in teatral *Merkmale*’sinin en ünlüsünde olması gereken –yani, verili bir sahneyi çerçevelemek veya bir şarkıya isim vermek için– podyumdan çıkarılanlar, 18. yüzyıl romanlarının içeriklerini meraklı –veya belki de isteksiz– okura ilan ettiği bölüm başlıklarını hatırlatır: Daha sonra derhal Brechtien sahnelerin dizilimine aktarılabilir:

... der Marketenderin Anna Fierling, bekannt unter dem Namen Mutter Courage, kommt ein Sohn abhanden. (VI, 9)

... der Feldprediger beklagt, daß seine Talente brachliegen, und die stumme Katrin bekommt die roten Schuhe. (VI, 53)

... [Burada] Cesaret Ana olarak tanınan Anna Fierling, oğlunu kaybeder.

... [Burada] papaz yeteneklerinin göz önüne alınmamasından yakınır ve dilsiz Katrin kırmızı ayakkabıları alır.

Bu anlatı başlıkları, elbette, Cesaret Ana ve ailesinin mahkum olduğu daha küçük yazgılar aracılığıyla, aynı zamanda daha büyük

tarihin –Otuz Yıl Savaşları– kronolojisini de işaretler ve kaydeder: Hatta, bu ikisi arasında aracılık eder, böylelikle Brecht’in diğer bir karakteristik tavsiyesi olan, bireysel deneyimin hikayesini, tarih kitaplarındaki tarih gibi anlamaya yaklaşır. Fakat sahneler –ve bu özgül oyunda, kasıtlı olarak vakayiname biçiminde kendini gösteren, sahneler episodlar olur ve episodlar geçici olarak birbirinden ayrılır– aynı zamanda Cesaret Ana’nın öğrenemediği büyük bir dersin aşamalarını oluşturur; ve burada bizim için parçalara ayrılan ve olumsuz bir öğrenme süreci gibi uç uca dizilen de, işte bu dersin parçalarıdır.

Olumlu bir tanesi, daha sonraki başka bir anne dramasında, Gorki’nin *Ana*’sının Brecht versiyonunda görülebilir; burada bu ders, aşikar başlığın ötesinde, daha güvenle çöker ve parçalanır:

Die Mutter sieht mit Kummer ihren Sohn in der Gesellschaft revolutionärer Arbeiter.

(III, 265)

Ana, oğlunun devrimci işçilerle arkadaşlık ettiğini görünce acı çeker.

Gelgelelim, ‘acı’nın kendisi bileşen parçalarına ayrılabilir ve böylelikle, üretken bir şekilde, kendisini dönüştürmekte kullanılabilir. Dolayısıyla, ilk anda, köktenci faaliyeti onaylamayan Pelageya Vlasova, oğlunun kötü arkadaşlarından hoşnutsuz ve kaygılıdır. Gelgelelim, hemen sonra, ikinci bir anda, tehlike hakkında ve özellikle polis baskısı hakkında bir şeyler öğrenir. Derken, üçüncü bir anda, oğluyla arkadaşlarının dağıtmayı planladığı ve polisin arama yapmasının sebebi olan bildirinin ne olduğunu merak eder. Ve bu sahnenin son parçasında, oğlunu tehlikeden, olası bir tutuklanmadan ve hapse atılmadan korumak için, bu bildirileri kendi başına dağıtmaya karar verir. Bu, henüz devrimci faaliyete tam bir dönüş değildir. Bunun için oyunun sonunu beklemek gerekecektir. Gene de bu, anların zaman olarak birbirinden ayrılması, oyunun biçiminin ‘mesaj’ını aktarma tarzı açısından kritik olan, otonomlaştırılmış bir sekanstır. Bu parçaların her birini diğerinden, başlıklar sistemiyle biçimsel olarak ayırmanın zahmetli bir iş olacağı açıktır, ama Brechtien otonomizasyon ruhunu anlamak için, sessiz filmi ve onun ‘ara yazıları’nın çok daha adanmaklı eklenmelerini düşünmek bile yeter. Gelgelelim, burada parçalan ve an be an birbirine eklenen, diyalogun sözcükleri değil,

daha çok, jestlerin –dile getirilen diyalog da dahil, *gestusun*– anlamı ve işlevleridir.

Modernist otonomizasyon, eserin bir yandan minimalizme, öte yandan da mega-yapılara doğru, kendi içinde çelişkili (gene de diyalektik olarak özdeş) ikiz eğilimi içerir. Zira eğer eserin üretim mantığı analizde –Yunanca *ana-luein* teriminin sözcük anlamında, yani parçalamada– yatıyorsa, nihai idealin bir Beckett oyununda estetik saflıkta bir tür sessizliğin en küçük ortak paydası, veya öte yandan Musil'deki gibi, 'tamamlanmamış' sözcüğü uygun olmasa bile, eserin hiçbir özgül kapanışa ihtiyaç duymayan alışkanlık yapıcı ve neredeyse sonsuz genişlemesinden oluşur. Her iki eğilim de, epeyce bir hakiki tamamlanmamışlıkla birlikte, Brecht'te mevcuttur.

Süreç, özünde estetiği aşkınlayan bir tanımlamaya ihtiyaç duyar; 'analiz'in farklı versiyonları da –tıbbi, mantıksal, matematiksel, eleştirel– değildir. Bağlantıları ve karşılıklı ilişkileri çözmek, 'nesne'yi tekrar bileşenlerine dönecek şekilde serbest bırakmak –Descartes'ın ikinci yöntembilimsel talimatında en güçlü ve veciz ifadesindeki gibi, konuyla alabildiğine ilgilidir: "de diviser chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre."²³ Problemleri küçük parçalarına ayırmak ve nesneler veya diğer müstakil görüngüler üzerinde aynı analiz sürecini icra etmek arasındaki patinaj, kendi başına bir somutlaştırma göstergesidir: Bir varlığın –ister şey ister problem olsun– bu şekilde bölünebilir olup olmadığını gözlemlemek için Bergson'a ihtiyacımız yoktur; zaten bu, genelde üç boyutlulaştırma ve somutlaştırma yolundadır. Kapitalizm tarihinin öteki ucunda, Descartes'ın yönteminin, Taylor ve 'bilimsel işletme'yle birlikte en büyük zaferinin nedeni de budur: Burada keza 'analiz' edilen ve en küçük birimlerine ayrılan gerçeklik, uzamdan çok zamandır (boyutsal analog –Ford'un montaj hattı– ardından yeni geçici yenisinden düzenlemeyle devam eder) ve Weberci 'akılcılaştırma' başlıca örneğini ve imtiyazlı tezahürlerini geleneksel uygulamalar, görece tamamlanmış jestler ve anlamlı 'bütünlükler' biçiminde kuşaktan kuşa-

23 "Discours de la méthode", Kısım II, içinde: René Descartes, *Œuvres* (Paris: Pléiade, 1953), s. 138.

ğa devredilen iş prosedürleri, düzenli silsileleri, artırılan verimlilik ve daha büyük, daha hızlı üretkenlikle sonuçlanan, anlamsız yalıtılmış hareketlerden oluşan yeni ve yapay parçalarla ikame edilir. Burada, Lenin ve Gramsci'nin yeni yöntemlere duydukları hayranlığa değinmek gerekiyor, hem de Taylorizm'in –ve Harry Braverman'ın konu hakkındaki önemli kitabının gösterdiği gibi, bu sürecin önceden tasarlanmış maksadıydı²⁴– işçileri bütün karar alma gücünden ve emek sürecinin denetiminden koparıp, bu iktidarı ve karar süreçlerini, görece yeni yöneticiler kastına bırakmasına karşın.

Fakat somutlaştırma –varlığa benzer-şey üzerinde yapılmış bir sürecin özgül olarak Weberci ve Bergsoncu bölünebilirlik anlayışı– bir yandan kesinlikle bilim ve teknolojiyle, öte yandan da emek süreciyle sınırlı kalmayan bir eğilimdir: Daha çok, estetik ve sanat eseri açısından da nihai etkileri ve sonuçları olan eğilimsel bir toplumsal kanundur. Adorno estetik modernizmin kendisini somutlaştırma açısından ve ikili bir yoldan tanımlamaya çalışanların en önde gelenidir: Somutlaştırma, direnmek isteyen 'iş'in durumunu ve unsurunu tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda nesneleştirmenin kendi biçimleri aracılığıyla, nesneleştirmenin genel bir mantığıyla mücadele eden homeopatik bir deva olarak, bu direnişin mantığını tanımlar.

Brecht'in dramatik ve temsili bir 'yöntem' olarak somutlaştırma-yı benimsemesinin bundan daha da ikircikli olacağı yeterince açıktır; zira Taylorizm'e Leninist hayranlık ruhunu eklemlerken, aynı anda insan eylem ve davranışında gerçekten kavranabilir olanı, bu davranışı anlaşılmasız kılarak daha dolaysız biçimde onarmaya çalışır: Kübizm aracılığıyla gerçekleştirilen bir realizm daha yerinde bir betimleme olabilir. Gene de, Lukács gibi eleştirmenlerce ortaya atılan kuşkunun –somutlaştırılmış modernist eser, modernliğin daha genel toplumsal somutlaşmalarını uzaklaştırıp saptırır mı, yoksa düpedüz bunları taklit ederek daimileştirir mi?– bizzat Brecht'in sahne üzerindeki yabancılaştırma sürecinde davranışın özgül biçimlerini bertaraf etmek ve bunları atomik veya temel yapıtaşları veya parçaları halinde sergilemek istediği bu noktada, konu dışı olduğu aşikardır.

24 Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century* (New York: Monthly Review, 1974).

Bununla birlikte, şimdilik bu otonomizasyon mantığının felsefi sonuçlarına ve genel olarak insan eylemi açısından sonuçlarına dönmek istiyoruz. (Buna, önemi hiç de azımsanmayacak öznellik alanında da bir tür otonomizasyonun eşlik ettiğini göreceğiz.) Aslına bakılırsa, analitik şekillendirilebilirliğini öne sürmek –veya başka bir deyişle, onu biçimdeki birlikten özgür kılmak– için eylemin önceden somut-suz-laştırılmasıdır. Önceki tartışmaya dönecek olursak, Weberci rasyonelleştirmenin her zaman olumlu yanı vardı: Geleneğin imhası üzerine ulaşılan yeni özgürlük. Gelgelelim, Brecht'te bu tür kurtuluş, bir özgürlük retoriğine değil, bunun yerine, daha üretken bir şeye doğru çıkar: Y-efektinin kendisinin bütüncül siyasal mesajı ve içeriği –yani, ezeli veya doğal olarak görülen şeyi ortaya çıkarmak– birleştirici isim ve kavramla somutlaşmış eylem –sadece tarihsel olarak, insanların ve toplumlarının tarihsel ve kolektif eylemleri sayesinde ortaya çıkmış ve bu nedenle artık değiştirilebilir olarak ortaya serilmiş duran bir tür kurum olarak. Tarihin bir istikrar ve dayanıklılık yanılsamasıyla somutlaştığı şey, artık yeniden çözülebilir ve tekrar inşa edilebilir, ikame edilebilir, geliştirilebilir, 'um-funktioniert' hale gelir. Eylemi en küçük kısımlarına ayırarak yapılan estetik otonomizasyon süreci, böylelikle epistemolojik olduğu kadar semboliktir de: Edimin 'gerçekten' ne olduğunu gösterir kuşkusuz, ama onu parçalama ve 'analiz' etme faaliyetinin kendisi, sevinçli bir süreç, yeni edimlerin eskinin parçalarından bir araya getirilip oluşturulduğu, görünüşte tarihin ve değişimin ötesinde olan bir dönemin bütüncül somutlaşmış yüzeyinin, gerçek bir toplumsal ve devrimci kolektif yeniden inşaya varmadan önce, şimdi oyunbaz bir bünyeyikimini öneren yaratıcı bir tür oyun olmuştur. Bu bireysel sembolik anlamını ya etik ya da psikolojik veya psikoanalitik canlandırma olarak adlandırmakta kararsız kalıyor insan; her ne kadar fazlasıyla kötüye yorulmuş bu terimi (görünüşte tüketim ve dağıtım/iletişimin egemen olduğu tarihsel bir durumda) bu çağrışımlardan kurtarmak ve onu aynı zamanda bireysel eylemin ve değiştirilemeyen bir küresel durumun hem felç hem iktidarsızlık halinin, başarısızlığının üstesinden gelme çabası olarak da okunabilecek, doğmakta olan bir yapısalcılıkla tekrar bağlantılandırmaya hizmet edebilecek üretim ahlakı türünden bir fikir çekici gelse de. Her durumda, Brecht'yen

otonomizasyonun tamamlayıcı alegorik enerjisi budur: Bizim kendi olası ve sanal eylemlerimizi dışa vurma kapasitesi, bir kerelik (ve bu anlamda görünüşte değişmez, ama sadece görünüşte değişmez) gösterimi, bir topluluğu bir çoklu olanaklar anlayışıyla harekete geçirmekte kullanması.

Brechtien dramaturjinin, çömezlerinin onun kendi başına gitmek ister gibi görüldüğü yönden çok, metafizik yönünde ilerlettiği bir özelliğinin felsefi boyutudur bu. Nitekim Benjamin, Brechtien yöntemi yeni bir aygıtta, kamerada bünyesine alıp nesneleştirerek, bu aygıtın, vaktiyle olduğu haliyle varoluşumuzun, insani duruşun geleneksellikleriyle üstü örtülen uzamsal boyutlarını ortaya koyma kapasitesini kucaklar: Bu, kısmen ayrıntılarıyla aktarmaya degecek bir paragraftır ve sinemayı yalnız Freud'un dil sürçmelerinin "psikopatolojisi" (kendileri de "yüzeyde gibi ilerleyen bir konuşmadaki derinliğin boyutlarını ortaya koyan"²⁵) ile kalmayıp, aynı zamanda ve her şeyden çok, kameranın, deyim yerindeyse Brechtien doğasıyla tipik Benjaminci örtüştürmedir:

Kameranin marifetli kılavuzluğu altında çevremizdeki şeylerin yakın çekimleri, aşına nesnelerin gizli ayrıntılarına odaklanmak, ortak çevreleri keşfetmek yoluyla film, bir yandan, yaşamlarımıza hükmeden zaruretlere ilişkin algımızı genişletir; öte yandan, bize muazzam ve beklenmedik bir eylem alanı açmayı becerir. Tavernalarımız ve metropol caddelerimiz, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, demiryolu istasyonlarımız ve fabrikalarımız bizi umutsuz şekilde hapsetmiş gibi görünüyordu. Derken film geldi ve saniyenin onda birinin dinamitiyle, bu zindan-dünyayı patlatmasından sonra, etrafa saçılmış harabeler ve molozların ortasında sakın ve maceracı bir ruhla ilerliyoruz. Yakın çekimlerle, uzam genişler; ağır çekimle, hareket genişler. Bir enstantane çekimin büyütülmesi, belirsiz olmakla birlikte halihazırda görülebilir olanı daha kesin kılmakla kalmaz: Öznenin tepeden tırnağa yeni yapısal oluşumlarını ortaya serer. Bu yüzden de, ağır çekim yalnız hareketin aşına niteliklerini sunmaz, ama onların içinde bütünüyle bilinmeyen, "bakılınca gecikmiş hızlı hareketler gibi görünmekten çok uzak, görülmemiş

25 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I (Frankfurt: Suhrkamp, 1974), s. 498; *Illuminations*, çev. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), s. 235 [*Parıltılar*, Belge Yay.].

şekilde süzülen, yüzen, doğaüstüne ait hareketler etkisi bırakır" [Rudolf Arnheim]. Açıkır ki, farklı bir doğa kendisini çıplak gözden çok, kameraya açmaktadır...²⁶

Ne ki, Benjamin'in versiyonu, görece bir yorum gibi görünür: Montajda bizden gizlenen teknolojik süreçlerde ısrar ettiği zaman bile, "mekanik donanımın gerçekliğin derinliğine nüfuz ediş"²⁷ yolunu vurgular; böylece cerrahla yapılan en önemli karşılaştırma daha o zamandan ima edilmiş olur:

Burada soru şudur: Kameraman nasıl ressamla karşılaştırılır? Bunu yanıtlamak için bir cerrahi operasyon analogisine başvurulur. Cerrah, büyücünün kutupsal karşıtıdır. Büyücü hasta bir kişiyi ellerini koyarak iyileştirir; cerrah hastanın bedenini keser. Büyücü hasta ile kendisi arasında doğal mesafeyi sürdürür; gerçi bunu ellerini koyarak biraz azaltsa da, otoritesi sayesinde büyük ölçüde artırır da. Cerrah tastamam tersini yapar; kendisi ve hasta arasındaki mesafeyi, hastanın bedeni içine nüfuz ederek alabildiğine azaltır ve ellerini organlar arasında hareket ettirirken, bunu ihtiyatla biraz artırır. Kısacası, büyücünün -hâlâ pratisyen hekimde gizli olan- tersine, en kritik anda cerrah, hastayla insan insana yüzleşmekten çekinir; bunun yerine, ameliyat aracılığıyla hastaya nüfuz eder. Büyücü ve cerrah, ressam ve kameramana benzer. Ressam işini yaparken gerçeklikten doğal bir mesafeyi korur, kameramansa onun dokusuna derinlemesine nüfuz eder.²⁸

Brecht'in kendi eserinde bulduğumuzdan daha düşünsel ve epistemolojik olan yalnız yorumlama perspektifi değildir; bunun yanı sıra, teşhis, hastalık ve tedaviye olan vurguyu selamlasa da, katıksız bir cerrahi müdahale imgesi, teatral metinlerle aynı tarzda faaliyeti teşvik etmez veya uygulamayı tahrik etmez; her ne kadar aynı anlayışla üretse bile: "Birini rol yapma ediminde ne kadar sıklıkla kesintiye uğrattıysak, o kadar çok jest ortaya çıkar."²⁹

Burada önümüzde duran, bir anlamda, arkadan gelen bir yenisinden inşa olmaksızın analizdir. Fakat aynı zamanda bunun söz konu-

26 *Gesammelte Schriften*, Band I, s. 499; *Illuminations*, s. 236.

27 *Gesammelte Schriften*, Band I, s. 495; *Illuminations*, s. 233.

28 *Gesammelte Schriften*, Band I, s. 495-6; *Illuminations*, s. 233.

29 *Gesammelte Schriften*, Band I, s. 495; *Illuminations*, s. 151.

su araçla ilgili bir sonuç olması da mümkün görünür: *Kuhle Wampe* ne kadar başarılı olsa da, Brecht'in Hollywood düşünceleri ve projeleri, filmin olanaklarına daha sonraki sinematografik müstakbel çömezleri (örneğin, Godard) ile tamamen aynı tarzda alıcı bir imgelemi akla getirmez. Bu konuda montaj olanaklarına ilişkin daha keskin bir anlayışı vardı; oysa Benjamin'in kendisi, belki, Brechtyen "prodüksiyon etiği/üretim ahlakını" kendi döneminin filmine kadar ilerleterek, teknoloji üzerine bir diğer büyük denemesi olan "Üretici olarak Yazar"da, sanat formunun üretkenliğinin, sosyoekonomik sistemin kendisinin üretkenliğinin bir metaforu yerine geçtiği modernist oto-referansiyelliğin klasik bir biçimine dönüştürür. Fakat bu Brecht'in sanat hakkındaki düşüncelerinden çok, modernlik hakkındaki düşüncelerine yakındır.

Yazılı veya edebi, basılı metne gelince, belki ona özgü ve artık Brechtyen kökenleriyle çok uzaktan ilişkili bir otonomizasyon biçimi geliştirmekte en çok ilerleyen Roland Barthes'dır. Aristo'dan "prohairesis" (akılcı seçim) terimini ödünç alarak, "proairetik kod" denilen, Benjaminsci bir yorum modelini terk ederek, onun açıkça gösterebilim olarak düşündüğü, aynı zamanda tercüme/aktarmayla karşılaştırabileceğimiz bir modele doğru yönelme sürecinde, bizi edimin kendi yapılarının derinliklerine, hatta Benjamin'in kamerasından bile daha derinlere götüren bir yabancılaştırma reçetesini kuramlaştırır:

Bir eylemler dizisi nedir? Bir ismin gözler önüne serilmesi. *Girmek* mi? Onu 'görünmek' ve 'nüfuz etmek' üzere serimleyebilirim. *Bırakıp gitmek* mi? Onu 'yokluk çekmek', 'dur/dur/mak', 'yeniden terk etmek' haline getirebilirim. ... (İki 'mantığı') açıklamanın iki sistemi alternatif olarak gerekiyor gibi görünür. İlki başlığı (isim veya fiil) temel bileşen anlarına göre kırıp ayırmak (eklemlleme sırayla olabilir: *başlamak/devam etmek* veya karıştırarak: *başlamak/durmak/terk etmek*). İkinci sistem, tesadüfi eylemleri bir kılavuz sözcüğe (*elveda demek/sır vermek/kucaklamak*) iliştirir. Biri analitik, diğeri katalitik, biri tanımsal, diğeri metonimik olan bu sistemlerin, *zaten-görülen*, *zaten-okunan*, *zaten-yapılan*inkinden başka bir mantığı yoktur: imparatorlukların ve kültürünkünden...³⁰

30 Roland Barthes, S/Z (New York: Farrar Straus & Giroux, 1974), s. 82: *Œuvres*, c. II, s. 609.

Burada vurgu, gerçekliğin kendisinin bölünebilir özünden, ona göre birleştirildiği sözcükler ve isimler sistemine kaydırılır: Hayli yapısal ve para ve mübadeleyle dönem karşılaştırması, buna rağmen bir kapanışa doğru değil, eşanlamlılık yönünde ilerler (veya, öte yandan, Deleuze'ün Leibnizci ve barok 'katları'nı yapmaya yetecek yelpazeye benzer bir açılışa doğru):

Dolayısıyla, okumak (metnin *okurluk* yönünü algılamak) isimden isme, kattan kata doğru ilerlemektir; bu, metni bir isme göre açmak, ardından onu bu ismin yeni katları boyunca yeniden katlamaktır. Bu proairetizmdir: İsimlerin peşine düşen, onlara doğru eğilen okumanın bir (sanatı) hünéri: Bir sözcüksel aşkınlama edimi, dilin sınıflanması temelinde yürütülen bir sınıflandırma çabasıdır –Budistlerin dediği gibi, bir *maya* faaliyeti, bir görünüşler anlatısı, ama isimler kadar süreksizlik şeklinde.³¹

Barthes'ın burada isimsize doğru göçü, bütün şeylerin altında yatıyor olabilecek nihai olarak deşifre edilmiş bir Deleuzecü akım, gerek Benjamin'in organlarının materyalizminden ve makro veya mikro uzamsal boyutlarından gerek Brecht'in daha Çinli anlarında Tao'nun çok farklı akışından bariz bir biçimde farklılık gösterir. Aslına bakılırsa, Barthesçı pasaj yüzeyinin ötesinde, Almanlar'ın bizzat önerdikleri *stakkatodan* çok, bu nitelikleriyle stereotipik anlamda daha Alman –daha ziyade Schopenhauer veya Wagner'le akraba gibi– görünür: Kendisi Brecht geleneğine çok benzer bir satirist olan Barthes da, kullanışlı bir şekilde bu isimsiz varlık akışına zorunlu diyalektik emsali üzerinde ısrarlıdır: Yani, stereotipik terimler üzerinde, onu şifreleyen veya düzenleyen sözcüklerin ve isimlerin önceden var olan ampirikliği üzerinde. Bu önceden mevcut toplumsal hammadde –analitik operasyonları ve süreçleri içinde, eserin üzerinde çalışması, kesmesi, satirik olarak teşrih etmesi gereken– Brecht'in modernizmi ile onun realizminin sadık kalmayı arzuladığı gerçeklikler arasındaki hayati bağlantıdır. Metinleri ne kadar agresif olarak metinlerarasıysa, nasıl adı çıkmış şekilde önceden mevcut (çoğu önceki şiirlere göndermeler yapan bin yıllık klasik Çin şiirleri olan) 'orijinallerinden' intihal ediyor veya onlar üzerine çalışıyorsa, aynı şekilde dramaturji operasyonları da, bizatihi adı geçen toplumsal materyalin –Hjelmslev'in söyleyebileceği gibi, tözün– metinlerarası

olan önceden mevcut altmetinlerin, kendisi de stereotipik ifadede düzenlenmiş, halihazırda tepeden tırnağa alabildiğine sözel olan, isimlerini ve yorumlamalarını, en görünür şekilde dilbilimsel olanın dışında ve maddi temel unsurlarında bile katlarını taşıyan toplumun etkisi altındadır. Bu anlamda, Barthes'ın ısrarı, Brecht'te halihazırda derinlemesine post-yapısalcı ve 'metinsel' olan her şeyi ortaya koyar.

Fakat bu aynı zamanda gizlice, içinde taşıdığı dramaturjiyi adlandırır: Zira aslında, Barthes'ın Yunanca yeni terimi -prohairesis³²– ödünç aldığı Aristo terimi, kökeninde tercih veya irade anlamına gelir ki bu, bir eylemin stereotipik adı olarak tuhaf bir sözcüktür. "Kat"ın stereotipliği, bir sorunla ilgili yapacağımız bir şey olmadığını düşündürür: Yapıları hakkında söyleyebileceğimiz pek az şey olan bu tür yüklem-varlıklar için koca bir sözlük vardır –girmek, ayrılmak, başlamak, durmak. 'Ben' daima eylemlerimize eşlik eder, demişti Kant: Sadece uygun kişi zamirimizi, halihazırda oluşmuş ve bizi bekleyen yükleme eklememiz yeter. Gene de, eninde sonunda evet veya hayır seçeneğine sahibiz: Girebiliriz veya girmeyebiliriz; yüklem varlığı veya yokluğunun nihai seçimi varlığını korur. Bu yüzden dramatik'tir ve Benjamin'in sinematik aygıtının dağıttığı teatral unsuru geri getirir. Burada, Aristo kavramının tam yüreğinde, oyuncunun bu eylem öncesinde duraladığını görebilir, onun imkanlarını ve seçeneklerini öne çıkarabiliriz.

32 *Nichomachean Ethics*'te (Kitap III, Bölüm 3), Aristo tercih (amaç) ve iradeyi (araç) hem tanımlar hem farklılaştırırken; ben Barthes'la birlikte (eski Sovyet nüktesindeki gibi), bunun tam tersi olduğunu söylemek istiyorum. Aristo, iradi olamayacak bir şey hakkında aslında tercih yapamayacağınızı (başka bir deyişle, kesinlikle olanaksız bir şey –örneğin, ölümsüz olmak) söylemek ister; kuşkusuz, henüz kesin olarak tercih edilmemiş bir şey hakkında kararlı da olabilirsiniz. Ama Barthes'ın kavramı anlatsal kullanımında, şiddetlenmiş bir modernite, varlığını tercihin iradeyle özdeşleştirilmesinde hissettirir, böylece alternatif araçlara karşı iradi bir duraksama, amaçların birbirini izleyerek (muhtemelen araçlar lehine paranteze alınmış olan nihai amaçların, şimdi, Weberci akılcılaştırmadaki gibi, ön planı doldurması anlamına gelecek şekilde) öne ve arkaya yerleştirilmesinden şimdi çok farklı görünmez. Brecht, belki bu karışıklıkların ve farklılaştırmaların ve kategorilerin kendisinin öne çıkartılması ve puro için izleyici i tarafından incelemeye ve farklı tartışma türlerine –tarihsel değerlendirme, siyasal yargılamaya- açılmasını söylemek istemiş olabilir.

Ne ki, Barthes'ın geliştirmesi buna rağmen bizi hayli farklı bir alternatifle baş başa bırakır: Bir yandan olmak ve olmamak, öte yandan da haline gelmek. Böylelikle, proairetik an, zaten mevcut bir varoluşta, stereotipik olarak meydana gelebilecek olan veya olmayan önceden-şekillenmiş olayın teatral uzamı olabilir; veya analiz ve aşınalıktan çıkarma, parçalara bölme çoklu süreçleri tarafından, bütünüyle yeni ve varolduğu bilinmeyen yollarda yeniden inşa edilebilecekleri hayli farklı bir aşama da olabilir ve –yeni ve henüz adlandırılmamış bir şeyin, önceden sınıflandırılmışın sözcük dağarından doğabileceği– bir dönüşümlle sonuçlanabilir. Her iki olay türünün de Brecht'in oyunlarında bulunduğunu unutmamak gerekir: Grusha bebeği bırakmak yerine, onu alır; ama Galy Gay sökülüp ayrılır ve yeni ve korkutucu bir şekilde, olanca *Novum* bir gaddarlıkla yeniden bir araya getirilir. Bu tür yeniden inşaya sonra tekrar döneceğiz.

6 EPISCH VEYA ÜÇÜNCÜ ŞAHIS

Fakat ‘anlatı’nın ‘dramatik’e göre önceliği üzerindeki ısrar, başka biçimler de alabilir ve başka sonuçlara da yol açabilir –farklı yollar-dan ‘yabancılaşabilir.’ Döblin’i izleyerek, bir anlatının gerilip esne-tilebilme ve bir sosis gibi kesilebilme yolunu görmüş, parçalarının ve olaylarının yavaş yavaş, başlı başına tam gelişmiş sahneler ve episodlar haline geldiğini gözlemlemiştik. Almanca ‘epik’ ve ‘anla-tı’ sözcüklerinin örtüşmesi, aslına bakılırsa, bir yandan da bize bu kuramın, Yunan destanı hakkında Nisan 1797 yazışmalarında Goet-he ve Schiller tarafından zaten geliştirilmiş olduğunu ve daha sonra *Mimesis*’te Auerbach tarafından ayrıntılandırıldığını hatırlatır: Tam olarak söylemek gerekirse, sonuncunun “hipotaktik”³³ dediği, yalnız eklemeli ve parçasal değil, aynı zamanda, Ranke’nin deyimini kulla-nacak olursak, “Tanrı’yla doğrudan ilişkili” çeşitli sahneler –her biri perspektivizmi dışlayan ve tıpkı yan yana dizilmiş bağımsız tablolar dizisi gibi, sanki kendi içinde ilginç ve başlı başına eksiksiz bir tefek-kür ve zevk objesiymiş gibi, daha büyük bir olay örgüsü veya entrika-da ancak ikincil veya ast bir episod olması gerekeni sergileyen tam ışıkla aydınlanmış sahnelerdir bunlar. Brechtyen tiyatronun böyle bir klasik gelenekle ikamesi, ayrıca yararlı bir yabancılaştırma sunar ve kendi modernitelerine ilginç bir muğlaklık verir.

33 Eric Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1953), ss. 11 vd.

Fakat anlatı efekti, nesnesi olan özne veya karakter, kahraman olduğu zaman, durum hayli değişir. Şimdi sonuç, karar ve eylemin kendisinin öznel ânına tekinsiz bir yabancılık getirdiği kadar, üzerlerine farklı bir ışık yayan bir bölünebilirliğe ve analize elverişli bütün episodları ve olaylarıyla, bocalayan güdüler ve niyetleri, psikolojik itkileri, hatta bilinçdışı dürtüleriyle kahramanın 'prohairesis'i [bilinçli seçim, karar]. Ne de olsa, Freud'un 'konuşma terapisi' kendi başına böyle bir anlatıydı; bu terapide hastanın öyküsü, onun benlik kavramlarının üzerine yeni bir ışık tutmak üzere tedricen anlatının kahramanına dönüyordu: Ben gerçekten o kişi olabilir miyim ... adeta gerçekten istediğim gibi ses vermeye başlayan. ... O zaman bizzat analist harekete geçirmeyi yapar ve ipuçlarını verir; Herr K.'ya karşı duygularınız... Frau K. için hissettikleriniz ... Habermas, Freudyen psikoanalizin temel olarak öznenin üstü kapalı yaşam anlatısının, bir yeniden yazma, bir yeniden anlatma şeklinde, yeni bir yolunu önerir³⁴: Böylece nihayet ortaya çıkan şey, Bilinçdışının öldüğü gibi yeni bir kavrayışından çok, benlik, ego, birinci şahıs veya her neyse artık, o *actant*'ı "hayali" temsilimizi yeniden yapılandırmak; bizim bu 'özdeşlik'ten içsel mesafemizi değiştirmek; "Kanımca tüm temsillerime eşlik etmesi gereken" yeni yolları yeniden biçimlendirmek ve kurmaktaki anlatı kapasitemizdir.

Fakat bu şekilde sabit olandan çok, ilişkisel olanda neyin değiştiğini düşünmek de önemlidir: Bir ben-kimliğinden çok, alabildiğine eksiksiz biçimde anlatı göstergebiliminin ya da anlatıbilimin tanımladığı 'işlev'dir. Kant'ın 'ben'i de bir numen, bilinçli düşünce ve kategorileri açısından erişilmez olan kendinde bir şey olarak gördüğü hatırlanacak olursa, burada ayrıca altta yatan bir önsel, isimsiz git gelin şöyle bir görülürvermesini sağlayacak şekilde, isimler şeylerden ve olaylardan soyulduğu zaman keşfettiğimiz metafizik kaçışları hayal edeceği de kuşku götürmez. Fakat belki Brecht'teki toplumsal maskelerin oyunu, özellikle, sözgelişi, Macheath-baş karakterlerinin çokluğu sersemletici bir şekilde sahnede dolaştığı *Beş Paralık*

34 Jürgen Habermas, "Self-Reflection as Science: Freud's Psychoanalytic Critique of Meaning", içinde: *Knowledge of Human Interests* (Boston, MA: Beacon, 1971), ss. 214-45.

Roman'ın anlatı nesrine kaydedildiği zaman, hiç de daha az büyüleyici sayılmaz.

Bu anlatı evirtimleri veya yerdeğişimleri, bir diğer aşına Brechtien teknikle, yani alıntılamaıyla yakından ilintilidir: Nitekim oyuncunun konuşmalarını alıntılanması ve repliklerini ve karakterinin laflarını bize sanki italikmiş veya tırnak içindeymiş gibi aktarması önerilir –genellikle Brecht'in 'empati'ye ve Stanislavskici duygulara taarruzunun bir parçası olarak anlaşılan hayli tuhaf bir öneridir bu. Böylece herhalde bir birinci şahıs ve aynı zamanda bir üçüncü şahıs duygusu sahnede temsil edilebilir: İlkinde oyuncu “sahneyi gözyaşlarına boğacak ve genel kulağı korkunç söylemiyle çınlatacak...” böylelikle izleyicide kendisi ve kendi ‘tutku rüyası’ ile ‘özdeşleşmeye’ çağıran bir duygudaşlık yaratacak ve son örnekte, izleyici aynı zamanda bir yazgı ihtimali karşısında “acıma ve korku” duygusuyla yüz yüze kalabilecektir.

Gene de bu ‘özdeşleşme’ kavramı, sosyolojik klişeler deposundaki en sorunlu ve en az incelenmiş kavramlardan biridir; ‘sosyalleşebilirlik’ ve ‘toplum’, ‘öznelarasılık’ ve ‘kişiler arası ilişkiler’ arasında ayrıntılı kuramsal modeller inşa edenler bir tek sosyologlar da değildir. Hiç kuşkusuz, bir yaşam-kaygısı veya nefisini savunma ifadesindeki ‘nefis’te doğru dürüst kişiselleşmeyen ve insani nitelikler atfedilemeyen, sözgelimi, türlerinin bir üyesinin bir ahır kapısına çivilenmiş kalıntıları karşısında kuşların dilsiz dehşetinde tezahür eden; insanların duygularıyla, bir insan cesedi önünde duygusal büyülenme ve zevk veren dehşetle dolu daha da muğlak tecessüm eden gayri şahsi bir içgüdü mevcuttur. Fakat bunun, en iyi ihtimalle Lacancı bir ayna-evresi biçiminde hayal edilebilecek sözde-psikolojik ‘özdeşleşme’ kavramıyla pek az ilgisi vardır. Üstelik o durumda, bu tür benliklerle ‘özdeşleşme yokluğu’, ‘öteki’nin bir şekilde insan kategorisinden bütünüyle dışlanması olmaz mıydı?

Aslında, Brecht’in konumlarının özdeşleşmenin bir reddinden çok, böyle bir şeyin en baştan beri hiç var olmadığı gerçeğinden çıkarılabilecek sonuçlar olarak okunmasının daha doğru olduğu kanısındayım. Bu durumda, bir karakterin duygu ve duygulanım ifadelerini alıntılamanın, ‘rol yapan üçüncü şahıs’ ben’in radikal bir yokluğu, veya en azından bizim ‘ben’ olarak adlandırdığımız şeyin bilincimizin kendisi değil, bilincin nesnesi olduğunun anlaşılmasını kabullenme-

nin bir sonucudur: Gayri şahsi bilinç içindeki, meseleye biraz sıcaklık ve kişiselleştirme verecek bir şekilde manipüle etmeye çalıştığımız yabancı bir bedendir. Bu nedenledir ki, en basit özdeşleşme modelleri en iyi ihtimalle Lacancı bir karmaşada, iki ben-nesnesinin birbiriyle, yalıtılmış bilincin boşlukları üzerinden karmaşık ve aracılı bir ilişki kurabildiği bu durumla anlamsızlaşacaktır.

O halde, alıntılama veya üçüncü şahıs oyunculuğu, bu durumu, bariz olanaksızlıklarıyla muhasaraya almanın ve benin 'hayali' doğasını, onu sahnede belli bir mesafede tutmak ve vantrilogluğunu kendi kendini tanımlamaya bırakmak yoluyla onaylamanın bir yöntemidir. Gene de bir şeyin alıntılanması gerekir, 'zaten mevcut' ve tanınabilir (ya da en azından isimlendirilebilir) bir jestin alıntının özünü oluşturması gerekir, tıpkı kendi repliklerini alıntılamanın oyuncunun jestinin aynı zamanda bir hal ve hareket türü olarak tanımlanabilir olması gibi (oyunculuğun kendisinin hal ve hareketi sadece tarihsel olarak tanınabilir ve meşrulaştırılabilir olsa bile). Böylelikle şimdi, ilk Brechtien sinema biçimi olarak çok uzun zamandır hayranlık toplayan klasik Straub/Huillet filmi *Nicht Versöhnt*'ün (1965) her zaman Brechtien anlatı ruhuyla tutarlı olmadığını göreceğimiz noktaya geliyoruz. Heinrich Böll'ün karmaşık romanı, *Billiard um halb-zehn*'in [*Dokuz Buçukta Bilardo*, Can Yay., 1958] gerek dış ses olarak gerek uzun ruhsuz monologlarda, orijinal metnin bir şekilde filmsel imgelere iliştiirildiği bu steno veya fotokopi versiyonu, kesinlikle pek çok 'alıntılama' örneği sunar; gene de, bize verilen en başta alabildiğine donuk ve motivasyondan yoksun olan şeyi yeniden motive etme arzusundan kendimizi alıkoyamayız. Dolayısıyla, annenin Nazi döneminin gaddarlığı hakkındaki sanrısız bilinçakışı, zekice akıl hastanesinde kendisine yaptığı haftalık ziyareti sırasında oğluyla yaptığı ipe sapa gelmez uzun bir konuşmaya aktarılır; ancak, rolün (veya daha da iyisi, sadece konuşmanın kendisi, monologun sözcükleri) emanet edildiği profesyonel olmayan kişi, Straub'un vermiş olması gereken direktifi çok başarılı olarak yerine getirir –cümleleri herhangi bir ifade olmaksızın elinden geldiğince hızlı okumaktır bu da: O zaman, en iyi ihtimalle, izleyici, bu alabildiğine ifadeden yoksunluğu romanın altını çizerek olmadığını söylediği akıl hastalığının bir semptomu olarak yeniden yorumlamaya yönelecektir.

Öte yandan, aracın kendisi kusurlu ve tehlikededir: ‘Oyunculuk’ halihazırda yapılmıştır ve artık onarılamaz, en küçük değişimler veya modifikasyonlar mümkün olmaksızın tekrar tekrar oynatılabilecek bir film üzerine sonsuza dek kaydedilmiştir. Oysa sahnede, performansın şu an olan zamanındayızdır: Geçmiş olduğu zaman artık ulaşılmaz olur (her ne kadar halihazırda yapılan jestler onarılmaz olsa da, bunlara tekrar tekrar tanık olunmaz, sadece hatırlanabilir) –fakat bu şimdiki zamanın uzun anında oyuncunun jesti hâlâ modifiye edilebilir niteliktedir; sayısız olanaklar sahnenin şimdiki zamanını doldurur ki bu kesinlikle Deleuze’ün ‘sanallık’ dediği şeyin gücüdür –sadece imkandan çok daha zengin ve Heidegger’in Nietzsche’nin iktidar istemini Aristocu bir *energeia* [edim] olarak yeniden yorumladığı şeyle aynı ruhta bir çeşit yığılmadır. Filmin olanakları ne olursa olsun, işte bu, doğuş ve *praksis* duygusunu veremez.

Gene de bütün bu argümanlar hiç kuşkusuz aynı zamanda Brecht’in eleştirmenlerinin yardımına koşar ve onları rahatlatır; bu eleştirmenler her zaman Brecht’yen mesafelendirmenin en baştan itibaren imkansız olduğunu ve kendimize rağmen, kaçınılmaz olarak Cesaret Ana’yla ve onun ‘trajedisi’yle özdeşleşeceğimizi ileri sürmüşlerdi. Ne ki, bu belki hâlâ izleyicinin ben’ini ve ‘şahsiliğini’ somutlaştırıyordur –şu türden cümlelerin önerdiği ‘üçüncü şahıs’ anlatısı mesafelendirmesinin doğasını kavramak yerine: “der Marketen derin Anna Fierling ... kommt ein Sohn abhanden...”: “gezgin ordu-gah esnafı Anna Fierling... bir oğlunu kaybeder...”

Brecht’in kendi teknik tavsiyeleri belki başlangıçta her türlü yorumlayıcı analizden daha faydalıdır. Nitekim oyuncularına önerdiği üç ‘teknik’ şunlar:

drei Hilfsmittel, [die] bei einer Spielweise mit nicht restloser Verwandlung zu einer Verfremdung der Äusserungen und Handlungen der darzustellenden Person dienen:

1. Die Überführung in die dritte Person.
2. Die Überführung in die Vergangenheit.
3. Das Mitsprechen von Spielanweisungen und Kommentaren.

Sergilenen karakterlerin eylemleri ve sözlerini yabancılaştırmaya yardım edebilecek üç araç:

1. Üçüncü şahsa aktarım.
2. Geçmişe aktarım.
3. Sahne talimatlarını yüksek sesle okumak.

(Willett, 138)

Fakat eleştirmenlerin itirazlarının, bu sefer de gerçek bir performans esnasında bu teknikleri tanımlamanın güçlüğüne yöneleceğini hayal edebiliyorum. Provalar sırasında daima alternatifleri karşılaştırmak için durabiliriz, ama oyunun kendisi sırasında Olivier'nin Shylock'u mu alıntılıdığı, rolü hakiki bir duyguyla mı oynadığı ya da düpedüz rolü abartıp abartmadığını nasıl anlayacağız?

Ne var ki, bu durumda, oyuncu izleyiciden daha önemlidir ve bu Brecht'ın 'yöntem'i bir tür ethos olarak düşünmeye başlamamız gerekir; ya da en azından özgül tipte bir ahlaki eğitim olarak. Loyola'nın anlatı kullanımı iyi bilinir ve bu kullanım, titiz inceleme altına alınan bütün performansın kendisi sorununa yenilenen dikkatin hedefi olmuştur.³⁵ Bu arada, oyunculuğun kendisinin simgesel bir ahlaki uygulama –veya örneğin Grotowski'deki gibi, güçsüzleşme– haline geldiği karizmatik veya kült-kurucu yönetmenlerden bazılarında zaten bahsetmiştim.

35 Bkz. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [(Œuvres, c. II). Gelgelelim, *Spiritual Exercises*'in tam tersine, benliğin en adamakıllı tanımlanması ve 'restlos'unu [tamamen] talep eden *par excellence* [mükemmel] bir Stanislavskici metindir; gene de Barthes bunların yapısını şöyle betimler:

Nonseulement la matière ascétique est brisée, articulée à l'extrême, mais encore elle est exposée à travers un système discursif d'annotations, de notes dès qu'un objet parait, intellectuel ou imaginaire, il est bri divisé, dénombré.. (s. 1089)

[Yalnızca asketik (çileci) unsur kırılmadı, uçlara eklemelenmedi, aynı zamanda açıklamaların veya notların dağınık sistemi çerçevesinde sergilendi... Entelektüel ve hayali bir nesne görünür görünmez de kırıldı, bölündü, sayıldı...]

Bu metin, Barthes'ın geç dönem eserlerinde bir Brecht'ın dürtünün son izlerini taramak açısından, birkaç yıl ardından gelen ve Barthes'ın realizm ve temsil hakkında mutsuz bilincinin (başlığının vaktiyle avant-garde şahsiyetlerini tanımladığı) daha utanç verici şekilde bariz olduğu daha tanınmış "Diderot, Brecht, Eisenstein"dan daha iyi olacaktır.

Benim kanımca, Brechtyen alıntılama, insani yapılandırmanın çok farklı kusurları ve zaafına yöneltilebilir bir ahlakıdır. Fakat bunun nasıl işlediği, başka bir yerde daha iyi gözlemlenebilir: Nitekim, ünlü bir denemesinde, Sartre, John Dos Passos'un üslubunun etkisini, Brechtyen ipuçları ve tavsiyelerle kayda değer bir tutarlılıkta ortaya koyar. Bu, Camus'nün *L'Étranger*'si [Yabancı] kadar basit ve tarafsız, ama aynı zamanda kendine özgü bir üsluptur: Diğer taraftan beklenebilecek empatiyi (veya 'özdeşleşme'yi) kapatan tuhaf bir tür mekanizmanın içsel işleyişini ele vererek, ve böylelikle yalınlığın saydamlığının ta kendisi ve gündelik konuşmanın sıradanlığı aracılığıyla yapmacıklı ve yapay görünmeyi başararak. Camus'nün Fransızca'sında, bizim aynı şekilde kullanmadığımız (ve Fransızlar'ın yazılı anlatıda kullanmadığı) bir zamanın işleyişi –*passé composé*– bu numaranın tanımlanmasına olanak verir. Bunu Dos Passos'un İngilizce'siyle yapmak o kadar kolay değildir. Gelgelelim Sartre, Dos Passos'un mekanizmasını –yani, nesrinde Brecht'in oyunculara verdiği tavsiyeleri uyguladığını– metni dikkatle didikleyerek ortaya çıkarmayı başarır. Bakhtin ve Deleuze'ün peşine takılarak, aşına bir dilin içinde bir tür yabancı dil (Borgesçi denebilecek tarzda, bizimkilerle tastamam aynı sözcükler, aynı cümle dizimi ve dilbilgisinde, vb., gene de yabancı bir dildir bu). Fakat bu –(Bakhtin'i izleyerek) bütün modernizmde veya (Deleuze'ü izleyerek) tüm azınlık-oluş konuşmasında geçerlidir– burada hayli farklı ve özgüdür. Burada Sartre'ın eleştirel düzeneği, başlıca iki savaş arası (Gide ve Ramon Fernandez'den türeyen) anlatısal karşıtlıklardan birini yeniden yazar: roman (açık şimdiki ve gelecek ile birlikte) ile *récit* (kapalı ve bundan dolayı değişmez bir geçmiş olarak): Dos Passos böylelikle romana özgü şimdikiyi, bir gazete haberi gibi, gazetecilik dili aracılığıyla, o geçmişe, o değişmezliğe aktarır: "Özel temsilcimizden: 'Charlie Chaplin, az önce Serseri'yi öldürdüğünü bildiriyor.' Şimdi anlıyorum: Dos Passos karakterlerinin tüm sözlerini bir basın konferansı üslubuyla bildirir. ... Bu teknik nasıl da basit ve etkilidir: Tüm yapması gereken, bir hayatı Amerikan haber dili üslubunda aktarmaktır ve hayat toplum-salda billurlaşır ..."36 Sartre'ın burada, verili bir edimi yabancılaşmış

36 Jean-Paul Sartre, *Situations I* (Paris: Gallimard, 1947), ss. 20-21, 22-3; bkz. ayrıca, aynı ciltteki Camus'nün *L'Étranger*'si üzerine deneme.

olanın ve toplumsal veya kolektif olarak otantik olmayanın üzerinden üçüncü şahıs anlatının diliyle özdeşleştirmede Brecht'ten bir adım daha ileri gittiği açıktır (Heideggerci 'insan' veya 'herhangi biri'nden bahsedilir ve aynı zamanda kapitalizmin egemenliğinde klişe ve stereotipin her yerde hazır ve nazır olmasına dair bir çeşit Flaubertci vizyona da değinilir).

Fakat mevcut bağlamımızda daha da anlamlı olan, bu coşkulu Sartreci açıklamanın, kendine özgü bir etik içerme tarzıdır; bireysel ahlak ile kolektif normlar arasındaki eski çekişmede aşkınlanan bir etiktir bu: Bu noktada sözü gelin, hatıratında Simone de Beauvoir'a bırakalım:

Dos Passos'un icat ettiği kasıtlı olarak şoke edici etkiler karşısında derhal afalladık. Zalimce, insanlığı hem kendi içlerinde oynadıkları 'özgürlük' diye etiketlenen komedi açısından hem de durumlarının katıksız çaresiz yansımaları olarak gözlemliyordu. Sartre'la ben, sık sık bir üçüncü şahıs, veya daha sık olarak da kendimizi, bu stereoskopik tarzda gözlemlemeye çalıştık. Yaşamı şen şakrak bir özgüvenle sürdürmemize karşın, halimizden hoşnut olma gibi bir suçu taşı mıydık; Dos Passos bizi yeni bir eleştirel silahla donattı ve bunu olanca avantajıyla kullandık. Örneğin, Café Victor'daki sohbetimizi, Dos Passos'un yapabileceği gibi tasarladık: "Kafe işletmecisi tatminkar bir şekilde gülümsedi, ve her ikisi büyük bir öfkeye kapıldı. Sartre piposuna uzandı ve belki devrimle sadece duygudaşlık kurmanın yeterli olmadığını söyledi. Kunduz, yapılacak işleri olduğuna değindi. İki büyük bira ısırmaladılar ve, insanın kendisine borçlu olduğundan çok, başka insanlara borçlu olduğunu ayımsamanın ne kadar zor olduğunu söylediler. Sonunda dok işçisi olsalardı, hiç kuşkusuz Komünist Parti'ye katılacaklarını, ama şimdiki konumlarında onlardan beklenebilecek her şeyin daima proletaryanın yanında yer almak olduğunu ilan ettiler." Yazılmamış eserlerini, siyasal bağlanmadan kaçınmanın bahanesi olarak dile getiren iki *petits bourgeois*: Gerçek buydu ve aslına bakılırsa bizim de bunu unutmaya hiç niyetimiz yoktu.³⁷

Sartre ve Beauvoir'ın bu 'yöntem'i kendi romanlarında ne dereceye kadar uyguladıkları daha az berraktır; her ne olursa olsun,

37 Simone de Beauvoir, *The Prime of Life*, çev. P. Green (New York: World, 1962), ss. 113-14.

toplumsal sınıfa ve burjuva entelektüelleri arasında eleştirel bir sınıf öz-bilincinin gelişimine yaptıkları vurgu, bir teknik olarak tarih üzerindeki Brecht'yen vurguyla yararlı bir tezat oluşturur. Zira Brecht'te önemli olan verili bir bireyi, özgül ideolojik değerleri ve bakış açısıyla önceden mevcut bir toplumsal sınıfa tevdi etmekten çok, bireysel ve kolektif olaylar çifte standardını aşmaktır. Dolayısıyla, bu Kısım'a başladığımız gibi, Me-ti'nin 'klasikler'deki (başka bir deyişle Marx, Engels ve Lenin'deki) etik ilkelerin yokluğu hakkında söylediği sözlerle bitirelim:

Dabei allerdings fand er also sehr nützlich gepriesen den historischen Stand-punkt. So empfahl er dem Einzelnen nach vielem Nachdenken, sich selber ebenso wie die Klassen und großen Menschengruppen historisch zu betrachten und sich historisch zu benehmen. Das Leben, gelbet als Stoff einer Lebensbeschreibung, gewinnt eine gewisse Wichtigkeit und kann Geschichte machen. Als der Feldherr Ju Sese seine Erinnerungen schrieb, schrieb er in der dritten Person von sich selber. Me-ti sagte: Man kann auch in der dritten Person leben.

(XVIII, 188)

Me-ti, aynı zamanda bu bağlamda çok yararlı olarak tarihsel bakış açısının öğütlendiğini fark etti. Bunun üzerine o da uzun süre düşündükten sonra bireye, tıpkı sınıflarda ve büyük insan topluluklarında yaptığı gibi kendisine tarihsel açıdan bakmasını ve tarihsel davranmasını öğütledi. Bir yaşam öyküsünün konusu olarak yaşandığı zaman hayat, belli bir ağırlık kazanır ve sırası geldiğinde tarih yapabilir. Komutan Ju Sese [Jül Sezar], anılarını kaleme alırken kendisinden üçüncü kişi gibi söz etmişti. Me-ti, şöyle dedi: İnsan, üçüncü kişide de yaşayabilir.

7 ÖZNENİN İKİLİKLERİ

Fakat eski hikayelere dayanarak yenilerinin yeniden yazılması temelinde bile, (Barthes'ın söylediği gibi) önceden mevcut ampirik içerik meselesi kaçınılmaz olarak ortaya çıkar; üçüncü şahıs anlatısı, birinci şahıs anlatısına pek benzemeyebilir, ama salt kavrayışsal veya hatta duyumsal bir deneyimin isimsiz bir akışında çözülüp dağılmaz da. Gene de, benim hissim, toplumsal ve metafizik arasında, isimlendirilmiş ile isimsiz arasındaki bu felsefi gerilimin, her şeye rağmen, ortadan kalkmadığıdır. İkilik ile çoğulluk arasında çekişme değilse bile, gerilim olarak betimlenebilecek –o anlamda, kendi sınıfının bir üyesi gibi olan bir gerilim– biraz farklı, gene de ilgili bir felsefi bağlama kaydırılır: Bu, kendi içinde bir ikilik midir, yoksa Deleuze'ün ileri sürdüğü,³⁸ henüz tanımlamadığımız yeni bir tür çoğulluk mu? Ben felsefi tartışmalara bağımlılık yaratan veya hayatı tehdit eden türden zevklerden kaçınmayı yeğleyerek, bunların belirli bazı etkili 'postmodern' tartışmaların merkezi olduğuna işaret etmekle yetineceğim.

Somuta ve metinlere dönmek gerekirse: Bizim Brechtien tiyatro uygulamasında 'düalizm' dediğimiz ilk ve en yalın biçimin sadece onaylama veya yadsıma olduğu açık gibi görünür. Bu, Brechtien özgürlüğün en aşık uzamıdır, zira içinde tek bir jest, yalnız az önce yapılmış olanı –yani, önümüzde yapılmış olanı– değil, fakat ayrıca

38 Bu (bizatihi olumsuzluk kavramına karşı) Gilles Deleuze'ün temel argümanıdır, *Différence et répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968).

yapılmamış olanı, tümüyle başka bir şey olabilecek veya düpedüz dahil edilmemiş olanı da yansıtmayı amaçlar. Bu, Barthes'ın proha-iresis'inin en gelişmemiş temsilî biçimi olarak düşünülebilir: olumlu veya olumsuz olarak ortaya çıkışı. Öyle görünüyor ki bu, jestlerimi böldüğüm veya kendimi üçüncü şahısla oynadığım zamankinden biraz faklı bir aşırı dramatik oyunculuk üslubu sunar:

Geht [der Schauspieler] auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er noch nicht macht: das heißt, er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, dass sein Spiel noch die andern Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. Er sagt zum Beispiel: "Das wirst du mir bezahlen" und er sagt *nicht*: "Ich verzeihe dir das". Er haßt seine Kinder und es steht *nicht* so, daß er sie liebt. Er geht nach links vorn und *nicht* nach rechts hinten. Das was er *nicht* macht, muß in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht. So bedeuten alle Gesten und Sätze Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird getestet. Der technische Ausdruck für dieses Verfahren heißt: Fixieren des *Nicht-Sondern*. (XXII, 643)

Sahnede görüldüğü zaman, fiilen yapmakta olduğunun yanı sıra, tüm temel noktalarda neyi yapmadığını keşfedecek, belirleyecek, ima edecektir; başka bir deyişle, öyle bir tarzda oynayacaktır ki, alternatif olabildiğince berrak ortaya çıkacak, oyunculuğu, öteki olanakların anlaşılabilmesine imkan verecek ve sadece olası varyantlardan birini temsil edecektir. Sözelgeşi diyecektir ki, "Bunun bedelini ödeyeceksin"; ama "Seni bağıslıyorum" demeyecektir. Çocuklarından tiksinimektedir; durum onları sevmesi değildir. Sahneden aşağı soldan iner, sağdan yukarı çıkmaz. Yapmadığı her şey, yaptıklarının içine kapsanmalı ve muhafaza edilmelidir. Bu şekilde her cümle ve her jest bir kararı imler; karakter gözlem altında kalır ve sınanır. Bu prosedürün teknik terimi "yapmadı...ama'yı saptamaktır."

(Willett, 137)

Fakat bu mesele üzerindeki bu temel metne karşın, ilk bakışta ileri sürdüğünden çok daha kapsamlı bir ikiliği içerdiği açıktır. Elbette, Grusha'nın acıması ve anaçlık duyguları, terk edilmiş bebeği alma ve kurtarma kararı, başlangıçta öteki imkanın korkunç arkaplanına karşı sahnelenir: Kuşatma altında ve yanmakta olan sarayı

elden geldiği kadar çabucak terk etmek, kendini kurtarmak, başkaları ilgilensin veya asiler tarafından katledilsin diye kraliyet bebeğini ardında bırakmak da olabiliirdi durum. Ama bu tam olarak öteki 'mümkün varyantlar' yelpazesinde ima edilmez; bu karardır, evet ya da hayır: Tıpkı bizzat Brecht'in sözlerine karşın, Galy Gay'in, bir emperyalist askere 'Umfunktionierung'unun tam olarak bir insanı her şeye çevirebileceğiniz mesajını ortaya koymaması gibi: Herhangi bir şeyin rastlantısallığı burada yok gibidir ve pedagojik demonstrasyon, uygun donanım ve işlemlerle, 'ince ruhlu bir balıkçıyı' örneğin bir devlet adamına, bir entelektüele veya bir saray ricaline yahut bir Mafya şefi ya da pezevenge dönüştürebileceğimize bizi gerçekten ikna edemez. Belki bir insan bütün bunlara dönüşebilir, ama bu teatral gösterinin mantığı, bu özgül noktayı kanıtlamak değildir: Bize gösterilen şey, 'ince ruhlu'dan 'yırtıcı'ya, 'sivil'den 'asker'e, 'evli adam'dan 'bekar'a, 'sömürge'den 'sömürgeci'ye, ve hiç kuşkusuz, Hintli'den Britanyalı'ya doğru gerçekleşen ikili dönüşümdür. Sadece birkaç yıl içinde faşizme dönüşecek şey üzerine ilginç bir meditasyondur; gene de edebi bir bakış açısından bu, bize standart veya 'tipik' bir çıkış noktası (cimri, melankolik, hastalık hastası, vb.) bir toplumsal hiciv verilip ardından değişimlerin çınlatıldığı Molière-vari bir toplumsal hicve veya mizah dramasına kilitlenmemiştir.

Ne ki, bana kalırsa Brecht'in sadece bir satirist, onu aşırı şekilde kendi çağına ve kendi özgül toplum ve ortamına kilitleyecek bir şey olduğu kavramına karşı çıkmak önemlidir. Her durumda, tarih bu imkanı onun önüne patlayıcı bir şekilde açmıştı ve 1930'larda toplumsal deneyimlerini dört bucağa dağıtmıştı; fakat özellikle biyografik bir iddiada bulunmak anlamına da gelmez bu. Daha ziyade, burada yansıtmak istediğimiz felsefi Brecht, 'modernist' Brecht, toplumsal bir yorumcudan veya bir 'mœurs' [gelenek] eleştirmeninden biraz daha fazla bir şeydir: Weimar dramaları bile, Weimar'ın kendisiyle, diyelim, Ibsen'in döneminin Norveç toplumuyla veya hemen tüm çağdaş Amerikan oyun yazarlarının günümüz ABD'siyle olduğundan farklı bir ilişki içindedir. Aynı zamanda, yukarıda ileri sürdüğüm gibi, Brecht'i artık geleneksel yüksek modernist ideolojinin başat değeri olarak 'ironi'den kurtarmak da çok önemli: Wayne Booth'un, aynı derecede akla yakın bir şekilde (hiciv alanını, modernist veya istikrarsız

versiyonunun karşısına çıkardığı normatif 'değişmez ironi' fikriyle yeniden işgal edebilmek üzere) dağıtmaya çalıştığı gibi, Northrop Frye da güçlü bir şekilde hicvin ironiden ayrılmasını savunmuştur.³⁹ Fakat Brecht, benim de göstermek istediğim gibi, bunlardan biri olmadığı gibi, arada bir yerde de değildir.

Bununla beraber, doğruyu söylemek gerekirse, basit bir şekilde onaylama veya yadsıma halindeki zıt alternatiflerin bu çeşit ikici yansıması, bizi toplumsal tiplerin ve toplumsal hicvin ampirik olarak zengin, gene de şans eseri içeriğinden çok, bu nedenle burada bir şeyler söylememizi gerektiren öğreti oyunları [*Lehrstücke*] denilen katı soyutlamalara geri götürür.

Bu Brecht'in en deneyselci uzamıdır, en azından modernist anlamda alındığında: Aynı zamanda, dışavurumculuktan Beckett'e dek, Avrupalı deneyselcilikten çok, Doğu Asyalı gelenekselcilikten, ama özellikle Japon tiyatrosundan (ve aynı zamanda Çinli Mei Lan-Fang performanslarından) türediği düşünülebilecek, bir çeşit Brecht-yen minimalizm alanıdır. Burada gerek izleyici gerek oyuncuların talep edilen, deneyimin radikal bir basitleştirilmesi, kendi kendini seçme yapmakta en minimal makineye indirgeyen bir durum içinde eylem gibi, jestlerin de kararın en minimumuna dek indirgenmesidir. O halde, burada içeriğin parçacıkları ve izleri –antik Roma'da veya devrimci Çin'deki tarihsel ortamda, karşıt güçlerin temsilcileri, hemen hemen isimsiz kahramanların az miktardaki karakter özellikleri– Brecht'in keza biraz ayrıntılı olarak kuramlaştırdığı, yine bilgi ve görünüş arasındaki fark sorusunu ortaya attığı ("konstruktive Elemente der Dinge oder ihr spezifisches aussehen?": "Kurucu unsurları mı, yoksa özgül algısal görünüşleri mi?") fiziksel teatral ortamın 'Merkmale'sini hatırlatır bize bir bakıma. Fakat Brecht bununla, durağan bilginin iki çeşidi arasında, soyut ve yapısal karşı görüngü-bilimsel tefekkür arasındaki ayrımı kastetmiyordu; daha çok, onun kafasında çok özgül biçimde, üretim –faaliyet olarak yapılandırma– ve alımlama vardı –veya, başka bir deyişle, tüketim olarak tefekkür: Bugün şeylerin durumundan kaynaklanan kafa karışıklığı, "daß wir uns, Kinder des Zeitalters der Ware, den Dingen entweder produzie-

39 Bkz. Öndeyiş, dipnot 23.

rend oder konsumierend nâhern und im allgemeinen überwältigend mehr konsumierend" (XXII, 247): "Emtia çağının çocukları olarak bizler, şeylere ya üretici ya da tüketici duruşuyla yaklaşıyoruz ve genel olarak ağırlıklı biçimde tüketim sürecine kendimizi adıyoruz." Fakat sırası geldiğinde sahnelenmesi veya temsil edilmesi için, bu özgül düalizmin kendisinin hayli farklı bir biçim veya eğilip bükülmeyle verilmesi gerekir.

Bundan başka, *Lehrstück*'ün evrimini, Brechtyen tiyatroda müziğin ilgili, ama gene de bağımsız yazgısından kurtarmamızda çok yarar olduğunu düşünüyorum. En erken deneysel dönemde, 1920'ler sonu ve 1930'lar başında, *Lindberg Flight*'da olduğu gibi, müziğin radyo için yeni bir kantat formunda bütünleştirildiğini biliyoruz: Bu kantat bazen bir *Lehrstück* veya 'öğreti oyunu' (*learning play*, görünüşe göre, Brecht'in kendi icadı olan İngilizce terim) olarak da betimlenir; fakat her ne kadar pedagojik olsa da, *Der Ja-sager* veya *Die Massnahme* ile tamamen aynı türden görünmeyen Gorki'nin *Die Mutter*'inin uyarlaması da öyledir. Hanss Eisler'in, her ikisi de bu dönemde, Amerika sürgününde ve savaştan sonra Doğu Berlin'de Brecht'le yakın kuramsal işbirliğine karşın, doğaçlamanın yanı sıra, notaların icrasının, tüm diğer ülkelerde olduğundan çok daha doğal bir mesele olduğu bir Almanya'da müziğin ne kadar daha faal ve üretken çağrışımları olduğunu, aynı zamanda radyo kantatında müziğin teknolojik olanın imini taşıyıp Brechtyen bir modernlik kavrayışını (katıksız estetik 'modernizm'in tersine, ama Schoenberg'in bir çömezi ve en 'modern' müzik tekniklerinin taraftarı olarak Eisler'in geçmişinden temelli olarak kopuk da olmayan bir biçim ve içerik ilişkisi aracılığıyla) oluşturan her şeyle ilişkilendirilebileceğini kavramak bana önemli görünüyor. Kantatların yazgısı ve radyo teknolojisiyle karşılıklı ilişkisi ne olursa olsun, klasik *Lehrstücke* (deyim yerindeyse), ister oyunculukta ister aktivizmde olsun, ne kadar derslikle ve öğrenci pedagojisiyle ilişkilendirilirse, bunların tartışmasının en başta o yöne yönlendirilmesi gerekir.

Boşluğun ve soyutlanmış nesne veya maddenin Doğu Asyalı bir estetiğine geri dönen bu oyunların azlığı, kanımca, Samuel Beckett'in oyunlarıla onca sık özdeşleştirilen Auschwitz-sonrası

perişanlığından çok, kapitalizm öncesi kültürle ilişkilendirilmelidir.⁴⁰ Brechtien *Lehrstücke*'nin akıbeti, dolayısıyla Grotowskici bir ruhani veya mistik yoksunlaşmada simgesel eğitim olarak değil, yapısalcı ve post-yapısalcı hümanizmin sonu ve öznenin ölümü konularının da ortaya koyduğu, hatta belki bizzat türediği, apaçık alegorik bir anlamda kavranması gerekir. Zira Brecht'in döneminde, daha sonra anti-hümanizm diye adlandırılan şey, esas itibariyle, bireyselciliğe karşı bir yandan burjuva kültürünün ayrılmaz parçası olması kaçınılmaz, öte yandan da bir başka, görüngübilimsel veya psikoanalitik bir bakıştan yeterince açık olarak 'ılımlı' bir polemiktir.

Gene de, post-hümanist veya post-bireyselci öznenin öz disiplinin ta kendisi, özellikle genelde *Lehrstücke*'nin başlıca sergilenmesi, çoğu zaman Stalin'in (gelecekteki) tasfiye yargılamaları için bir mazeret olarak kullanılmış kötü şöhretli *Die Massnahme* ve devrimin kişisel olmayan taleplerine sözcüğün tam anlamıyla bir kendini feda etme çağrısı olduğu zaman, tarihsel yanlış anlamaya maruz kalır. Genç yoldaş gerçekten de kendi idamını, kendine ait başarısızlıkların sonucu olarak ister, böylelikle Parti'ye bencillikten uzak bağlılığı dramatize eder: Bu tür dersler, bütün baskı veya fedakarlığın bir mistifikasyon olarak yorumlandığı ve şu ya da bu ideolojik komploya atfedildiği bizimki gibi bir çağ için özellikle uygunsuzdur. Fakat onu en başta mahkum etmekten kaçınmamız için ne *Die Massnahme*'nin nahoşluğu veya gaddarlığı hakkında savunmaya geçmemiz ne de dolaylı olarak Stalinizmi savunmamız gerekiyor.

Bunun yerine, (Brecht'in tiyatro çalışmaları içinde ona ayırdığı merkezî konuma karşın), bu eserin tamamlanmamışlığını anlamamız gerekiyor: Zira burada neyin eksik olduğunu görmemiz için daha önceki ilintili eserleri, *Der Ja-sager* [Evet Diyen] ve *Der Nein-sager* [Hayır Diyen] ayna-oyunları çiftini incelememiz yeter. Geleneksel bir Noh oyunu örnek alınarak yazılan bu oyunlar,⁴¹ yukarıda aktarılan performans kuramlarında ima ve tavsiye edilen dönüşümlü jestleri önerir. İlkinde, yaralanan oğlan, ritüel âdete uymak ve keşif seferinin başarısızlığa uğramasını önlemek için kendi ölümüne

40 Adorno'nun "Versuch, *Endspiel* zu verstehen"deki ünlü yorumu, *Noten zur Literatur*, c. II (Frankfurt: Suhrkamp, 1961).

41 Bkz. Darko Suvin, *Lessons of Japan* (Montreal: CIADEST, 1996).

razı olur. İkincisinde, başlığın da düşündürdüğü gibi, oğlan kurban edilmeyi reddeder ve keşif heyeti geri döner. Bu evet ve hayır sözcüğünü, intikamcı bir duyguyla değil, olumlu ve olumsuz olarak dile getirmektedir; ve geniş bir tercihler ve olanaklar yelpazesini açar. Yukarıda ana hatları çizilen yanlış kavrayışın gözden düşürülmesi için *Die Massnahme*'nin kendisine bir karşıtını eklemek yeterli olabilirdi: Genç yoldaş reddedebilir ve gene de idam edilirdi; reddedebilir ve sırası geldiğinde onun yüzünden başarısız yahut beklenmedik şekilde başarılı olan yoldaşları tarafından korunabilirdi. Bütün bu örneklerde siyasal ders yine aynı olurdu: Durumun kendisine ve önceliğine ilişkin ders; aynı zamanda, hiç kuşkusuz Brecht açısından Stalinizm'le suçlanmaktan daha incitici olan *Massnahme*'nin öteki yanlış kavranışının –yani, bu dramının, bizde acıma ve korku yaratan hakiki bir tragedyayla özdeşleşmesinin– önü de alınmış olurdu. Fakat bu bir tragedya değildir, diyalektiğin bir dramatizasyonu, kolektif durumun bireysel ahlaka göre önceliğidir. Gene de, eğer bu oyunun anlamı buysa ve diyalektiğin kendisi bu anlama geliyorsa, o zaman *Die Massnahme*'nin bir bütün olarak Brecht'in eserleri arasındaki merkezî, gene de muammalı statüsü de sağlamlaşır.

Bununla birlikte, *Lehrstücke*'nin kendine has özelliklerinden başka, farklı bir türden ders daha çıkarmamız gerekiyor: Ve hiç kuşkusuz bu Reiner Steinweg'in *Lehrstücke* üzerine radikal tezinin,⁴² bana hâlâ üretken ve henüz tam keşfedilmemiş sezgiler sunuyor gibi görüldüğünü söylemenin tam sırası. Şüphesiz, klasik bir statüye bile ulaşmadan ortodokslukta katılaştan 1972'nin 'devrimci' bir müdahalesi, yan kanadını her türden revizyonizme açmış olur; bundan başka, filolojik araştırmanın şu ya da bu ayrıntıda bundan geri kalması da beklenemez.⁴³ Gene de, Steinweg'in önermesi, burada giriştiğimiz kanıtlamayı beklenmedik bir şekilde tamamlar: özgül bir tür farklılık veya karşıtlığın –alternatif evet veya hayır, 'Nicht/sondern'i, 'bu değil, daha çok şu', öne çıkaran kararın– nasıl bu dramaturjinin en azından düzeylerinden birini oluşturduğunu - veya

42 Reiner Steinweg, *Das Lehrstück* (Stuttgart: Metzler, 1972).

43 Bkz. Steinweg'in bu eleştirilere ve özellikle Klaus-Dieter Krabiell'e kendi yanıtı, *Brechts Lehrstück* (Stuttgart: Metzler, 1993), içinde: *Brecht Yearbook*, No. 20 (1995), ss. 217-37.

diyelim ki, tiyatro kuramı ve uygulamasının en azından bir felsefi anlamını tercüme ettiğini göstermek.

Steinweg, hatırlanacağı gibi, *Lehrstücke*'ye özgü –ve aslında, sahne dinamiklerindeki o deneylerde eşsiz– olanın, bunların izleyiciyi dışlaması ve, aynı zamanda, oyuncuların çeşitli rollerde rotasyonu olduğunu ileri sürdü. Başka bir deyişle, usta sınıfı denilen, ama ille de bir usta yönetmenin mevcut olmadığı bir tiyatrodur: Para ödeyen bir izleyici topluluğunun ancak seçme fırsatlarla davet edildiği *Schiffbauerdamm*'ı sürekli bir usta sınıfı olarak hayal etmemiz gerekse de: Aslında, personel de dahil para ve kaynakların, yalnızca bir başka tiyatro kurması için değil, her gerçek tiyatro insanının en büyük dileği olana dalmak için verildiği Brecht'in örneği tam böyleydi: gerçekten Brecht'yen tarzda, bütün alternatiflerin sırayla denenebildiği ve dur durak bilmeksizin tartışıldığı sonsuz provalar. Bu arada, çeşitli oyuncuların bütün rollerden geçişi, zorunlu olarak repertuar tiyatrosunun özü olan çok boyutluluğu yaratır –başka bir deyişle, gerçek tiyatroyu– ama programlanabilir ve kendini kuramsallaştırır olarak nadiren gerçekleştirebilir. Bu, metnin ve performansının yavaş yavaş bulanıklaşıp daha büyük tartışmalarda, yorumlama hakkındaki çekişmelerde ve her türden alternatif jestler ve sahne görevleri önerileriyle gözden kayboldukça, *Lehrstück*'ün prova eder gibi görüldüğü türden sanat ve estetik için artık yeni bir kavrayış icat etmeye koyulmamız gerektiği anlamına gelir. Sanat eserleri ve amaçlarının alışılmış dilinin somutlaşmasından kaçınmak zorunda olan bu yeni terim, tartışmaları ve revizyonları, önerilen alternatifleri, Berliner Ensemble ve diğer tiyatro topluluklarının 1960'lardan beri çoğunlukla savunduğu tarzda izleyiciyle tartışmaları düşünürsek, genellikle yapılanlardan çok daha tatminkar şekilde onları içermesi gerekecektir. Aslına bakılırsa, 'usta sınıfı' gibi bir düşünce böyle tuhaf bir yeni süreç-varlık için benimsenirse, açıkça göstereceği bir özellik, daha büyük 'metnin' ta kendisindeki teorinin ayrılmaz varlığıdır. Bu, kuramın kendi başına bir sanat eseri haline gelmesi olmadığı gibi, sanatsal metin de basitçe kuramı yeniden eklemleyerek, 'karma ortamlar'da [media] yeni bir tür kolaj veya deney haline gelmez. Daha ziyade, kuramlaştırma, Brecht'in kendi dramaturjik yazılarında belirttiği süreçlerden bazılarında gördüğümüz gibi, sürecin

kendisinin parçasıdır; ve orijinal oyun veya metnin, kuramı harekete geçirmek, ona içerik, fırsat ve hammadde vermek için ve daha geleneksel biçimde, metnin daha uygun bir prodüksiyonu, rehberi olarak kuramın öylece orada olduğunu kolayca iddia edebilirsiniz. Sonuçları henüz tamamen anlaşılamamış bu noktaya daha sonra tekrar döneceğiz.

Gelgelelim, gösterilmesi gereken, Steinweg tezinin –veya, dilerse, Brecht’in dramaturjik ‘teori ve pratiğinin birliği’ne Steinweg bakışının– aynı zamanda yukarıda öne sürülen fark kategorisinin bir olumsuzlaması ve felsefi evirtimini içermesidir. Operasyon tam da böyle bir karşıtlığın yer değiştirmesi ve özellikle tastamam oyuncu ve izleyici arasındaki ayrımın aşkınılaması ve *Aufhebung*’u olarak da formüle edilebileceğinden:

Die große Pädagogik verändert die Rolle des Spielens vollständig. Sie hebt das System Spieler und Zuschauer auf. Sie kennt nur mehr Spieler, die zugleich Studierende sind.

(XXI, 396)

Büyük Pedagoji oyunculuğun rolünün kendisini bütünüyle dönüşüme uğratır. Oyuncunun ve izleyicinin bağıntılı olduğu sistemi yadsır. Bundan dolayı sadece aynı anda öğrenci [öğrenci, öğrenme sürecinde] olan oyuncuları tanır.

Bir düzeydeki farklılaştırma –bu belirli jesti oynama veya oynamama yahut tam karşıtını oynama kararı– bir başka, ve belki daha temel bir farkın iptali olduğunu kanıtlar: Tam olarak söylemek gerekirse, oyuncular ve izleyici arasındaki farktır bu. Belki bu ikinci düzeydeki özdeşleşmenin başarılmasının, ilkinde çeşitli farklılaştırma biçimlerinin icrasını gerektireceği bile söylenebilir: Gene de, felsefi olarak hangi düzeyin daha temel olduğu açık değildir. Zira performansçıların özgül olarak Brechtien özgürlük içindeki eğitiminde, *praxis*’in çeşitli biçimlerde mümkün olduğu kanısında hayati olan ‘o değil/ama’nın değişimli hali ve hiçbir şeyin bu anlamda gerçekten zorunlu veya kaçınılmaz olmayacağı değil midir?

Öte yandan, oyuncu ile gözlemci arasındaki farkın feshedilmesi, felsefi olarak, (ilkiyle hemen hemen aynı döneme, 1930-31’e ait) aşağıdaki parçanın da açıkça gösterdiği gibi, daha az temel değildir:

Die bürgerlichen Philosophen machen einen großen Unterschied zwischen den Tätigen und den Betrachtenden. Diesen Unterschied macht der Denkende nicht. Wenn man diesen Unterschied macht, dann überläßt man die Politik dem Tätigen und die Philosophie dem Betrachtenden, während doch in Wirklichkeit die Politiker Philosophen und die Philosophen Politiker sein müssen.

(XXI, 398)

Burjuva filozofları eylem ve tefekkür arasında temel bir ayrımdayırsarlıdır. Fakat gerçek düşünür [diyalektisyen] bu ayrımı yapmaz. Eğer bunu yaparsanız, siyaseti eylem yapana, felsefeyi düşünenlere bırakmış olursunuz; oysa gerçekte siyasetçi bir filozof ve filozof da bir siyasetçi olmalıdır.

Diğer temel ‘Batılı’ veya, en azından, ‘burjuva’ itirazlarının da burada –örneğin, kafa ve kol emeği,⁴⁴ veya sanat ve hayat arasında, yöneten ve yönetilen arasında, vb– sınıflandırılması gereği, Brecht’in diğer notları ve yazılarının tematik yelpazesinden açıkça anlaşılır. Gene de bu özgül ‘yadsıma’ veya ‘aşkınlama’, itirazın her iki tarafını feshetmeyi değil, daha çok, her ikisini de tamamlamayı, her birinin ‘kullanışlılığı’ olarak adlandırılabilir özelliklerini güçlendirmeyi amaçladığı, (‘durum’ teriminin sosyalist veya devrimci durum anlamına geldiği) önceki alıntının devamında da vurgulanır:

Die Lust am Betrachten allein ist für den Staat schädlich; ebenso aber die Lust an der Tat allein. Indem die jungen Leute im Spiel Taten vollbringen, die ihrer eigenen Betrachtung unterworfen sind, werden sie für den Staat erzogen.

Tek başına tefekkürdeki zevk, devlet açısından zararlıdır; ama yalnız edimden alınan zevk de öyledir. Genç insanların, aynı anda kendi muhakemelerine tâbi olmayan sembolik olarak eksiksiz edimleri baştan sona yerine getirdikleri sürece, ideal devletin gözünde eğitilmiş oldukları söylenebilir.

44 Klasik olarak Alfred Sohn-Rethel, *Manual and Intellectual Labor* (New York: Humanities, 1978)’deki gibi.

8 ÇEŞİTLİLİKTE ÇELİŞKİYE

Gene de, katıksız alternatiflere bir alternatif vardır: Bizi kızgın olmaktansa, düpedüz kızgın *olmamaya* götüren hareket yerine, yersiz bir şekilde tümüyle farklı bir şey hissedebiliriz –rahatlama örneğinin, veya yönünü şaşırmış bir minnettarlık veya bir mutluluk yahut depresyon hali. Başka bir deyişle, *Nicht/sondern* ile birlikte, nadiren birbirinin karşıtı olan ve aslında kimi zaman birbirine karışmış, eklenmiş, kimyasal olarak bileşmiş gibi görünen, ismi konulmuş duygular ve duygulanımların eksiksiz bir çeşitliliği mevcuttur.⁴⁵ Bu psikolojik etkilerin tam olarak ne olduğu, duygulanımlardan gelen duyguların nasıl anlatılacağı, en başta oluşturdukları Mendeleyev elementler tablosunun nasıl akılcılaştırılacağı –bunlar psikoloji gibi ‘bilimler’in, üzerine inşa edildiği bataklık kumullarıdır. Kesin olan tek şey, *Nikomakos’a Etik*’ten Descartes’ın *Ruhun Tutkuları*’na dek bizim kendi akışımızda, burjuva çağında parçalanmasından önce, o zamana dek isim verilmemiş türe yer açmak için her kültürün bu tür görüngüler için kendine has özel bir döküm ve düzenlemesi olduğudur: Rousseau’nun “sempati”si –kadim “acıma” ile Brechtyen “em-pati” arasında bir yerlerde, Öteki’nin varoluşunun primordial bir keşfi gibi– ile birlikte Kierkegaard’ın “kaygı”sı veya *Angst*’ı, Baudelaire’in *ennui*’si ve hatta belki “yücelik” duygusunun çeşitli modern biçimleri.

45 Jean-Paul Sartre’in Proust’a klasik itirazı, içinde: *L’Être et le néant* (Paris: Gallimard, 1943), ss. 216-17 [*Varlık ve Hiçlik*, İthaki Yay.].

Fakat tam da bu döküm bize sadece varlık veya yokluk veya katıksız ifade edilmiş çeşitlilik arasındaki ihtilafın, ardından isimlendirilmiş ve isimlendirilmemişin veya isimlendirilemezden çok farklı meselesiyle kesiştiğini hatırlatır: Barthes'ın ampirik adını verdiği, halihazırda mevcut ve stereotipik olarak aşına ile, sonuç ne olursa olsun, bildiğimiz veya tekrardan bileceğimiz hiçbir şeye benzemeyen taze ve yeni tür bir yoğunluk arasındaki yeni bir çekişme. Modernizm, bu sonuncuyla profesyonel olarak ilgilenip, bu süreçte, (Dostoyevskici? Jamesçi?) birkaç yeni isim ekledi; bu patentleme süreciyle Brecht özel olarak ilgilenmemiş gibi görünmesine karşın, yalnız ahlaki onaylamamayla damgalayıp bırakmayarak, onları hâlâ bilinen toplumsal nicelikler olarak muhafaza eden Y-efektinin aşına, satirik, önceden mevcut varlıklara bir şeyler yapma yöntemi olduğu su götürmez. Örneğin, Peachum'un *Üç Kuruşluk Opera*'da Polly'nin Macheath'le gizlice evlenmesinin getirdiği israf nedeniyle zaten aşına olduğumuz önemsiz bir kaygı halinin, *Beş Paralık Roman*'da mali kaygılarıyla alabildiğine kararlı şiddetlenen ruhsal karışıklığı, bu özgül karakterin psikolojik yeniliğinin sadece bir yönüdür; bu karakterin tasarlanış biçimi, Nietzsche'nin din ve diğerkamlık eleştirisinin karmaşıklığıyla bir tutulabilir. Gelgelelim, burada bizi ilgilendiren epizoda, Boer Savaşı sırasında hükümet ihalelerinden kâr etme ve denize açılacak nitelikte olmayan üç gemiyi en yüksek fiyatlardan satma planı, Peachum'un kendisinin de bir kurbanı olduğu bu dolandırıcılığa naif tepkilerinden bazılarının kayda geçirilip dışavurulduğu benzersiz bir bağlam verir:

Er war in das Geschäft eingestiegen, weil die Regierung betrogen werden sollte. Das hatte ihm ein blindes Vertrauen eingeflößt.

(XVI, 46)

En başta bu dolandırıcılık projesine girmesinin nedeni, körü körüne safdillikle kapıldığı hükümeti aldatma meselesi olmasıydı.

Bunu düşünmek bir yanılgı olabilir, zira bunu *Üç Kuruşluk Opera* (daha sonra zaten değineceğimiz) için yapmak, Brechtien sinizmin basit tersine çevirme teknikleri gibi daha kolay olabilir. Önerilen şey, topyekûn yeni bir psikolojik sistemdir; bu sistemde temel yapıtaşları aynı kalır –örneğin, güven, dürüst davranış, ahlaki bir öfke ve

iyi ile kötü yargısı: Bütün bunlar herkes için geleneksel ve şüphesiz en azından Weberci Protestan kapitalizm kadar geçmişe giden ve orada geliştirilen tutumluluk ve dürüst bir biçimde eylemi oluşturan yapıtaşlarıdır. Sadece bütün bu şeyler arasındaki ilişkiler alabildiğine değişmiştir. Özellikle Peachum'un insan doğasına bakışı (*Üç Kuruşluk Opera*'dan da bildiğimiz gibi "die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht" [Dünya yoksul, insansa kötü]), kesinlikle dinsel bir günah ve suç anlayışı içerirken, yankısının güç bela aynı olduğu bir noktaya gelene dek derinleşip genişlemiştir:

Andere Leute zu betrügen, das konnte wirklich die ehrliche Absicht eines Geschäftsmann sein. Nun war die Welt eben immer noch schlechter, als man sich denken konnte. In der Schlechtigkeit gab es ja überhaupt keine Grenze. Das war Peachums tiefste Überzeugung, eigentlich seine einzige.
(XVI, 46)

Ne de olsa, her işadaminın diğer insanları aldatma niyeti onurlu bir niyettir. Ancak, dünya insanın hayal edebileceğinden bile daha çürümüşü. Çürümüşlüğü'nün sınırı yoktu. Bu Peachum'un en derin inancıydı, aslına bakılırsa tek hakiki inancıydı.

Çılgınca bir satirik aşkınlamanın en büyük anlarındaki (örneğin, Pope'un *Dunciad*'ındaki) gibi, çok büyük şeylerin baş dönmesi ve mide bulantısı veren neredeyse metafizik bir boyutu göz önüne çıkar: Bu bir yana, Pope veya Juvenal ya da Wyndham Lewis'in tersine, burada yazarın kendi *Weltanschauung*'unu ifade ettiği pek de söylenemez: Olsa olsa oportünist bir şekilde, kendi karakterini metafizik tınıda test etme avantajını kullanır. Fakat bu, birçokları arasından bir sestir yalnızca; daha sonraki bir durumda, *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda, Bay Shui ta'nın ('kötü kuzen'), insan doğasına dair Peachum-vari bir düşünceyi benimsediğini ve dolayısıyla, *Beş Paralık Roman*'ın çeşitliliğini, tastamam önceki kesimdeki şu düalizmlerden birine dönüştürüp, kâh cömertlik kâh alacaklarını gaddarca toplamayı seçerek birbirini izleyen jestler sergilediğini ve insanoğlunun genel değersizliği inancını taşıdığını düşünebiliriz.

Ne ki, bütün bunlar daha da başka kombinasyonlarla da ele alınabilir: Nitekim, dolaysız tepkilerinde (*Opera*'nın havai Mac'inden

çok farklı olarak, genelde bir kimlik olarak hayli muammalı olmakla birlikte) Peachum'dan çok daha hoşgörülü olan Mac'in kendisi, dost canlılığının en iyi politika olup olmadığını merak ederek, konuya ilişkin aşağıdaki gibi kafa yoruyor:

Der Kunde trete dem Ladeninhaber gewöhnlich gegenüber als ein bedürfnisloser, am Geld hängender, übelwollender und mißtrauischer Bursche. Er sei ganz eindeutig feindlich eingestellt. Im Verkäufer erblicke er nicht seinen Freund und Ratgeber, der alles für ihn zu tun bereit ist, sondern einen bösen Menschen mit Hintergedanken, der ihn verführen und betrügen will. Demgegenüber verzweifle der Verkäufer zumeist, von vornherein eingeschüchtert, und gebe jede Bemühung auf, den Kunden wirklich für sich zu gewinnen, ihn zu bessern, menschlich aufzuschließen, kurz, ihn zum Käufer von Format zu machen. Er lege gottergeben seine Waren auf den Tisch und setze seine einzige Hoffnung auf den Mangel und das nackte Elend, das den Kunden hin und wieder einfach zwingt, einen Kauf zu tätigen.

In Wirklichkeit werde der Kunde dadurch aber zutiefst mißverstanden und verkannt. Er sei im Grunde seines Wesens nämlich besser, als er aussehe. Nur gewisse tragische Erlebnisse im Schoße seiner Familie oder im Erwerb-leben hätten ihn mißtrauisch und verschlossen gemacht. Im Grunde seines Wesens lebe eine stille Hoffnung, als das erkannt zu werden, was er sei: ein ganz großer Käufer! Er wolle nämlich kaufen! Denn ihm fehle ja so unendlich viel! Und wenn ihm nichts fehle, fühle er sich unglücklich! Dann wolle er, daß man ihn überzeuge, daß ihm etwas fehle! Er wisse so wenig

(XVI, 135)

Müşteri, genellikle esnafın önüne, hiçbir ihtiyacı bulunmayan, para harcamaya gönülsüz, kötü niyetli, tümüyle güvensiz bir birey olarak dikilir. Tutumu su götürmez şekilde düşmancadır. Satıcıyı, kendisine her türlü yardıma hazır bir dost ve danışman olarak değil, daha çok baştan çıkarmak ve aldatmak için orada olan ikiyüzlü ve kötü ruhlu biri olarak görür. Bu durumda yola gelen, çoğu zaman hevesi kırılan satıcı, onu geliştirmeye, onunla sahici insani ilişkilere girme ve müşteriyi kazanmaya –kısacası, onu birinci sınıf bir alıcıya dönüştürmeye– yönelik her türlü girişimden vazgeçer. Sadece Tanrı'ya güvenen esnaf mallarını öylece tezgahın üzerine koyar ve son umudunu, ara sıra müşteriyi harekete geçirebilen o savurganlığa ve

katıksız çaresizliğe bağlar. Fakat bu bakış açısı müşteriye gerçek anlamda yanlış kavrar ve yanlış temsil eder. Zira varlığının tam özünde, beriki görüldüğünden daha iyidir. Onu kapalı ve güvensiz kılan sadece ailesinin içindeki veya iş hayatındaki trajik deneyimleridir. Varlığının tam özünde, son tahlilde gerçekten olduğu şey, yani büyük çaplı bir alıcı olarak kabul görme-ye dair sessiz bir umut taşır. Aslında satın almak ister! Bunu çok ama çok istemektedir! Ve hiçbir eksiği yoksa, sefil olur! Bu yüzden aslında bir şeye ihtiyaç duyduğu konusunda ikna edilmek ister. Yol gösterilmeye ihtiyaç duyar!

Burada, aşına olmayan ahlaki tavsiye değil, daha çok değerlerin arkaplanı, *Weltanschauung*'a göre sahnelenir: Biz ayrıca toplumsal sınıflar arasında, hayatta kalmak için tıpkı balta girmemiş ormandakine benzer Darwinci bir mücadeleye de alışkınsızdır: Kapitalistler bu mücadeleyi, emeğe karşı olduğu kadar diğer kapitalistlere karşı da vermek zorundadır (bu *Kutsal Johanna*'da da karşılaşacağımız bir öykü). Fakat, bugünden geriye bakışla yeterince akla yakın gelse bile, iş dünyasının kendisini ve piyasayı, bu iki ezeli düşman grup arasındaki mücadele olarak kavraması daha az alışılmıştır.

Yabancılaştırma nihayet ayrıca anlatının kendi içine de kazınabilir, tıpkı Macheath'in basbayağı odun kafalı bir karikatür gibi sunulduğu, Rothschild ailesinden çıkan bir kara koyunun son derece yeni ve o zamana dek duyulmamış bir stratejiyi denemeye karar verdiği bir anekdotta olduğu gibi: Bu strateji dürüstlüğü'nün ta kendisidir. Ailesinde başka kimselere benzemeyen bu Rothschild psikiyatrlar tarafından muayene edilir, uzun yıllar aile işinden uzak tutulur, ve benzeri. Brechtyen anlatının dehasını sergileyen, Mac'in tepkisinin beklenmedik ve yeni olanın, aşına bir karakterin kendini yeni baştan inşa etmek üzere acımasızca koparılarak, karakterolojik olarak daha cesur öteki Mac'lerden, ancak büyük askeri kumandanlarla karşılaştırılabilecek bir inisiyatifle dolu 'sanayi önderleri'nden alabildiğine kopuk gayretkeş ve ahmak Mac biçiminde ansızın kendini göstermesidir; gelgelelim, bu bizi büsbütün farklı bir türün temsilcisi olarak çarpar:

Macheath hörte angestrengt zu. Er konnte den Inhalt der Erzählung des alten Miller nur schwer verstehen; er kam ihm sozusagen nicht auf den Grund.

Mansieht daraus, sagte erschließlich unsicher, daß man im Geschäftsleben alles ausprobieren muß. Meinen Sie das? Wenn man vorwärts kommen und am Schluß des Jahres ein anständiges Plus haben will, muß man es mit allem versuchen, sogar mit den ausgefallensten Sachen.

(XVI, 134)

Macheath kaşları çatık, dinledi; yaşlı Miller'ın hikayesini, değil anlamak, güç bela takip edebilmişti. Anlatılmak isteneni anlamadı, denilebilir. "Yani denmek isteniyor ki" diye bildirdi görüşünü mütereddid bir tavırla, "iş yaşamında her şeyi denemek zorundasın. Bunu mu demek istiyorsunuz? Eğer başarılı olursan ve yılın sonunda saygıdeğer bir bilanço'ya sahip olursan, her şeyi, hatta en saçma fikirleri bile denemek zorundasındır, öyle mi?"

Fakat bu tam da, içsel aşamalar akışının kimlik sorunlarıyla kesiştiği noktadır: Bu yeni Mac kimdir, örneğin? 'O' düpedüz isimlendirilmiş duyguları ve tepkileri yeni yollardan (karakter temsilini bir araya getirmek istediğiniz etkilerin doğasının dayattığı katıksız oportünizm şeklindeki Rus Biçimciler'in kavramında da ifade edilebileceği gibi) öylece bir araya getirivermenin sonucu mudur? Fakat bu bile –ki estetik ilüzyonizm, izleyiciyi daha 'gerçekçi' şu ya da bu şeye, yani Brecht'ın terimlerle, daha stereotipik ve aşına karakter ya da psikolojiye inandırmaya dayanabilir– gerçekten de gayet post-modern bir metafiziği önceden varsaymaya başlar: psikolojik ve kişisel düzeyde, bizzat 'öznenin ölümü' değilse bile, onun boşluğu ve hiçliği, bir çeşit *béance* olarak asgari varoluşunun inşası.

Her durumda, iki ilintili kavrayış veya kategorinin burada tanıtılması gerekiyor; hayatlarına Brecht'in dramaturjisinde, teatral metinlerinde başlamışlarsa da, bana tedricen başlı başına şiddetlenmiş bir felsefi önem kazanmış gibi görünüyor: Bunlar, *Trennung* (veya ayırma) ve *mesafe* –dilerseniz, içsel mesafeli benlik, yalın bir şekilde, *Trennung*'un özel bir biçimiyken, ikincisi zorunlu olarak olduğu haliyle mesafenin (daha önce hiçbirisi mevcut veya görülebilir olmayabileceği yerde) üretimini ima eder ve dayatır. Öte yandan, *Trennung*'un kendisi olarak görünebilir olmak için, iki ayrı madde veya boyutun, bir şekilde üst üste konması, birbirlerinden olan uzaklıklarının "unsurların radikal bir ayrılması" olarak kaydedildiği bir algı içinde bir araya getirilmesi ("eine radikale Trennung der Ele-

mente”: XXIV, 79; Willett, 37) gerekir: “Musik, Wort und Bild mussten mehr Selbständigkeit erhalten”; “sözler, müzik ve dekor birbirlerinden daha bağımsız olmalıdır” (XXIV, 79; Willett, 38). Ne ki, bu, başlı başına bir estetik olmak şöyle dursun, henüz pozitif veya sabit bir formülasyon değildir, Brecht’in programı hâlâ, bu noktada (1930), *Verschmelzung*, veya başka bir deyişle çeşitli elementlerin *füzyonu* (yakın geçmişte, ‘mekanik’ veya ‘heterojen’in karşısı olarak, hayli kabaca ‘organik’ olarak adlandırılmış olan) olduğu sürece:

Solange “Gesamtkunstwerk” bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste “verschmelzt” werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerkes darstellt.

(XXIV, 79)

“Gesamtkunstwerk” (veya “bütünleşik sanat eseri”), bütünleşme bir “çorba” anlamına geldiği sürece, sanatlar bir arada eridiği sürece, çeşitli unsurlar eşit derecede degrade olup, her biri geri kalanların sadece bir “izi” haline gelecektir. Füzyon süreci, erime kazanına atılıp bütüncül sanat eserinin edilgin (çilekeş) bir parçası haline gelen izleyiciye kadar uzanır.

(Willett, 37-8)

Gene de, çatışan unsurların birbirine karşı duruş berraklığı –izleyicinin duygularının tam keskinliği veya esrikliğine uzanan özgüllüğün biçimsiz kaybının tersine- ille de *Trennung*’un başlıca estetik işlevi değildir. Böyle de olması mümkün olmakla birlikte, Brecht’in tiyatro yazılarının merkeziz yapısı bunların çevresinde çeşitli yönlerde ilerlemeye ve özgül bir temayı veya retorik bir vurguyu öne çıkarmaya, bunları kesin bir polemik durumuna benzeyen bir şeyde bir arada yoğunmaya izin vermesine karşın. Gelgelelim, burada gerek eserde gerek izleyicinin içinde, uyumsuz bir berraklık çağrısını, izleyiciye ve bundan dolayı kolektivitinin kendisine uygulanabilecek biçimsel bir kategori olarak yeniden yazmak aynı derecede münasip olurdu. Nitekim, Aristocu katharsis izleyiciyi, simgesel olarak apayrı bir kamuyu birleştirmek üzere, bir araya getirmeyi amaçlar:

Die herrschende Ästhetik verlangt vom Kunstwerk, indem sie eine unmittelbare Wirkung verlangt, auch eine alle sozialen und sonstigen Unterschiede der Individuen überbrückende Wirkung. ... An die Herstellung dieses [auf der Basis des allen Zuhörern gemeinsamen "allgemein Menschlichen" entstehenden] Kollektivum ist die nichtaristotelische Dramatik vom Typus der Mutter nicht interessiert. Sie spaltet ihr Publikum.

(XXIV, 128)

Dolaysız bir etki çağrısı yapmakla, dönemin estetiği bireyler arasındaki tüm toplumsal ve öteki ayrımları düzleştirmeye yönelik bir çağrı yapar. ... Ana'nın gayri-Aristocu draması, [tüm izleyicilerce paylaşılan "ortak insanlık" temeliinde] böyle bir kolektif varlığın kurulmasıyla ilgilenmez. İzleyicisini böler.

(Willett, 60)

Bu, tiyatro yalnız biçimsel etkilerinde siyasaldır demek değildir, aynı zamanda kendi içinde, bölmenin ve kendisini saldırıya açmanın peşinde daha genel bir toplumsal figürdür. Nitekim tiyatro simgesel olarak sınıf mücadelesini yeniden canlandırır; ve tiyatro kuramı, bir yandan soyut estetik veya biçimsel öğreti – *Trennung* ve uyumsuzluğun, içsel mesafe ve benzerinin– ve öte yandan topyekûn siyasetin biçimi (sınıf bölünmesi ve polemiksel mücadeleyi kapsayan) üreten sürecin kendisinin bir alegorisi haline gelirken, bir başka düzeyde de öznelliğe yönelik özgül bir figür de üretir.

Bu düzeylerin kendisi, kuramın bir parçası olan ve onunla içsel bir mesafeyi barındıran bireysel performanstan ayrıdır: O halde bu, alegorik olan ve kendinden özgül anlam düzeyleri üreten geleneksel bir sanat eseri durumu değildir. Kanımca, Brecht'in dramaturjisi bunu ters yüz eder: Ters olmak yerine, kuram bireysel eseri sarıp kapsar. İşte Brechtien eseri toptan estetikleşmeye karşı, postmodern heterojenliğin yanı sıra gösterinin ya da performansın duygusal ve duymusal algılamaya batıp çıkmasına karşı koruyan da budur. Zira bu sonuncu da alegoriktir; dolup taşan ve akın akın üşüşen algısal manzaraları 'öznel', içsel şizofrenik git gelde veya özdeşliklerin ve öznekonumlarının çeşitliliği ve akıntısında éloge [övgü]; ve aynı zamanda, kimlik siyaseti ve melezleştirmede, kendileri de (liberal demokraside olduğu gibi, kurumlar biçiminde toplumsalın dışında durmak yerine) siyasalın da içkin olduğu toplumsal bir düzeyde mikro-gruplar kombinasyonu ve aralarındaki kaymalarda siyasal veya kolektiftir. Fakat

bu karmaşık postmodern alegori özündedir; onu kuşatacak ve eklemleyecek kuramsal bir düzeyde ifade etmez kendini. Tüm özgül değerler ve özelliklerin yanı sıra, demek ki Brecht'in postmodernle paylaştığı –şimdiki örnekte, *Trennung* estetiği– Brecht tiyatrosunun kendi düşüncesinin, dramaturjinin göz kamaştırıcı yokluğunda dik-kati çeker: Veya şöyle ifade edebiliriz ki, özgül olarak Brechtien bir tiyatro, tiyatro düşüncesinin kalbi, bireysel çalışma veya performansı da içeren, ama ondan daha büyük olan alegorik süreçte atar.

Gene de kuram tastamam bir düşünce değildir: Bir başka deyişle, çalışmada cisimleştirilebilecek ve diğer her şeyin hiyerarşik olarak dahil edileceği bir anlam değildir: Onun standart oyun biçimini ve maharetle oluşturulmuş estetiği reddedişinin tanığı olarak:

Aber diese Manier, alles einer Idee unterzuordnen, die Sucht, den Zuschauer in eine einlinige Dynamik hineinzuhetzen, wo er nicht nach rechts und links, nach unten und oben schauen kann, ist vom Standpunkt der neueren Dramatik abzulehnen. Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen.

(XXIV, 58-9)

Bu şekilde her şeyi tek bir fikrin emrine vermek, izleyiciyi ne sağa ne sola, ne yukarıya ne de aşağıya bakabileceği tek bir rotaya itişirme tutkusu, yeni oyun yazarlığı ekolünün reddetmesi gereken bir şeydir. Dipnotlar ve notları karşılaştırmak için geri dönmelerin, oyun yazarlığına girmesi gerekiyor

(Willett, 44)

Burada tavsiye edilen özgül saflıktan uzak durma, daha önce de değindiğimiz başlıklarla ilgilidir; gene de bu satırların arasında içsel çeşitliliklere dair daha geniş bir kavrayış kendini hissettirir. İnsan Flaubert'den alıntı yapmaktan kendini alamıyor: Eğer bu çoklu yemek çeşitleri, lezzetler, dokular ve sıvılar, mutfak ve tüketime alabildiğine saldırganca şamar indirmediyse, “il faut qu'il y ait à boire et à manger sur chaque page” [Her sayfada yiyecek ve içecek bir şeyler olmalıdır]. Aynı anda gayet çizgisel olup yeterince alegorik olmasa da, söz konusu esteğin keyifli karma kargaşası, Eisenstein'in “atraksyonlar montajı”nı da akla getiriyor.⁴⁶

46 *Trennung*'un yanı sıra, Brecht –beklenmedik denilemeyecek biçimde– “karışım” [*Vermischung*] kavramını kullanır: başka hiçbir şey değilse bile,

Zira burada bir kez daha dramaturjik tavsiye tastamam alegoriktir ve dipnotlar gibi yabancı gövdelerin müdahalesinin lezzeti de, oyunculuk ve özünde rol yapmanın sanallığına dair bir beyandır:

Des Schauspieler spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die anderen Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt.

(XXII, 643)

Oyuncu öyle bir tarzda oynayacaktır ki, alternatif olabildiğince berrak şekilde kendini gösterecek, oyunculuğun diğer olanakları ve bu olası varyantlardan yalnızca birini temsil ettiğinin anlaşılmasını sağlayacaktır.

(Willett, 137)

Fakat bu aynı zamanda yorumlamanın içindeki (kuşkusuz, sadece bir izleyici eğlencesi ve bir yorum biçimi olmayıp, oyuncunun seçimlerini ve kendi jestlerinin anlamını gösterme tarzını da belirleyen) çoklu duraksamaların ve alternatif olanakların simgesel bir yeniden canlandırılmasıdır. Bu yorumlayıcı duraksama, tam olarak karar verememezlik değildir: Biçimden yoksunluğa doğru dağılıp gitmez; öte yandan, izleyiciyi daha fazla düşünce oluşturmaya ve onları birbiriyle ve onların gerekçesi olan ilk olay veya oluşla sınamaya teşvik eder. Böylelikle, bilim adamının Andrea'ya güneş sistemini öğrettiği Galileo'nun açılış sahnelerine ilişkin olarak, Brecht bize şunları söyler:

Was die Lektion anlangt, magst du übrigens entscheiden, ob bloß dem das Herz voll ist, das Maul überläuft, so daß er zu jedem davon reden würde, selbst zu einem Kinde, oder ob das Kind ihm das Wissen erst entlocken muß, indem es, ihn kennend, Interesse zeigt.

(XXIII, 90)

Bunu, [Galileo'nun] bu düşüncesini, bir çocukla bile onun hakkında konuşmaktan kendini alamayacak kadar kafaya mı taktığına, yoksa çocuğun mu,

“Özdeşliğin ve Özdeş-olmayanın Özdeşliği”ni gösteren kavramlar. Bkz., örneğin, sanat eserlerinde bilimsel kategorilerin kullanımı üzerine fikir verici sayfalar (XXII, 479): “kaçış”, “köprü-inşası” ve “savaş” gibi modernleşmeci kategorilerin stratejik olarak, “kıskançlık”, “diğerkamılık” ve “ihtiras” gibi psikolojik kategorilerle “karma” hale gelmesi gerekir. Tavsiye, Brecht'i bunları eserlerinde tam da “bir araya getirir” veya “birbirine karıştırırken” bu tür kategorilerin en başta birbirinden ayrılması gerektiğini hissetme derecesinin altını çizer.

[Galileo'nun] nasıl olduğunu bildiğinden, kendi ilgisini göstermek yoluyla bu konuda konuşmasını sağladığına karar vermek zorunda kalacaksınız.

(Willett, 199)

Belki bunlar gerçekte birbirinden ayrılamaz ve kusursuz şekilde tutarlı 'yorumlamalardır'; gene de, incelenmekte olan durumun farklı yüzlerini veya *Abschattungen*'ini sunarlar: İkincisi, Lao-Tzu'nun şiirinin sonuna geri dönerken—

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen
Dessen Name auf dem Buche prangt:
Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen
Darum sei der Zöllner auch bedankt.

(XII, 34)

Fakat onur kısıtlanamaz
İsmi açıkça yazılı bilgeyle.
Bilge adamın bilgeliğinin özü çıkartılmalı ki
Gümrükçü de kendi payını hak etsin—

(Şiirler, 316)

ilki de dikkatimizi Galileo'nun olası zaaflarına çeker: Kişinin fiziksel zevklere müptela olması gibi, o da spekülasyona mı müpteladır? Gerçeğe ve fikirlere saplantı iyi bir şey midir; belki bunlar bir bakıma oldukça farklı bu tutkunun gölgesinde kalmaz mı? Bu arada, Galileo da bariz bir biçimde diğerleri tarafından manipüle edilemez mi? Alegorik olarak, bir fikre saplantı tam da Brechtien estetiğin direndiği tek bir şeye yegane anlamlı, 'restlos' (mutlak ve tam, Stanislavskici) dönüşüm değil midir? Kişinin, düşüncesiyle arasına belli bir mesafe koyması gerekmez mi? Ve benzeri: Bu sorular, tam olarak oyunun anlamları değildir; daha çok, nasıl kullanılması gerektiğine işaret eder; savlı dramının sözlük anlamıyla bir *Lehrstück* gibi öğreten doktrin de değildir. Gene de sorular ve düşünce hatları olarak, bunların birbirlerinden ayrılması, sahnedeki görüntü somut cisimleşmeleri ve birlikleri olmasına karşın, her birinin belirli bir asgari mesafeyi koruması gerekir.

Böylece *Trennung*'dan, tekrar mesafenin kendisi sorununa ve hatta mesafenin, deyim yerindeyse kendisinden hangi mesafeyi ko-

ruyacağı meselesine geri dönüyoruz. Brechtien oyunculuk gerçekte ne olursa olsun (bir soru daima ne olmadığı tayin edilmesiyle yanıtlanır –Stanislawskici veya Aristocu, örneğin), en büyük oyuncuların –bir Olivier, mesela, yaşımdan ve kariyerinin çeşitli anlarında seçtiği rollerden bağımsız olarak aynı anda hem yıldız veya başkahraman hem karakter oyuncusu– Heathcliff veya Othello’dan tam da o azıcık mesafeyi, Dr. Mengele’nin (*Marathon Man*’de) kurgusal versiyonunda olduğu gibi korur: Oyuncunun kariyerinin en başlarında belirli bir soğukluk ve mağrurluk gibi görünmüş, başka bir deyişle, başlı başına oynanan bir karakter özelliği olarak yorumlanmış olabilecek bu durum, aslında bu çizgilerin çevresinde güç bela algılanabilir o belli belirsiz sessizliği yerleştirir ve aynı zamanda kişinin kendi eylemini seyretme şeklindeki, Brecht’in Çin tiyatrosunda onca hayranlık duyduğu sürece benzer:

Der Artist sieht sich selber zu ... und sieht .. mitunter nach dem Zuschauer, als wolle er sagen: Ist es nicht genau so? Aber er sieht auch auf seine eigenen Arme und Beine, sie anführend, überprüfend, am Ende vielleicht lobend.

(XXII, 201)

Sanatçı kendini ... sanki aynı zamanda izleyiciye bakarak “Öyle değil mi?” der gibi gözlemler. Fakat aynı zamanda kendi kollarına ve bacaklarına bakar, onları sunar, inceler, belki son tahlilde över. ...

(Willett, 92)

Oyuncunun kendi rolünü de incelediği (Olivier elmasları gördüğünde nefesi kesilerek, şaşkınlığını titreyen elleriyle kendine özgü yapmacıklıkla ifade ederek) bu küçücük mesafe, demek ki, içerik, sıradan estetik duruma çekilerek, bir form olarak değil, özgül bir nitelik olarak okunup kuşkusuz narsizm olarak yeniden yorumlanabilir; veya –demin yazdığımız sözcük kullanılarak– yapmacıklık olarak düşünülmesi, dolayısıyla, gayri şahsi bir jestten ziyade, gerçek bir insan olarak Olivier’ye, belirli türde kişilik özellikleriyle bir psikolojiye atfedilmesi mümkündür. Bu yüzden belki, mesafenin daha katıksız bir geçicilikle, Rubinstein’in Chopin’in bir temasını tek tek notalarına ayırırken ve klavyede her bir notaya, tuşa basıp onu çalmadan önceki anda veriyor gibi görüldüğü o yabansı rubatoda, o hafif duraksamada örnek-

lenmesi gerekiyor. Gene de, notalar çok geç gelmez; her birine, her şeye karşın onları sessizlikle kuşatıp bize bir tür gösteri gibi sunan bir kararlılıkla basılır. Bu noktada mesafe, her bir vuruşun çevresindeki asgari uzam haline geldiği ve bakıldığında, kuramsal amaçta büyük ve merkezî Brechtyen gösterme jestinde (buna sonradan döneceğiz), ağır ağır eklenen ve kabaran heterojenliği yerinden etmeye başlar; her bir ögenin çevresindeki sessizlik (tıpkı hayran olduğu o Çin resimle-
rindeki boş alanlar gibi) notaların ve çığlıkların delici kaplamasının, farklılaştırmanın asidik tadının yerini alır.

Şimdi söylememiz gereken, bu gibi mesafelerin ve ayırmaların neden organik olmaktan çok kesintisizlik, süreksizlikten çok kopma, birleşmeden çok çatışma için genel *Zeitgeist* [Zamanın Ruh] lezzetine geri dönmediği. Ve kuşkusuz o kadar iyi örneklenmedikleri ve fiili olduğunu hissettiğimiz biçimlerin ve kategorilerin bu genel kopuşu –ve dolayısıyla geçmişin formel değerlerinin simgesel bir yadsıması ve Gertrude Stein’in söylediği gibi, çirkinliğin “bu doğacak mücadelenin bir parçası” olduğu⁴⁷– bir *Novum*’un doğuşu, genel olarak Brecht’in eserlerinde büyük tarihsel anlamlardan biridir ve kesinlikle kuramsallaştırılacak, böylelikle her yanını saran çeşitli estetik ve ideolojik biçim ve uzamlarda iş başında olan bir süreci ortaya çıkaracak ve bizim bunu soyut olarak algılamamızı ve buna bir isim ve ifade vermemizi sağlayacaktır.

Fakat bunun yanı sıra, Brecht için sayıp döktüğümüz bu niteliklerin –ahensizlik, *Trennung*, mesafe, ayırma, ekleme, çeşitlilik ve benzeri– ayrıca bir anlamı olduğunu anlamak da hayati önemdedir. Ve bu, her ne kadar bunları içermesine ve kendi alegorik merkeziliğine çekse de, mevcut ideolojik övgü terimleri olan özdeş olmama (*non-identity*) veya heterojenlikten hayli farklı bir anlamdır. Zira bu anlam bir *çelişki*dir ve Brechtyen bir yöntem, ayrı ve farklılaştırılmışın nasıl tedricen çelişkinin içine çekilmesi, peçesinin açılması ve çelişki olarak ifşa edilmesi gerektiğini veya sonunda, kişinin çalıştığı bir rol gibi, tastamam saf çelişki biçiminde nasıl oynanması gerektiğini anlamamışsak, tam olarak gerçekleşmez. (Ayrıca çelişkiyi katıksız değişim olarak tanımlayabilir ve onu her şeyin geçişi ve doğuşunun

47 Gertrude Stein, *Four in America* (New Haven, CT: Yale, 1947), s. vii.

yeni ışığında yeniden yorumlayabiliriz; ancak, kuramsal amacı başka tarafa çevirerek, çehrelerinden bir diğerini daha göstermek, ortaya çıkarmak, sergilemek için yapılan bu yeni jesti sonraya ayırıyoruz.)

Özünde çelişki meselesi, o zaman Brecht (ve onun çağının tamamı) ile bizim *Zeitgeist*'ımız (bununla ilerici bir *Zeitgeist*'i kastediyorum, egemen piyasa-söylemli olanı değil) arasındaki merkezî fark haline gelir: Bu iki konum arasındaki ayarlama veya tutarlılık hakkındaki soru, tehlikede olanın estetik mi, yoksa felsefi düzey mi olduğuna bağlı olarak farklı şekillerde çerçevelenebilir. Öznelliğin kendisine gelince –ki bana kalırsa, çoğu çağdaşlara göre, gerçekten hayati olan ve alegorik olarak kendisini –daima mevcut değerlerle çatışma halindeki- merkezdeki veya bireyci bir öznenin öteki argümanlarında başka türlü gösteren meseledir- sanırım bunun özellikle bir sorun olmadığını ve Brecht'in öznenin mevcut kavramlarını epeyce hazırladığını ve bu bakımdan demode bir kişilikten çok, bir öncü olduğunu gösterebilirim.

Fakat ruhsal parçalanmanın söylemi düzeyinde siyasal bir alegorinin doğuşundan bile önce, bu iki düzeyin özdeşleşmesinden, ve özellikle tek başına dışsalın içsel çeşitliliklerle muhtelif veya yığılmış olarak kolektif ile psikenin onca ayrı özne-konumlarına parçalanması arasında analojik bir ilişkilendirme yetkisi veren çağrışıma değinmemiz gerekiyor. Burada bir kez daha *Mann ist Mann* [Adam Adamdır] bir prototip olarak öğreticidir; Galy Gay'in ruhsal yapı sökümlü ve yeniden inşasının [*Umbildung*], onun bir münzevi olarak, 'dışsal' ve toplumsal ilişkisinin ordunun erkek kolektifinin bir anımsatıcısıyla tamamlanması gerekir. Bu, belki oyun yazarı açısından kolektif değerler hakkında hâlâ Marx öncesi bazı muğlaklıkları yansıtabilen bir temadır; veya belki bu stereotipleri yargılamaktan ve sorumluluk vermekten bir tür geri duruşu kaydetmeliyiz –emperyalist ordu kesinlikle kötü bir kolektiftir, ama Galy Gay'in mutluluğa yönelik 'bireyselci' duraksamaları ve planları –“Akşam yemeğine balık almaya karar verdim”– ikisini de apaçık ve ideolojik olarak onaylamaz. Brecht 1926 oyununu daha sonra birkaç kez yeniden yazdı; ve bir radyo versiyonu, çelişkili bir biçimde, “bu Galy Gay zayıf filan değil, tam tersine o en güçlü olan. Fakat şüphesiz ancak özel bir şahıs olmayı bıraktıktan sonra en güçlü oluyor, gruptaki güç haline geliyor”; “die-

ser Galy Gay ist kein Schächling, im Gegenteil, er ist der Stärkste. Er ist allerdings erst der Stärkste, nachdem er aufgehört hat, eine Privatperson zu sein, wird erst in der Masse stark" (II, 409). Bu arada, birkaç yıl daha sonra, merkezî şiirin ("oyundan alınacak ders" gibi bir şey olan) bir varyantı aşağıdaki halini alıyor:

Denn der Mensch is gerne zu dritt und am liebsten zu viert
So dass er gern aus einem einer von vieren wird.

(XXI, 333)

Zira insan üçlü-dörtlü arkadaşlıkları sever
Ve tek olmaktan çıkıp, dördün biri olmaktan gerçek mutluluk duyar.

Böylelikle dramatik durum dışsal veya toplumsal –bir dizi kişi veya karakter arasına mevzilenme– ile kafada, bireyin psişik işlevleriyle, eski tarz organik birliği gerçekleşiyor olabilecek *Trennung*'daki her türlü yeniden ayarlama arasında bir ayırım yapmak neredeyse olanaksızdır. Bununla birlikte, bazı dikkate değer düzyazı parçaları bu biçimsel yetersizliği telafi eder:

"Ich" bin keine Person. Ich entstehe jeden Moment, bleibe keinen. Ich entstehe in der Form einer Antwort. In mir ist permanent, was auf solches antwortet, was permanent bleibt.

(XXI, 404)

"Ben" hiç kişiyim. Her an vücut bulurum ve nadiren devam ederim. Bende ki tek kalıcılık, bir yanıt çağrısına verilen yanıtlardır, kalıcı olan odur.

Bu, bir durum-ve-tepki çerçevesinin sonradan düşünülmesiyle yerinde nadiren tutulabilir Beckett-vari bir sapmadır: Eğer önceki benlik bir dizi refleksten ibaretse, o zaman en azından neye karşılık verildiği, daha büyük, ama çok farklı bir istikrara elverişli olabileceği düşünülebilir. Fakat durumun proto-Marksçı bir kavrayışının bu şafağı (hatta Tarih'in kendisinin zemini) post-çağdaş bir konumdan, aynı derecede uygun bir etkisizleştirme tarzı ve bireyliğin çözülmesini tehdit eden psişik git gelin aksi halde korkutucu olacak kaosu idare etmenin bir yolu olabilir.

Böyle bir itiraz, muhtemelen, aynı dönemden (1930), daha çok yazıya dökülmüş ve edebi bir başka fragman için daha da uygun olacaktır:

Sie [die Person] fällt in Teile, sie verliert ihren Atem. Sie geht über in anderes, sie ist namenlos, sie hört keinen Vorwurf mehr, sie flieht aus ihrer Ausdehnung in ihre kleinste Grösse, aus ihrer Entbehrlichkeit in das Nichts –aber in ihrer kleinsten Grösse erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche Unentbehrlichkeit im Ganzen.

(XXI, 320)

Kişi paramparça olur, soluğunu yitirir. Başka bir şeye doğru geçer, isimsizdir, artık serzenişleri duymaz, en küçük boyutundaki uzantısına kaçır, elzem olmayanın hiçliğine sığır –gene de en küçük boyutsallığına varınca, geçmiş olmanın derin bir soluğuyla, bütün içindeki kaçınılmazlığını tanır.

Dili (örneğin, Kartezyen “Ausdehnung” veya uzantı) Brecht’in bu dönem boyunca çok kapsamlı klasik felsefe okumalarını ele verir; ve daha sonraları, *Me-ti, veya Dönüşümler ve Değişimler Kitabı* [Özdeyişler Kitabı], tevarüs edilen bu terminolojiyi bütünüyle yeni bir agregalar öğretisinde yeniden biçimlendirir. Tıpkı varoluş kıvılcımı, daha önce alıntılanan parçada, durumun dışsal bir anlayışına yanıt verme kapasitesiyle tanımlandığı gibi, burada da bölünebilirlik süreci (hiçbir zaman tam olarak sonsuz olmayan) daha önceki organik bütünsellikleri yeniden tanımlamak için tam doğru görünmeyen atomlar ve moleküller kümesine dayanır.

Hem zaten ben burada daha farklı bir şeyi göstermek istiyorum: Görünüşte estetik çevresinde (otonoma karşı siyasal, iş’e karşı metin), hatta soyut felsefi meseleler (özünde bütünsellik) çevresinde veriliyora benzeyen çağdaş kuramsal mücadeleler, sonunda, alegorik bir bakış açısından, nihai olanlar değildir ve son tahlilde burada tehlikede olan siyasal meselelerle tanımlanmazlar. Aslına bakılırsa, üçüncü terim –kolektif– kendi muadilini izleyerek merkezî öznenen merkezsizeleşmiş olana bir dönüşü göstermez; daha ziyade, her ikisinin başka bir şeye doğru aşkınlanmasını işaret eder. Soğuk Savaş’ın anti-Marksçı ve antikomünist stereotiplerinin, estetik bir heterojenlikte kendi rollerini oynayacaklarını ileri sürüyorum, ama kendimi, oyunları –her ne kadar bir zamanlar göründükleri gibi deneysel olsa da– aşırı aşinalıklarında, Beckett (bir zamanlar sahnelemeyi düşündüğü) veya daha da iyisi, Heiner Müller değilse bile, Robert Wilson tarafından demodelleştirilmiş olan Brecht’e ‘merkezileşmiş’ bir dramaturji atfetmenin

ironisine değinmekle sınırlayacağım. O zaman, *Lehrstücke*'ye bu biçimsel ve kavramsal katılığı onaylamak için başvurulur, oysa aslında (umarım gösterebilmiş olduğum üzere) tam tersini yaparlar. Bu türden bir argüman için örnek alınacak metin, öyle sanıyorum ki, Derrida'nın, yapısalcılığı her ne kadar özdeşliğe dayalı daha eski kavrayışları parçalarına ayırmayı istese de, kendisinin merkezî kaldığını söyleyerek Lévi-Strauss'a saldırdığı metindir.⁴⁸ Gerçekten de, modern eserlerin, akım veya git gel, merkezleşmiş heterojenlikler olsun, bunun kadar katıksız merkeziz olup olamayacağı ampirik bir sorundur; ve tartışmanın muhtemelen zamanın geri döndürülemezliği olan (ve bu arada söz konusu akışın da en uygun şekilde ifade veya dramatize edildiği) kitle iletişim araçları [media] ve özellikle filme karşı tiyatro (veya videoya karşı radyo) sorusunu ortaya koyması gerekir.

O halde bu atışmanın felsefi versiyonu, merkezine zorunlu olarak çelişki veya yadsımayı alır; ve en yetkin metnini Gilles Deleuze'ün yadsımaya karşı farklılaştırma değerlendirmesinde bulur; gelgelelim, eğer en başta şartları kabul ederlerse, diyalektisyenler ve Hegelciler bu muharebeyi baştan kaybetmişlerdir. Bu nedenle, oyun yazarının (ve hatta belki bizzat Hegel'in) çelişki adını verdiği şeyin birçok örnekte her türden zengin ve incelikli farklılaştırmalar için daha büyük bir çadır veya şemsiye olduğunu göstermeyi, Deleuzecüler arasındaki Brecht dostlarına bırakacağım. Bu aşamada, her ikisi için, çelişkinin statik bir yapıdan ziyade, bir sürecin içindeki bir uğrak olduğunu göstermek daha çok önem taşıyor. Brecht açısından, diyalektiğin –“Grosse Methode”– çelişkilerin arayış ve keşfiyle tanımlanan ve kurulan bir yöntem olduğunu ileri sürmek istiyorum –çünkü bu, Brecht'te diyalektik yöntemi kavramak için gereken bir yeniden düzenleme sürecidir: örtüşmelerin, ahenksizliklerin, *Trennungen*, her türden mesafenin, özünde çelişki açısından yeniden yapılandırılması olarak.

Fakat Brecht'in en gözde Batılı filozofunun eserlerinde olan da tastamam budur: Brecht'in kışkırtıcı biçimde büyük bir mizahçı olarak tanımladığı ve en görkemli “sıçrayan kurbağa” anlatısı büyük *Mantık*'ta bulunabilecek Hegel'in ta kendisi: “Yansıma Belirlenimleri” Bu bölümün aktardığı hikaye –bu klasik bir hikaye midir, yok-

48 “Structure, signe et événement”, içinde: Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).

sa değil mi? Bu anlatı da yabancılaştırılabilir mi? Karakterleri veya eyleyenleri [actants] yansımali mıdır? Öz-belirlenimli midir? Ya da öz-mesafelendirme? ve benzeri— bir *Bildungsroman* gibi, veya en azından, *per se* aşinalık olarak (örneğin, *Görüngübilim*'in dilinde) yeniden yazılabilecek Özdeşlik adlı bir görüngünün yazgısının bir hikayesidir. Başka türlü herhangi bir şeyi nasıl tanıyabilirdik, başka türlü çevremizde istikrarlı bir şeyler dünyası nasıl meydana gelirdi (aslına bakılırsa, istikrarlı bir kişilik veya içsel 'özdeşlik' anlayışı, geçici bir süreklilik düzenlemesi veya tam eylemler veya projeler ve benzeri ve sair ... nasıl içimizde yavaş yavaş belirebilirdi)? Fakat tam da Özdeşlik'in kendisini evinde hissetmeye ve başat veya temel, o olmayınca insan bile olunamayacak en zorunlu kategori olarak her tarafla bağlantılı hale gelmeye başladığı uğrakta, ansızın gösterişlerini ve iddialarını ta temelinden sarsan, bunları uydurma propaganda veya ideolojiye indirgeyen temel bir meydan okumaya maruz kalır. Bu, bizatihi Farklılık uğrağı, *omnis determinatio est negatio*'nun [Tüm belirlenimler bir olumsuzlamadır] aşikar hale geldiği andır: "Fark, kendisi ve özdeşliktir."⁴⁹ Bir şeyi, diyelim en içteki özdeşliğin ne olduğunu, ancak ne olmadığını göstererek, böylelikle set kapaklarını bir sürü irili ufaklı farklılıklara açarak tanımlayabilirsiniz. Bu, felsefi kategoriler arasında neredeyse toplumsal bir devrim, bizatihi Özdeşlik'in monarşik figürünü tahtından indiren ve göz alabildiğine bir Deleuzecü akışa hakimiyet kurmaya soyunan muazzam astlar ve ikincillikler kitlesinin iktidarı ele geçirmesidir.

Ne ki, belki tüm 'burjuva' devrimleri gibi, bu da son söz değildir: Bu sayısız ve çoklu farkların hepsi birbirinden 'eşit derecede' farklı değildir. Bunun yeni hiyerarşilerin meydana gelmesinden çok, hizipler ve partilerin yeniden biçimlenmeye başlaması olduğu söylenebilir. "Fark kendi içinde öz-ilişkili farktır; böyle olmasıyla, kendi kendinin olumsuzlaması, bir başkanın değil, ama *kendinin kendinden* farkıdır; kendi kendisi değil, ötekidir. Ancak, farktan farklı olan özdeşliktir... [Dolayısıyla] fark her iki uğrağa da hükmeder."⁵⁰

49 G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik* (Leipzig: Reklam, 1977), c. II, s. 42; çev. A. V. Miller, *Science of Logic* (New York: Humanities, 1969), s. 413.

50 *Wissenschaft*, ss. 48-9; *Science*, ss. 417, 418.

Bu, Hegel'in "çeşitlilik" dediği uğraktır; bu uğrakta –bir tür felsefi Thermidor'da- "Fark"ın aynı zamanda "Özdeşlik"e bağımlı olduğu ve burada meydana gelenin katıksız Fark'ın sınırsız egemenliği değil, bunun yerine, hayli farklı bir şey olduğu gitgide barizleşir: En hayati değişim ve altüst olmanın uğrağında, Karşıtlık'ın doğduğu, –aslında "Özdeşlik ve Özdeş-olmayan"ın özdeşliği değilse eğer- "Özdeşlik ve Fark'ın birliği"dir. Veya daha doğrusu, daha önceki rastlansal çoklukların birçok geçici düalizmler olarak tanınmaya başladığı karşıtlıklar doğar. Marx'ta, yeterince açık şekilde bu, burjuva devriminin nötr eşitliklerinden ve tüzel denkliklerinden modern sınıf mücadelesinin doğuş uğrağıdır; fakat daha büyük veya Brechtien bir anlamda, aynı zamanda farkların ilişkiselliğinin yüzeye çıkmaya –veya dilerseniz, örgütlenmeye, yeniden yazılmaya, inşa edilmeye– başladığı uğraktır:

Her birinin [uğrak, yani özdeşlik ve fark] kendi içinde kendisinin öteki uğrağıyla ilişkisi olduğu gerçeği sayesinde, kendine özgü nötr bir öz-varoluşu vardır; bu anlamda o bir bütün, kendine yeten bir karşıtlıktır. Bir bütün olarak, her birine kendi ötekisi aracılık eder ve onu içerir. Fakat dahası, kendi ötekisinin yok-benliği tarafından da aracılık edilir; dolayısıyla bu kendi başına var olan ve ötekini kendisinden dışlayan bir birliktir. Bu anlamda, olumsuz dışlamak yoluyla özdeşliği varsaymakta, çelişki kendini, kendinden dışladığı şeyin negatifine dönüştürür, yani kendini kendi karşıtı yapar.⁵¹

Bu aynı zamanda diyalektiği yanlış okuma ve yanlış anlamının hayati uğrağıdır, zira diyalektiğin düşmanlarının 'karşıtların birliği'ni sadece *tout court* 'birlik' olarak, "Özdeşliğin ve Özdeş-olmayanın Özdeşliği"ni de basitçe eski tarz kuzu kılığındaki Özdeşlik olarak anlamlandırdıkları yer burasıdır. Sözelimi, Brechtien kuramda karakter yapısına ilişkin en büyük gözlemlerden biri, tüm alegorik düzeyle- rimizde aynı anda yankılanan bir formülasyonu ele alın:

Die Einheit der Figur wird nämlich durch die Art gebildet, in der sich ihre einzelnen Eigenschaften widersprechen.

(XXIII, 86)

Kişiliğin birliği, onun bireysel nitelikleri ve karakteristiklerinin birbiriyle çelişmesi yoluyla inşa edilir.

(Willett, 196)

Açıktır ki, karşıtların ilişkisinin bu tanımlaması, bize sahnede gözlemlenecek çok farklı bir kişilik veya karakter verecektir: Önceki örneğimizi kullanırsak, bizden Galileo karakterini katıksız zayıflık (bedenin zaafı kabilinden düşüncelere olan saplantısı ve özellikle yiyeceklere duyduğu şehvet, bilimsel tutkusu ve oburluğun keşfi) ile kahin ya da bilgenin büyük pedagojik erdemleri, ileri yaşının huzurlu sürgününe giderken Tao'nun nüshasını çıkaran Lao-Tzu'nun cömertliği, öğretmenin zevki uğruna kişinin kendi amaçlarını daimi olarak göz ardı etmesinin bir bileşimi olarak inşa etmemizi isteyecektir; aslına bakılırsa, tam bir pedagojik ayartmanın kendisi (ardından diyaletik olarak bir tür kusura salınabilirken, buna mukabil bilgi ve deney, yenilikçilik saplantısı da, kendini yeni bir erdem çeşidinde yeniden düzenleyebilir).

Dolayısıyla, olduğu haliyle Karşıtlık'ın bu doğuş uğrağında olan şey, iki farklılığın birbiriyle ilişkileneceği olduğu –veya, başka bir deyişle, bizim bunlar arasında bir ilişki inşa etmemiz gerektiği– açıktır: Böyle her türlü ilişkinin *halihazırda* bir karşıtlık olarak anlaşılmasıdır.

Fakat şimdi bir sonraki adım, daha vahim ve daha az sorunludur; zaten aslında, önceki alıntımızın dil ve terminolojisi bu adımın habercisi olmuştu: Şimdi ansızın, adeta doğanın bir gücü gibi, Karşıtlık kendi başına Çelişki haline gelir; ve artık yalnız set kapakları ardına dek açılmakla kalmaz, ama barajın kendisi sulara boğulur ve sürüklenip gider. İşte bu, sınıf çatışmasının (Karşıtlık) aslında hakiki devrime dönüştüğü –veya en azından, Marksçı 'klasikler'de daima 'devrim öncesi durum'un doğuş uğrağı olarak tanımlanan devrimin önkoşulları – fiilen Laclau-Mouffe'un tek bir ana imleyicide bir sürü farklı kodlar bulduğu⁵² tüm gezegenlerin aynı hizada sıralandığı, rastlansal ve ayrı karşıtlıkların, çeşit çeşit bir sürü farklılıktan doğduğu, patlamaya hazır şekilde senkronize ve meşum bir 'ittifak'ta, eski tarz bir Özdeşlik olmaktan çok uzak, o uzun tek uğrak boyunca, bütün bir dünyanın sonunun doğrudan başlangıcı ve yeni bir dünyanın kendi parçaları ve harabeleri üzerinden patlarcasına yeniden doğuşudur. O zaman, Hegelci hikaye ve bütün bu çeşitli kavramsal ve kategorisel akımların, artık hangi kıtasal bölünmedense, oradan

52 Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* (Londra: Verso, 1985), ss. 111, 182.

aşağıya, beraberlerinde en alçak düzeyine ulaşmaya çalışan – her şeyin boyun eğdiği o mütevazı ‘su’ gücünü taşıyarak – inen yağışları; –son tahlilde Amerika kıtasının büyük Orinoco’su ve Hegel’in *Tarih Felsefesi*’nde kutladığı gelecek böyledir; Hegel orada, kendisini alçakgönüllülükle silerek “onunla ne geçmiş ne gelecek olan ... [Tin’le] ilgili olmak zorunda olan bir felsefeye göre” demiş ve böylelikle “bütün fiziksel ve tinsel oluşumu açısından özünde yeni” olanı yadsıma zorunluluğunda olduğunu söylemişti.⁵³

O halde Çelişki (Hegel’de), Zemin’in –tam olarak söylemek gerekirse, Yeni’nin doğacağı tarihsel durum– artık hikayemizin bir parçası olmak zorunda olmadığını ortaya koymaya devam eder; hem de nedensel paradokslar Brecht’te bu anlamda bir tarihsel Zemin’den kaynaklanan birçok sezgisel kavrayışın eklemlenmesini, tıpkı bu Zemin’in bir an için metafizik bir Tao imgesinde cisimleşebilmesini sağlasa bile.

Fakat benim asıl vurgulamak istediğim, bir çelişkinin oluşturulduğu süreçtir: Bu, kimi zaman bir algılama gibi görünen, o zamana dek sadece ampirik örtüşmeler ve yok-ilişkiler halinde düzenlenmiş olan, daha yakın incelemedeyse, kendini güç alanlarında olduğu gibi, birincil ve ikincil antagonizmalarda yeniden düzenlediği ortaya çıkan bir yüzeyin daha derin sondajı sürecidir. Fakat kimi zaman en aşikar görünen, (en muhteşem Aristocu anlamında) bir retorik prosedürdür; bu prosedürde, mevcut tüm kalemler, vektörlerini düşmanca aynı hizaya getirmek, bunların kendi benzersiz hareketlerini bizahtı diyalektiğin göstermesini ve bütün değişimin hakiki bir alegorisini sunmasını sağlayacak şekilde ortaya koymalarına yardım etme kararlılığıyla yeniden düzenlenir.

Fakat bu örnekte, en azından, alegorinin kendi kuramını içermesi gerekir; oyunculuğun düşünömselliği, metnin kendisinden veya provasından epey önce başlamalıdır; ve bu sonuncu, bizim görmemizi sağlaması gereken, kendi gerçekliğinin yanı sıra, kendisinin bir örneği ve gösterimi olan dramaturjidir. Bu, yapısalcı dönemde sık sık ahmakça ileri sürüldüğü gibi, bir metin hakkındaki metinlerin aynı zamanda kendi başına bir metin, eleştirinin de (başka her şey gibi)

yorum yaptığı şeyden daha düşük bir estetik itibara sahip olmayan bir metin olduğu; (entelektüel çalışanların da emekçi olduğu önermesine paralel olarak) eleştirmenlerin de yaratıcılar, veya –retorik tizliği biraz düşürürsek– Barthes’ın formülünü izleyerek, her türden *écrivains*’in kimi zaman aynı zamanda *écrivants*, yani daha soylu anlamda Metin üreticileri haline geldiğini söylemekten ibaret değildir.

Daha yerinde olan, belki, ‘etno-metodoloji’ gibi garip şekilde adlandırılan; yol gösterici ilkesi, insanların yaptıkları şeyler hakkında –başka bir deyişle, beraberlerinde taşıdıkları jestler ve eylemlerin içkin ve sözel bilgisi ile bunları kendilerine ve ötekilere nasıl açıkladıkları hakkında– söylediklerinin keşfinde yatan sosyolojik akımdır. Bu anlamda, Brecht açısından da, herkesin daima oynadığı ve kendimizi açıklamak için, demek istediklerimizi göstermeci ve öz-parodili (öz-yansılama) olduğu kadar dramatik olmayanlar da dahil, her çeşit yoldan dramatize ederek durup dinlenmeden hikayeler anlattığımızın geçerli olduğunu da ileri sürebiliriz. Bu bakımdan düşünümsellik sözcükdağarını değiştirmek ve bütün edimlerin, halihazırda proto-dramatik oldukları kadar düşünümsel ve öz-bilinçli olmadığını söylemek daha yerinde olur. Sartre’ın “garson gibi yapan” garsonu yalnız bir varlık kuramını veya varlık olmamayı örneklemekle kalmaz, aynı zamanda bütün bir dramaturjiyi dramatize eder.⁵⁴ O sadece popülizm yönüne gitmeyen ve, saygıyla, gündelik yaşamın küçük edimlerini derleyendir; daha çok, sıradanda olduğu kadar popülist ve sıradan olmayanı arar ve gündelik hareketlerimizin kuramsal içeriklerinin ansızın bizim ve diğer “oyuncuların” üzerine çullandığı o uğrakları büyük bir dikkatle gözler; Gramsci’nin söyleyebileceği gibi, sıradan insanların hepsinin de başlı başına birer entelektüel veya kuramcı olduğunun ortaya çıktığı uğraklardır bunlar.

Y-efekti, gündeliğe yapılan bu ani saldırıdır; hiç durmadan açıklanmayı ve yeniden açıklanmayı talep edendir –başka bir deyişle, daha da yabancılaştırılmayı isteyen bir yabancılaştırmadır. Sokaktaki kaza, potansiyel nedenselliklerin kendini gösterdiği ve birbiriyle

54 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, ss. 98-100. Belki buna eklenebilecek olan, bunun Judith Butler’ın ‘icra kapasitesi’nin (performativity) daha sonraları doğacak bir dramaturji olduğudur (*Gender Trouble*, New York: Routledge, 1990).

karşıtlık halinde pek çok dramatik jestlerin dile getirildiği böyle bir argümanlar gösterimiydi. Gene de yabancılaştırma-efektinin her anlatısı, onun her gösterimi, bizzat yabancılaştırma üretmelidir. Daima gündelik yaşama karşı olan hissizliği ve aşinalığı çekip alan bu yabancılaştırma kuramı, bizi daima gündelikten yabancılaştırmalıdır; dolayısıyla, kuramın kendisi, sürecin davranışlarla ortaya konulmasıdır; dramaturjinin kendisi bir dramadır. Bu nedenle, yabancılaştırma kuramı üzerine, akılcı olduğu kadar şaşırtıcı olan, (bir otomobil, bugün ve dün, hakkında geniş bir örnek içeren) ilk ve en kapsamlı deneymelerinden birinin sonunda, Brecht şunu ekler:

Der Verfremdungseffekt selber ist durch die vorliegende Darstellung in gewissem Sinne verfremdet worden, wir haben eine tausendfache, gewöhnliche, überall vorliegende Operation, indem wir sie als eine besondere beleuchteten, zum Verständnis zu bringen versucht. Aber der Effekt ist uns nur bei denen gelungen, die wirklich ("tatsächlich") begriffen haben, daß dieser Effekt "nicht" von jeder Darstellung, "sondern" nur von bestimmten erreicht wird: er ist nur "eigentlich" etwas Übliches.

(XXII, 657)

Y-efektinin kendisi belirli bir anlamda önceki sunum tarafından yabancılaştırılır; her yerde bulunabilen sık görülen ve gayet sıradan bir işleyişini, özel bir şekilde aydınlatarak ortaya koymaya çalışırız. Ama bu etkinin kendisi ancak gerçekten ("fiilen") bunun her temsilden değil, "fakat sadece" belirli bazılarından ortaya çıkabileceğini kavrayanlar için işleyecektir. Bu işleyiş, tek "gerçekten" aşına işleyiştir.

(Willett, 145)

Zira bu anlamda "gerçekten" onaylanmış olan, yüzeyde görülebilen değil, daha derinlemesine, orada ve "gerçeklikte" olandır: "Gerçekten", bizi yüzeyin aşağısına, derinlere gönderen, bütün bu süre boyunca, ikinci veya yorumsal olanla kalmayıp ilk yaklaştığımızda yüzeyin ve gerçekliğin kendisinin doğru olduğunda üsteleyen yorumsal bir operatördür. O halde, Y-efekti, gündelik söyleşilerimizde onca rahatlıkla sağa sola savurduğumuz bu "gerçekten" in kendisi, araştırma konumuzdur; bu, Brecht'teki "gerçekten" veya "gerçeklikteki" Brecht'yen olandır.

kısım - II

GESTUS

9 OTO-REFERANSİYELLİK OLARAK PEDAGOJİ

Oto-referansiyellik (öz-göndergesellik) çok uzun zamandır literatürde modernist sayılanın hayati bir işareti ve işaretleyicisi olmakla kalmayıp, aynı zamanda estetizmde içkin modernizmin bir operatörü ve bir tür sanatsal yönelim şeklinde, adeta bir iptila gibi, kendi içine doğru büyüme, kendi durumunu yapma ve yeni, çoğu zaman bilinçdışı bir içerik türü oluşturma yolu olarak düşünüldü. Oto-referansın, sadece kendi içeriği değil, daha çok, eserin kendi varoluşunu meşrulaştırmak için ilave bir yan anlam gibi bir şey olduğu ileri sürülebilir; ve oto-referansiyelliğin tedricen meydana geldiği benzersiz tarihsel durum –kamunun parçalanması, janrlar krizi, sanatın pazarda statü kaybı– başlı başına belgelenebilir. Fakat eğer ‘modernizm’, sanatçının estetik ideolojisindense, onun durumunu niteleyen bir sözcükse, o zaman Brecht hakkında bu şekilde konuşmak hiç de şaşırtıcı olmaz. Daha şaşırtıcı olabilecek nokta, aksi halde (bunun gibi) ölümcül ve kendi kontrolü dışında gibi görülebilecek özellikler ve niteliklere sahip olması gibi beklenmedik sonucudur.

Gene de, Brecht pek sıklıkla o anlamda bir modernist olarak kabul edilmediği gibi, daha da az oto-referansiyel olarak, kapalı ve döngüsel formların inşasına dikkatini vermiş olarak (*Lehrstücke* tartışmasında halihazırda karşı çıkmak zorunda kaldığımız bir gönül-süzlük) kabul edilmez. Aslına bakılırsa, çoğu zaman Brecht’in tam da didaktik özellikleri, modernist özelliklere karşı örnek verilir: Hiç kuşkusuz deneysel sahneleme ve kostümler, ama gene de kafalara

kazınana kadar tekrarlanan bir mesajlar seti ve genellikle siyasal olanlar, yaygın olarak estetikleştirmeye en dirençli olanlar diye kabul edilir.

Ne ki, Kısım I'de, bu tür öğretmenin özünü oluşturabilecek böylesi didaktik teknikler için mesajların alınacağı bir öğretiye yönelik yaptığımız araştırma, iş gelip de konumlara ve felsefelere, hatta Brecht'in *Absichten* veya *Meinungen* demekten hoşlandığı kavramlara dayanınca, başarısız olmuştur: yani kanılar ve ideolojiler, savunduğunuz veya inandığınızı ileri sürdüğünüz şeyin içeriği. Bir çelişki o anlamda bir kanı veya bir ideoloji değildir; bir yabancılaştırma, bir sistem olmak şöyle dursun, tam olarak felsefi bir kavram bile değildir; değişim sizi harekete geçirebilir, hatta düşündürebilir, fakat belki kendisi öğretebileceğiniz bir şey değildir.

Klasiklerin hepsindeki öğretici sahneler su götürmez niteliktedir: Yunan koroları gayri resmi olarak ahlaki ve psikolojik türde bir bilgelik ve tavsiye sunuyorlardı; V. Henry bazı dil dersleri; *Hamlet* kısa bir usta sınıfı; Molière'in *Kibarlık Budalası* dilbilim eğitimi; Shaw ise, daha da ünlü olarak o disiplinin özgül bir dalını sahneliyordu. Fakat bütün bu dersler oyunun ana temalarına dayanır veya hikayesinin konusunu şu ya da bu yolla ilerletir; ders, dramayı geliştirmenin bir aracıdır, tersi değil. Fakat *Galileo*'da, (daha önce gönderme yaptığımız) o büyük açılış dersi, az çok şöyledir: İzleyicinin güneş sistemini öğrenmesi gerekmediği gibi, *Galileo*'yu da bir öğretmen olarak tanımlamak gerekmez –drama, onun bilimine ve deneylemelerine, yeni gerçeklerine ve keşiflerine yönelir. Fakat her tür geleneksel dramaturji bakış açısından, bu büyük açılış sahnesi son derece gereksizdir (belki, sonunda yeni ve nihai elyazmasını Hollanda'ya kaçırmak gibi, oynayacak daha önemli bir rolü olan bir karakteri – *Andrea*'yı– tanıtmak dışında).

Bu arada, eklenmesi gereken bir şey de, öğretmenin bu klasiklerin dramatik veya sahne eylemlerinde merkezî olmasa da, Brecht'in en karakteristik yeniden yazma tarzının, onlara yeni içerikler dayatmasıdır. Dolayısıyla, vaktiyle trajik kahramanlar olan Corialonus ve *Hamlet*, kendilerini tarihte geçiş uğrakları temelinde yeniden değerlendirilmiş olarak bulurlar; hatta Amerikan pop psikolojisi uyarlamayı hatırlattığında, Brecht açıkça öğrenimi tanımlar. *Hamlet* ve *Coriola-*

nus *iflah* olmazdır; yeniyle yüz yüze geldiklerinde, hiçbir şey öğrenmeyi başaramazlar, alışkanlıkları ve düşünce kalıpları hâlâ eski feodal davranış tarzlarına ve eski hiyerarşi ve intikam saplantılarına kilitlenmiştir. Kleist'in, Prusya geleneğinin merhametsiz otoritesinin altında ezilmiş Homburg Prensi, onu kutlayacak kadar alçalmalıdır:

Tot ist er nicht, doch liegt er auf dem Rücken
Mit allen Feinden Brandenburgs im Staub.

(XI, 273)

Ölü değil, şüphesiz, ama sırt üstü yatar
Brandenburg'un tüm düşmanlarıyla birlikte toprakta.

Alexander Kluge'nin Brechtien motifi geliştirmesi, aslına bakılırsa, bize "Lernprozesse mit tödlichem Ausgang" (ölümcül pedagogiler) başlığı altında öğrenme sürecinin ölümcül yönler de alabileceğini hatırlatırken, kökenlerine yaraşır bir post-Brechtien ölüm sonrası yaşam önerir. Bu arada, muazzam pedagojik kitaplar –başta *Geschichte und Eigensinn*¹ olmak üzere– bir kolektif pedagogiler yelpazesi sunar; ve, Maocu yeniden eğitim ve Kültür Devrimi kavramından (bu projelerin yürürlüğe konulmasından değilse bile) öğrenme, Brechtien eğilimleri ve akımları derinlemesine daha büyük bir tarihsel yüzeye doğru aktarır. Fakat Brecht'te ölümcül olan daima öğrenmedeki başarısızlıktır: Cesaret Ana'nın sözde trajedisinin tanığı olarak, Brecht açısından vazgeçemeyeceğiniz düşüncesinin ölümcüllüğünün temel bir örneğidir (o küçük birikim, her ne olursa olsun yatırımına sıkı sıkı tutunmanıza yol açan, yitirilemeyecek o arabanın sermayesi).

Bir değer olarak 'uyarlama' –ve Cesaret Ana'nın ışığında, aynı zamanda Bradley'nin tüm Shakespeare-vari 'trajik kusurları', peki la standart 'acıma ve dehşet'i kıskırtabilen– ile, *Novum* ve öğrenmeden alınan zevkin ta kendisi arasındaki köklü fark, son tahlilde bizatihi göstermenin *gestus*'unda yatar. Galileo'nun açılış sahnesi, ne de olsa, bilimsel bilginin bir mimesis'inden çok –modelleri ve kar-

1 Oskar Negt ve Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Frankfurt: Zweitausendeins, 1981); bkz. ayrıca benim, *Valences of the Dialectic*'teki (Londra: Verso, 2010) tartışmam.

maşıklıkları, alışılmadık ölçüde çetrefil sorunlara benzersiz bir çözüm olarak değeri– bu tür bilgiyi nasıl aktardığınızın ve ortaya koyduğunuzun temsildir. Dolayısıyla, daha önce değinildiği gibi, öğretme göstermedir; öğretmenin dramatik temsili, göstermenin göstermesi, sizin nasıl gösterdiğiniz ve ortaya koyduğunuzun göstergesidir.

Kuşkusuz kuramın karmaşıklığı aynı zamanda ortaya çıkardığı temsil sorunları hiçbir yerde ‘toplumun bilimi’nde olduğu kadar şiddetle baş göstermez: Aslına bakılırsa daha sonra Brecht’in ekonomi bilimini sahneleme girişiminde yüz yüze kaldığı sorunları inceleyeceğiz –veya başka bir deyişle, ilk düşündüğü zaman, bulduğu gibi:

Technik, die es ermöglichte, große finanzielle Geschäfte wahrhaft auf der Bühne darzustellen.

(X, 1074)

Büyük mali operasyonların sahnede doğru bir temsilini mümkün kılan, tekniktir.

Gene de, *Einstein’in Yaşamı* üzerine kısım kısım notlarda, karmaşık bilimsel kuram bir toplumsal işlev olarak dramatize edilir ve bilimcinin ünlü “Tanrı evreni yaratırken zar atmadı” ifadesi, aşağıdaki gibi parlatılır:

Der Protest des Arbeiters, der noch weiter zuhören will, wenn am Ende herauskommt, es gebe genug Gesetzmäßigkeit, daß Voraussagen und Planen möglich bleiben. ... Ihre Theorie ist ein Aufstand, und für Aufstände benötigt man eine gute Kausalität.

(X, 984)

İşçinin protestosu –en sonunda, planların ve tahminlerin mümkün olabilmesi açısından evrende hâlâ yeterince hukuk olduğu ortaya çıktığı zaman daha fazlasını duymak ister... [Yeni fiziğin] kuramları bir başkaldırıdır ve başkaldırıları için doğru türden nedenselliğe ihtiyacınız vardır.

Burada, ve başından sonuna dek *Galileo*’da ima edilen, doğa bilimlerindeki ilerlemeler ile bizim sosyoekonomik çıkmazlarımız arasındaki bir analogi sayılmaz; aslına bakılırsa, Einstein ve Oppenheimer üzerine geç dönem fragmanları tam tersini akla getirir: Toplumsal kurumlar ile modern fiziğin yenilikleri ve keşifleri arasında

bir gecikme, geri kalma (ve hatta, *Galileo*'nun Demokratik Alman Cumhuriyeti'ndeki performansları, oyunu genel bir savaş karşıtı ve nükleer karşıtı siyaset içinde çerçevelemek yoluyla bu genel bağlamsal ve siyasal düşünceyi eklemler). Fakat bu, başka bir tarihsel perspektifi, yani toplumsal düzenin kendisindeki hareketin, bilimde kavramsal atılımı mümkün kıldığı düşüncesi, hazırlayıcı bir ilişki olarak oyunun başından sonuna dek vurgulanır. Böylelikle, aynı zamanda toplumsal düzende yeni biçimler ve yapısal fikirlerin doğuşu konusunda bilimde yeni düşüncelere bağımlılığı öne sürebiliriz. Her durumda, bu tür alanlarda Brecht'ten temsil olanakları, kimi zaman bilimsel düşüncenin toplumsal bir gerçeklik ile ortaya konulduğu, kimi zamansa tersinin görüldüğü bu 'düzeyler' arasında bir ileri bir geri alegorik hareketi dile getirir: Yeni toplumsal olanakların doğuşu, bunun katıksız kavranışındaki heyecanla öne sürülür.

Bu yüzdendir ki, bu spekülasyon çizgisini daha da ileri götürerek, Brecht'te, öğretilen, gösterilen şeyin, son tahlilde daima Yeni'nin ta kendisi ve dolayısıyla, bir şekilde, (özgül ve teknolojikten ziyade) en genel anlamında modernite olduğunu söylemekten kendini alamıyor insan. Böylelikle öğrenmek, *Novum*'u ben'in içinde parçalamayı sergiler: Yeni bir dünyanın ve yeni insani ilişkilerin şafağının sökmesidir. Böylelikle ayrılmaz bir şekilde, bizatihi değişimin büyük temasıyla ilişkili hale gelir ve Brecht'in, değişimin daima yeniyi getirdiğindeki ısrarını ve bir değişimi saf anlamda gerici veya yozlaşmaya eğilimli olarak kavramadaki isteksizliğini pekiştirir. Aynı zamanda, tematik bağlayıcılık diğer yönde de işler ve pedagojiyi muazzam bir kolektif ölçeğe genişleterek, böylelikle kültür devriminin temel keşfini –yeni alışkanlıklar ve uygulamalar geliştiren ve devrimci duruma denk olabilecek yeni bir bilinç inşa eden bütüncül bir yeniden eğitim eşlik edene dek, nesnel dönüşümlerin asla sağlamlaşmayacağı inancı– önceden görerek, değişimde yalın halde pedagoji ihtiyacının altını çizer.

Şimdi yapmamız gereken, pedagojinin sadece bir tema veya motiften fazlası olduğunu anlayabilmek ve onun yalın halde biçimle ilişkisinin yapısal özgünlüğünü takdir etmeye başlamak için, bu temaların ve motiflerin Brecht'in tüm eserlerinde daimî varlığına ilişkin bir anlayış geliştirmek olacak. Örneğin, gerekçenin görünürdeki neden-

den daha önemli olduğu konusunda önceden uyarılıp tehlike işaretini almamış olsaydık, *Üç Kuruşluk Opera*'nın (Peachum karakterinin, müessesesinin, 'orta sınıf ahlaki' ile bu eserdeki suç arasındaki değiş tokuşun) hünerli bir serimiyle karıştırılabilecek uzun bir dersle başlaması önemlidir. Peachum, şirketi "Dilencinin Dostu"nda yaptırdığı rehberli turda, yeni bir elemanın (Filch) istihdamı vesilesini, çeşitli dilenci kostümlerini, "yüreğe dokunan beş temel tipi" ve her bir kostümü kullanmanın uygun yöntemini saymakta kullanır. Bu, kuşkusuz, aynı zamanda bir sektörün doğasını ve iyi işadaminin işiyle ilişkisini de ortaya koyar: Dolayısıyla, temel bir Brecht'yen 'numara' haline gelecek şeyin en erken alıştırılmalarından birini oluşturur: En azından *Mann ist Man*'da sözde filin satışından, Cesaret Ana'nın küçük sermayesini basiretli kullanımına kadar gittiği, ama merkezî *Mezbahaların Kutsal Johannası*'nda açıkça zirveye tırmandığı görülebilen kapitalizmin ve işleyişinin bir demonstrasyonu. Aslına bakılırsa, *Beş Paralık Roman*'da, devamı olduğu *Üç Kuruşluk Opera*'da betimlenen tüm faaliyetlerin kapitalizme eğilim gösterdiği ve Macheath'ın yol keser haydut olarak o uğursuz cazibesinin sonradan, başkaları arasından bir diğer alternatif kapitalist dünyadaki yaşamıyla, kefaretinin ödendiği veya silindiği de yeterince bariz olacaktır.

Fakat aslında Peachum'un verdiği ders, para kazanmak üzerine bir vaaz ve din hakkında bir hicivden ibaret değildir: Aynı zamanda öyledir de, şüphesiz; ancak, Brecht'in bir proto-siyasal parti olarak Selamet Ordusu'na duyduğu ilgi ve burada dinin, idealizm ve hayırseverliğin yanlış yönlendirilmiş ve yanıltıcı değerlerini olduğu kadar, genel olarak bizatihi kültürel düzey anlamına geldiğini hatırlarsak, konu başlığının kendisi büyütülmüş ve aşkınlanmış –sözcüğün tam anlamıyla yabancılaştırılmış– hale gelir. Din, elbette, aynı zamanda edebi bir mesele ve bir belagat vesilesidir, tıpkı Melville'den Joyce'a kadar edebi eserlerde vaazın yeri ve işlevinin kanıtladığı gibi. Bundan başka, retoriğin tam yeri ve duyguların stratejik bir kullanımının ve bu örnekte çok özgül olarak acıma ve duygudaşlığın mekanıdır.

Peachum'un açılıştaki sabah ilahisi, Kıyamet Günü'nün büyük ve korkutucu ihtimalini dile getirerek Calvinizm'in evrensel suçluluk duygusunu pekiştirmek istiyorsa (ve bunun kendisi bir teatral beklentidir; bizi başta nihai 'infaz' olmak üzere, bu oyundaki düğüm bö-

lümlerine hazırlama ve beklentilerimizi yönlendirme işlevi görür), daha dolaysız kaygısı, bu evrensel tanrısızlığa eşlik eden genelleşmiş duygusuzlukta yatar: Ve bu da, günahın kendisinden çok, katıksız alışkanlığa ve yeniliğin yıpranmasına hamledilebilir görünür.

In der Bibel gibt es etwa vier, fünf Sprüche, die das Herz rühren, wenn man sie verbraucht hat, ist man glatt brotlos.

(II, 234)

Sözgelimi İncil'de de insanın yüreğine dokunan üç-beş söz var. Ama bunları kullanıp bitirince, aç kalmak işten değil.

Böylece belirli duygu çeşitleri üretmeye bel bağlayan bir manzara, bizatihi içeriğe inanmakla karıştırılır. Daima yüreğe dokunup gözyaşına boğmasına güvenilebilecek ebedi gerçeklik ve ölümsüz mükemmel durumlar diye bir şey yoktur.

Denn der Mensch hat die furchtbare Fähigkeit, sich gleichsam nach eigenem Belieben gefühllos zu machen.

(II, 233)

Zira insanoğlunun, bir göz kırpması süresinde, içindeki tüm duyguları söndürebilmek gibi korkunç bir yeteneği vardır.

Peachum daha sonra bu belirli sorunu da gerçekten çözmez, zira sahnelemesindeki onca dehaya, *métier*'indeki [meslek] uzun tecrübeye karşın:

Zwischen "erschüttern" und "auf die Nerven fallen" ist natürlich ein Unterschied. ... Ja, ich brauche Künstler!

(II, 258)

İnsanları sarsmakla onların sınırlarını bozmak arasında büyük bir fark var [başka bir meslektasına anlatır]. Ah, sanatçılara öyle ihtiyacım var ki!

Bizatihi Brechtien estetiğe döndüğümüz ve meseleyi yabancılaştırma kuramı ışığında incelediğimiz zaman, bunun nedenini anlayacağız. Her halükarda, burada sadece bir yenilikçilik veya *Novum* estetiğinin aynı anda yüzeye çıkışına değinmekle yetinelim – "Es muß eben immer Neues geboten werden" (II, 234): "Bizim müşteriye daima yeni bir şey sunmamız gerekir" ve daha genel olarak 'empati' ile 'sempati', ve daha özgül olarak 'acıma' ilişkisinin müphemliğini

hatırlayarak: Rousseau’da bu sonuncusu, ama tarihsel olarak özgün Öteki kuramının bileşeni olarak tanımlanırken; Oscar Wilde’da acıma, sosyalizmin argümanı haline gelir, ama benzersiz şekilde olumsuz bir anlamda, neredeyse Brecht’den *avant la lettre* [adı henüz konmamış] olarak.²

Ne ki, burada Peachum’un amaçları çok özgül olarak “mutfak tiyatrosu” ve Brecht’in Aristocu estetik olarak adlandırdığı şeylerle tanımlanabilir: İster acıma, korku veya başka bir şey olsun, duyguları uyandırmak, izleyiciyi hipnotize etmek ve onu transa sokmak; her şeyden çok da, sahnedeki karakter ne hissederse etsin, izleyicinin de onunla birlikte hissetmesi, o ağladığında ağlayıp güldüğünde gülmesi, vb için, empati yaratmak. Fakat Peachum’un sorunları tastamam empati estetiğinin ta kendisidir: Yıpranır ve izleyiciyi duygusuzluk halinde bırakır ki bu da kaçınılmaz olarak duyguların uyandırılmasına dayanan bir oyunu batırır (o halde, bu başarısızlık, Peachum örneğinde olduğu gibi, ticari başarısızlıkla ilişkilendirilebilir: gelir kaybı). Peachum, Filch’in bizzat acıma hissettiğini (sanayi kazası örneğinde) anladığında dehşete kapıldığı zaman, bize oyunculukta bir Diderot-vari ders ikram edilir: “Er hat *Mitleid!* Sie werden in einem Menschenleben kein Bettler” (II, 236): “Kendine acıyor! Sen ömrün oldukça asla doğru dürüst bir dilenci olamayacaksın.”

O halde, Peachum’un gösterisinin yabancılaştırma kuramının temel derslerinden birini kapsadığını söylemek, bir kez daha, Brecht’in yabancılaştırma yoluyla bu sonuncuyu nasıl sunduğunu göstermekle kalmayıp, aynı zamanda yenilenmiş bir aciliyetle, bazı yeni yollardan oto-referansiyellik sorusu sormak olduğu anlamına gelir. Öncelikle, duygu meselesinin kendisi, ikinci ve farklı bir yoldan ‘yabancılaştırılacaktır’; bu Kalvinist günah ve dehşet imgelerinin yanı sıra, *Üç Kuruluş Opera* aynı zamanda sevgi ve aşkın stereotipik imgelerini iletir. Polly ve Macheath bu klişeleri, abartılmış ve müzikle soylulaştırılmış bir üslupla sergilerler; ve böylelikle doğal duyguların kavrayışlarına

2 “İnsanların çoğunluğu yaşamlarını sağlıksız ve abartılı bir diğerkamılıkla mahveder –aslına bakılırsa, böyle mahvetmeye zorlanır. Kendilerini iğrenç bir yoksullukla, iğrenç bir çirkinlikle, iğrenç bir açlıkla kuşatılmış bulurlar. Bütün bunlardan çok fazla etkilenmeleri de kaçınılmaz hale gelir.” Oscar Wilde, *Sosyalizm ve İnsan Ruhunu* [Roll Yay.].

daha da kuşku gölgesi düşürmekle kalmaz, yabancılaştırma temasını kitle kültürü, simulakrum, ticari taklit ve etki ve benzeri meseleler yönüne doğru çekerler (halihazırda modernizmin başlangıç metinlerinde de mevcut olan: Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde, örneğin, Emma Bovary artık kendisini hiç hissetmez hale gelmişken veya yalayıp yuttuğu romanlar ve aşk maceralarının kendisine aktardığı duyguları düpedüz taklit ederken olduğu gibi). Gelgelelim, Brecht'te bu yapaylık kavramı biraz farklı bir yöne gider: *Mahagonny*'de daha yüce, iradi bir aşka imkan verir – Batılı romantiklikten çok, (jestlerin her şey, 'duygu'nun 'sahiciliği'nin hiçbir şey olduğu) iddia edildiği üzere Doğulu uygulamalara daha yakın bir aşk ritüeli. Son olarak, çoklu kişiliğin nihai imgelerini, iyi kuzen ve kötü kuzen, Puntila'nın iki yanı (sarhoş ve ayık), Mauler'in "tek sinede iki gönül"ünü destekler: İçtenlik kavrayışının kendisinin anlamsız hale geldiği yerde, söz konusu kişiliklerin temeli –aşkın veya hatta 'dostluk'un daha yerel meselelerini, ideolojiler gibi daha büyük 'dünya görüşlerini' özümleyen– artık durumun kendisine ve sosyoekonomik olana hamledilir.

Fakat Peachum episodü, dramaturji ve kapitalizmin yorumlayıcı alternatifleri arasında tematik bir çatışkı olduğunu ileri sürmek yoluyla, problemimizi daha yüksek bir düzeyde de yeniden sahneler. Bu eser son olarak yabancılaştırma-efekti hakkında mıdır, yoksa burjuvazinin kriminal ölçüde ticarileşmiş kültürü hakkında mı? Oto-referansiyellik, diğer türden göndermeleri saf dışı mı bırakır? Yabancılaştırma kuramıyla (estetik ideoloji üzerine çalışma olarak) kapitalizm kuramı arasında, Eagleton'ın "genel ideoloji"³ dediği şeyde temerküz etmiş bir alegorik bağlantı var mıdır? Yoksa ilki, sadece kapitalist gerçek yaşama bir odağın ağır didaktizmi için bir çeşit katıksız estetik ilave ve dekorasyon mudur?

Mahagonny bize bu vidanın bir başka diyalektik çentiğini daha döndürme imkanı verir, zira 'zevk'in kendisini kapitalizmin tüketicilerine sattığı şey olarak dolayımlemek yoluyla 'mutfak' ve eski usul operayı kendi ana fikri yapma iddiasındadır. Aslına bakılırsa,

3 Atıf, Terry Eagleton'ın "estetik ideoloji" (eserin bizatihi temsile doğru gidişi, başka bir deyişle biçimin ideolojileri) ile "genel ideolojik" (bizatihi toplumsaldaki konumlar, başka bir deyişle, genellikle "içerik" denilen şey) arasında yaptığı önemli ayırmadır: *Criticism and Ideology* (Londra: Verso, 1976) [*Eleştiri ve İdeoloji*, İletişim Yay.].

bir tema olarak 'zevk', hikaye edilmek için çok özel bir kişiler arası durumu gerektiren 'empati'nin polemik hedefinden hayli farklı bir tür yapılandırmaya imkan verir. Fakat *Spaß* (eğlence) kendini hem eleştirip hem haklılaştırabilir:

Was den Inhalt dieser Oper betrifft –*ihr Inhalt ist der Genuß*. Spaß also nicht nur als Form, sondern auch als Gegenstand. Das Vergnügen sollte wenigstens Gegenstand der Untersuchung sein, wenn schon die Untersuchung Gegenstand des Vergnügens sein sollte. Es tritt hier in seiner gegenwärtigen historischen Gestalt auf: als Ware.

(XXIV, 77)

Bu operanın içeriğine gelince, *içeriği zevktir*. Başka bir deyişle, yalnız biçim değil ana fikir olarak eğlence. En azından, keyif alma, sorgulamanın hedefi olmayı amaçlıyordu; sorgulama, keyif almanın hedefi olmaya niyet etse bile. Burada keyif alma yürürlükteki tarihsel rolünde kendini gösterir: Bir ticari metadır.

(Willett, 36)

Fakat burada bize diyalektik aracılığıyla bir numara çekilmektedir: Herhalde katıksız bir kapitalizmin kuruluşunun bu opera versiyonunda kutlanan çeşitli sefahat alemlerinde ana konu olarak sergilenen eğlence, belki Brecht'in gerçek öğrenmede, Galileo biliminin çalışmasında ve değişim ve verimliliğin kendisinin tefekküründe bulacağımız konusunda garanti verdiği eğlenceyle tastamam aynı şey değildir.⁴ Bu boşluğu, bu yorumlama mesafesini büyütmeyle mi, yoksa azaltmakla ve Brechtien diyalektiğin, sorunlarını hünarlı bir iradeyle çözme yoluna hayran olmakla mı ilgilenmeliyiz?

4 Aristo böyle argümanlarda her zaman bir hasım değildir: Nitekim *Poetika* bize, "öğrenme çok büyük bir hazdır, yalnız filozoflar için değil, kapasiteleri ne kadar sınırlı olsa bile diğer insanlar için de öyle" diye anlatır. Bu gözlemin, mimesis veya taklidin bir "yaratılışa özgü içgüdü" olması konumunu desteklemeyi amaçladığı doğrudur; gene de, mimesis teşvikiyle evrensel olgularda genel bir felsefi eğitim başlığı altında sıralayan anlatı boyunca (bariz bir biçimde statükoyu pekiştiren bir anlatıdır), bu gözlemin daha Brechtien ve yabancılaştırıcı bir çeşidini buluruz: "Eğer tesadüfen betimlenen şey daha önce hiç görülmemişse, haz veren bunun bir şeyin taklidi olması değil, icrası, renklendirilmesi veya benzer başka böyle bir iş olması gerçeğidir" (paragraf 48B4; İngilizce çevirisi, T. S. Dorsch, Aristotle, Horace, Longinus, *Classical Literary Criticism* [Harmondsworth: Penguin, 1965], s. 35.

O zaman gerek biçim gerek içerik olarak pedagojinin ayrıcalıklı konumu, bu eserin başından sonuna dek yinelenen öğretmen ya da bilge figürleriyle teyid edilir: Bu arada, müphem Azdak figürü, burada bilge ve düzenbazın aynı olduğunu düşündürür, bu yüzden öğretmenler korteji bizzat Şvayk'tan, Brecht'in Çin muhayyeline tutkusunun altında yatan (Antony Tatlow'un üstelediği gibi, klasik Çin edebiyatının gerçeklerinden bariz şekilde ayrı olan) Çinli bilgelere kadar bütün çeşitliliği sıralamış olarak görülebilir. Dolayısıyla Lao-Tzu, iyi öğretmenin güçlü biçimi (18. yüzyıl 'özel öğretmen', Alman üst sınıflarına ders vermeye uygunluğunu kanıtlamak için kendini iğdiş etmek zorunda kalan Lenz'in mutsuz Hofmeister'i gibi doğru yoldan ayrılmış biçimlerden farklı olarak) haline gelir; ve Tao'nun yazılmasının hikayesi, Brecht'teki didaktik analizinde, Buda'nın yanan ev meselinin ilintili ve simetrik versiyonu kadar temeldir. Her ikisi de içeriğe sahiptir ve bu, *Hamlet*'e feodal şiddete karşı bir ibret dersi işlevi verildiği zaman olduğu gibi, evirtim ve yabancılaştırma yoluyla metinden sapkınca ve mahirane şekilde çıkarılan bir içeriktir. Buda'nın öğretisi, daha çok dünyaya karşı çaresizce bir sabırsızlıktır (o zaman Brecht'in kendine özgü ilavesi şu ibare olur: "bu koşullarda"). Lao-Tzu'nun dersi de Brechtien Marksizm versiyonuyla uyumludur: "Dass das weiche Wasser in Bewegung/Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt" (XII, 33) –akan su zamanla en sert taşı bile deler: Süreç içinde geçici değişimin altını çizen bir öğreti– aynı zamanda dışsal iktidar ilişkileri olarak yanılısama olduğu gösterilir. Dolayısıyla bir süreç öğretisidir, ama aynı zamanda altüst oluşların ve ani değişimlerin öğretisidir de (sözcüğün tam anlamıyla "devrim"): "*mise en abyme*"inde pedagojik süreci de yeniden özetleyebilen bir kavrayış. Fakat anlatının kendisi farklı bir yönde ilerler ve süreç içindeki öğrenmenin etkin rolünün altını çizer: Tao, felsefi atasındaki bir ihtirastan ziyade, tesadüfen onu işiten, merak ve ilgi gösteren, kendi hayat tecrübesinde kullanan marjinal figürün isteği sayesinde yazılır. Resimde hiç öğrenci veya çömez yoktur, sadece öküzü süren ve pratik düzenlemeleri yapan oğlan vardır (şüphesiz öğretiyi bilir ve yukarıda aktarılan özeti verir); dolayısıyla, tabiri caizse, öğrenen, pedagojik bir profesyonelden çok, bir amatördür. Bu gümrükçüdür –elbette, yalın haliyle merakın bir profesyoneli, ama yönetici sınıfların temsilcisi değildir ("Flickjoppe.

Keine Schuh. Um die Stirne eine einzige Falte”: “Yıpranmış bir min-tan. Ayakları çarıksız. Alnında derin çizgiler.” [Şiirler, 315]). Ve şiir yalnız bilgenin kendisini değil, ama onun bilgeliğini süzüp alan, en başta ısrar eden dinleyicisini ve öğrencisini de onurlandıracak bir dilekle sona erer. O halde bu tastamam Brecht’in Galileo hakkındaki sözlerinde altını çizdiği pedagojik muğlaklıktır: Öğretmen mi konusu hakkında konuşmaktan kendini alamayacak kadar konusuna saplanıp kalmıştı, yoksa öğrenci mi başından itibaren onu nasıl süzüp alacağını biliyordu?

Gene de, aynı zamanda pedagojinin kendine özgü kategorileri birbirine karmak yoluyla düşünümsel/dönüşümsel hale geldiğini görmek de hiç şaşırtıcı olmaz: Böylece başlangıçtaki yön değiştirmeden kaynaklanan paradoks –öğretilenin kendisi aslında senin ne öğrettiğindir– öğretmenin öğretim olmayan kısımları, bizatihi tanımlanmış ve uzmanlaşmış faaliyetin yerine konulmasıyla tersinlenmiş olur. Bu, kuşkusuz, her şeyden ve kesinlikle pedagoji-olmayandan pedagojiyi süzüp çıkarmanın bir yoludur; fakat aynı zamanda resmi pedagojiyi saygınlığından soymanın ve bütün bu süre boyunca sürecin gerçeğini korumak şartıyla, onu kendisiyle karşılaştırmak yoluyla kurumu zayıflatmanın da bir yoludur. Böylece *İki Mültecinin Konuşmaları*’nın konuşmacılarından biri, en incelikli derslerinden birini aslında okulda öğrendiğini itiraf eder:

Die Lehrer haben die entsagungsreiche Aufgabe, Grundtypen der Menschheit zu verkörpern, mit denen es der junge Mensch später im Leben zu tun haben wird. Er bekommt Gelegenheit, vier bis sechs Studen am Tag Roheit, Bosheit und Ungerechtigkeit zu studieren. Für solch einen Unterricht wäre kein Schulgeld zu hoch, er wird aber sogar unentgeltlich, auf Staatskosten, geliefert.

(XVIII, 212-13)

Öğretmenlerin ödevi, adamakıllı kendini feda etmeyi gerektirecek şekilde, genç kişinin daha sonraki yaşamda olmak zorunda olduğu şu temel insan tiplerini cisimleştirmektir. Dört ila altı saatlik kabalık, kötülük ve adaletsizlikle dolu geçen günlük çalışma fırsatını bulur. Bu tür derslerin bedelini hiçbir ücret ödeyemese de, bu öğretim bedava ve devlet hesabına sağlanır.

Kuşkusuz, bu derslerin değeri –bir grup izleyicinin önündeki öğretmenden oluşan resmi çerçevesinin yanı sıra– insanı derhal öteki oyunculuk meslekleriyle akrabalığından kuşkulandırıyor (gerçi, aynı zamanda tüm diğer mesleklerin tam kalbinde olmasından da kuşku lanmaya başlıyoruz). Dolayısıyla, en keskin zevki, öğrencilerinin aptallığını ve cehaletini ortaya sermekte yatan, en iyi öğretmenini betimlerken, bilgi veren, derslerin içeriğinin düpedüz ilgisiz olduğunu açıklar:

Er brauchte den Unterrichtsstoff, wie die Schauspieler eine Fabel brauchen, um *sich* zu zeigen.

Sözü geçen konuya, *kendisini göstermek* üzere, ancak oyuncuların bir fabla ihtiyacı olması kadar ihtiyaç duyar.

Böylece, ilişkinin satirik tersinlenmesinde bile, sonunda oyunculuk ve pedagojinin özdeşliği ve toplumsal devamlılık boyunca daimi varlığıyla yüz yüze kalırız. Bu çoklu modeller, doktrini kime borçlu olduğumuz, onu ‘ilk’ düşünenenden (zira taşın özel niteliklerini keşfetmek, onu icat etmek değildir) ve ayrıca onu ‘ilk’ tanıyan ve bir doktrin olarak kabul edenden belirli bir bağımsızlıkla kendi başına ortaya çıkmasını sağlayanla problematik hale gelecek şekilde, pedagojiden sadece kişiler arası bir süreç olarak değil, eklemlediği hakiki anlamda diyalektik bir ilişkinin çift yönlü caddesi olarak söz etmemizi talep eder. Bu nedenledir ki, Brechtien izleyicinin karakteristik betimlemesinin –arkanıza rahatça yaslanmış, şu ünlü purolarını sakın bir ‘mesafe’yle tüttürürken, bir boks maçını seyredip de katılımcıların becerileri hakkında yorum yaparcasına sonucu yargılayan– yanına, şimdi ayrıca bu öğrenme açlığının, doktrin hevesinin gitgide daha arzu edilir niteliğinin eklenmesi gerekir.

10 MESEL

Brecht'in daha büyük anlatıbilimsel argümanları ve karşı-önerileri üzerine pek çok mürekkep akıtılmıştır: Gestus kesinlikle çok gözde bir tanesidir; ne ki, benim kanımca, özgün halinde, ancak Latince telaffuzuyla muhafaza ettiğimiz takdirde (Willett'in önerisi olan gest, şaka gibi bir şeydir; onun dışında sıfat hali İngilizce'de işe yarayabilir –örneğin, gestural (jestüel, el hareketleri, işaretleriyle ilgili)– fakat isim hali, çabucak fazlasıyla kısıtlayıcı gesture (jest) sözcüğüne yeniden özümselenecektir). Etimoloji ve özellikle folk veya yapay etimoloji, başlı başına bir felsefi açıklama biçimi⁵ olduğu gibi, bir eklemlene biçimidir, bu yüzden Fransızca'da *le geste* sözcüğünü jest anlamında, *la geste*'i ise epik anlamında kullanarak, anlamlı bir fiziksel hareketi anlatı biçiminde övülen bir başarıdan ayırabilirken, Latince bize bedensel jest ile epik veya destansı davranışın yanında daha da kolaylık sağlayacak şekilde, katıksız anlamda sözel ve dilbilimsel biçimi –gerundive- kullanmak imkanını verir. Aslında, burada ortaya çıkarmaya çalıştığımız bütüncül bir değişken ölçektir: Epik geste (*chanson de geste*'de olduğu gibi), *Gesta Romanorum*'un kaba saba anekdotlarına gelince eksilecektir; ve novellada fiziksel bir jest bile –örneğin büyük Sicilya kataloglarında resmedilen özellikle daha gösterişli İtalyan bedensel işaretleri– kendi başına bir hikaye olabi-

5 Jean Paulhan'ın küçük kitabı *La Preuve par l'étymologie* (Paris: Minuit, 1953), tam da böyle biçimsel sorunları, kuşkusuz zihninde Heidegger ile, keşfeder.

lirdi. Özgün gerere'ye gelince, benim sözlüğüm, çağrıştırmacı olmakla birlikte özellikle tanımlayıcı görünmeyen 'devam etmek' şeklinde açıklıyor (bu sözcük ayrıca giymek; taşımak, başlatıp sürdürmek, vb. anlamına da geliyor).

Ne ki, *gestus*'un başlı başına bir yabancılaştırma-efekti operatörü olduğunu ve özellikle yabancılaştırmanın bu anlamların her birinin diğerlerinin üzerine konulmasından geldiğini anladığımız zaman, alıştırma derhal açıklığa kavuşuyor: Sözgelisi, bize gönülsüz bir el hareketinin, diyelim, belirli koşullar altında (XIV. Louis tarafından sonucu belirleyen bir görüşmede icra edildiği zaman, ama aynı zamanda köy hayatının ayrıntılı ve affetmez müzakereleri esnasında önemsiz bir esnaf tarafından yapıldığı zaman) çok mühim ve geriye çevrilemez sonuçlarıyla birlikte, kaderi belirleyen tarihsel bir edimini gösterebilir. Aslına bakılırsa, Proust çok incelikli bir teşbihte, sarayın despotik kıskançlıklarını yatalak büyük teyzesine hamlettiği zaman, hem günlüklerin yüksek üslubunu hem de gündeliğin sıradan üslubunu bir araya getirmişti: Bize özgül anlatı unsurunu yeni ve dönüşüme uğramış bir ışık altında kavratmakla kalmayıp, aynı zamanda basit bir fiziksel jestin ne olduğuna ve aynı anda neyin tarihsel bir olay sayılmasına dair kavrayışlarımızı değiştirir. Brecht'in –bir kavramdan hem az hem de çok olan bir şey– teriminin “kullanışlılığı”, belki de, onun bu prosedürü açık bırakmasında yatar. Örtüştürmenin diğer, Proustçu boyutuna her zaman ihtiyaç duymayız; bazen sahnedeki oyuncunun fiziksel hareketleri bile yeterlidir –kendine kendi jestini gösteren Çinli oyuncunun bunu bizim için de, bir çerçevede olduğu gibi, ayırdığı ve bizi onu adlandırmak ve yüceltilmiş bir önemle donatmak zorunda bıraktığı sırada olduğu gibi. Brecht'in kendi gözde tanımı, yüceltilmiş ve gündelik olanı birbiriyle tanımlayarak bu daireyi tamamlamaya çalışır:

Er wandte eine Sprachweise an, [burada kendi uygulamasını üçüncü şahıs olarak, şair Kin-jeh'in ağzından betimliyor] die zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze immer die Haltungen durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war.

Man kann seine Sätze am besten lesen, wenn man dabei gewisse körperliche Bewegungen vollführt, die dazu passen.

(XVIII, 78-9)

Aynı anda hem stilize hem doğal olan bir konuşma ve dil kullanma tarzı geliştirdi. Bu kombinasyonu cümlelerin altını çizen duruşlara dikkat etmek yoluyla başardı: Sadece duruşları cümlelere çevirmek, sadece bu cümleleri duruşlarla gösterilecek şekilde yazmak yoluyla. İnsan jestlerinin bir ifadesinden ibaret olması nedeniyle, bunu gestisch veya jestüel dil olarak adlandırdı. Bu cümleleri en iyi, onlarla örtüşen özgül fiziksel hareketleri tamamlamak yoluyla okuyabilirsiniz.

Dolayısıyla, 'stilize' ve 'doğal' olan arasındaki özdeşlik, zaten onları farklılaştırmanın bir yoludur; *gestus*'un bu hareketlerin veya eylemin radikal bir basitleştirmesine işaret ettiğine dair içgüdüsel hissiyat da –Nietzsche'nin tavsiyesi olarak Gide'in alıntılandığı gibi "dış hatların (konturların) göz korkutucu aşınması"– daima güvenilirdir: Dekoratif bir vurgu olarak abartılı komplikasyonun da dikkati yakalamak ve daha yakından incelemeye davet etmek için en az bu kadar uygun olduğu farz edilebilirdi. Hemen burada, böyle bir dikkatli incelemenin, şu ya da bu şekilde, alegorik olduğunu ileri süreceğim.

Fakat ilkin, böyle anlatı kavramlarının bizatihi felsefi soyutlamayla ilişkisine değinmek önemli: Bizim *gestus*'u kesin bir şekilde tanımlamaktaki güçlüğümüzün sorumluluğunda epeyce ileri giden bir ilişki, hem de muhtemelen sıradan insan tarafından kolayca kavranabilir olduğu halde. Göstergebilimden bile önce, Batı'da hikayeleme kuranlaştırmasını ve çeşitli anlatı biçimlerini yenileyen, *The Anatomy of Criticism*'de (1957) Northrop Frye'in anlatı arketiplerini yeniden ıca-dıyla birlikte, anlatı işlevleri biçiminde somut olaylardan epey farklı bir soyutlama yolu sunan Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'nin [Morphology] 1953'teki İngilizce tercümesi oldu. Gelgelelim, Frye'da olduğu gibi Propp'ta da, anlatı içeriğinin temel bir indirgenemezliğin gözlemlenmesi gerekir: Söz gelişi, hangi versiyonunda kullanılırsa kullanılsın, arketip daima bir çeşit ön-hikayeyi, nihai hikayenin soyutlanmış ve basitleştirilmiş –veya mesel-tipi, fakat hâlâ anlatının zorunlu olarak sıkıca tutunduğu versiyonunu beraberinde taşır: güneşsel kahraman, gulyabani baba, kuledaki prenses, İsa, ve benzeri.

Bu örneklerde bile, durum ile epik oyuncu (Greimas'ın daha sonra kullanışlı şekilde *actant* kavramına indirgeyeceği ve Propp'un 'işlev' olarak adlandıracağı⁶) arasında bir tür denge olduğu barizdir: Başka bir deyişle, 'güneşsel kahramanı' ya tek başına varlığının bile imtihan kabilinden felaketin mitik bir sinama olarak yeniden tanımlanmasına yettiği bir durumdaki karakteristik cesur eylemlerinden, engelleri ritüel olarak aşmasından ve nihai doğrulanmasından tanırız; veya paçavralar ve çekicilikten uzak siması ve diyelim, bir köylü delikanlısınıninkine ait ikincil davranışının altındaki varlığını, daha en başta güneşsel kahramana çağrı olarak tanımladığımız aynı durumun öz niteliklerinden çıkarırız. Daha ileri soyutlamalara yönelik çabasına karşın Propp'un *Morphology*'si için de neredeyse aynısı geçerlidir: 'Muhallif' veya 'yardımcı' gibi terimler bile, çok küçük somut içeriğin eklenmesi gereken bir ön-anlatı taslağı verir. Bu, karakter işlevi ve durumun, anlatıda –ve dolayısıyla aynı zamanda anlatı analizinde– neredeyse birbirinden ayırlamayacağı anlamına gelir; ve bu yüzden anlatıbilimde soyutlama edimini tamamlamak ve bu ikizlerden herhangi birini ve karşılıklı olarak birbirine karışmış yüzleri, köklü biçimde kendisi anlatı-dışı olan bir terminolojiye ve kavramsallığa indirmek imkansızdır. Bu noktadan devamla, bizatihi anlatının nihai indirgenemezliği; veya onu farklı bir açıdan alarak, görünüşte en soyut kavramsal kategorilerimizin bile kaçınılmaz antropomorfizmi de ileri sürülebilir: Althusser en bilimsel kavramlarımız ve sözcük dağarcığımızdaki kaçınılmaz ideolojik kuşatmayı dile getirmişti; ideoloji ona göre son kertede aynı zamanda bir anlatsal süreçtir, tıpkı Lacancı formülün –öznenin “Hayali ilişkisini” akla getirdiği gibi.⁷ Veya, nihai bir anlatsal felsefe olasılığı çok itici olduğu ortaya çıktığında, düpedüz Marx ve Engels'in somut kavramına başvurarak, Brecht'ye okura çok iyi bildiği şeyin hali hazırda—

Ahlak, din, metafizik ... hiçbir tarihe, hiçbir gelişmeye sahip olmadığını; ama kendi düşünme ürünlerini ... değiştirenlerin ... insanlar⁸

6 A. J. Greimas, Kısım III (“Le récit”), *Du Sens* (Paris: Seuil, 1970).

7 Althusser, *Lenin and Philosophy*, s. 162: “Ideology is a ‘Representation’ of the Imaginary Relationship of Individuals to their Real Conditions of Existence.”

8 Bkz. Öndeyiş, dipnot 31.

olduğunu hatırlatabiliriz. Bu yüzden, değişim ve gelişme anlatıları öncelikle insanlar –karakterler, eyleyenler– hakkındadır ve onların ürünleri, edimleri ve kurumlarının kişiselleştirilmeleri bile henüz sonunda anlatsal amaçlarla dönüştürülemez. Böyle bir anlatsal zorunluluğun –yalnız bir hikayeci olarak Brecht için değil– kapitalizmin kendisinin doğası hakkında öğretme ve öğrenme açısından doğruduğu sonuçları daha sonra ele alacağız.

Şimdilik, *gestus* açısından sonuçlarını çıkarmak ve bu türden verili bir örneği ne denli soyut olarak formüle etmeyi başarsak bile, onun bir anlatsal soyutlama olarak kalacağını ve ister arketipal, ister –öte yandan– katıksız bir sağduyu tipi olsun, genel bir ipucu ve insani eylem esintisi taşıyacağını kabul etmek yeterli olacak: Ya insanlar daima bu gibi şeyleri yaparlar ya da birkaç önsel edim ve birkaç kökensel hikaye olarak kolektif bilinç dışında saklanır. Bu yüzden, Brecht'i eşit derecede kabul edilemez, her ikisi de, kendi farklı yöntemiyle, insan doğasının daima esasen aynı, gene de bizi bayağı şekilde gündelik yaşamın yüzeyine kısıtlarken, diğerinin görünüşteki sıradan eylemler ve jestlerimizin ardındaki daha derin kutsal gizemleri bildirdiği bu iki alternatif arasına sıkıştırmışa benziyoruz. Aslında, epeyce prekapitalist olan alternatifi, gündelik köy hayatı ile rahiplerin tapınaklarında gizlenmiş muazzam şeyler arasında tercih sunar. Kanımca Brecht aslında böyle bir alternatifle ve bu alternatifi varsaydığı prekapitalist toplumsal ilişkilerle ilgileniyordu; daha sonra bu ilginin çok farklı kaygılarla nasıl bir arada var olduğunu göstermeye çalışacağım. Şimdilik, resmin tümüyle değişmesi için toplumsal ve tarihsel anmak yeterli olur: *Gestus* tarihsel olarak tanımlandığı anda, yalnız ezeli ve ebedi bir insan doğasıyla kalmayıp, aynı zamanda arketiplerden de açıkça özgürleşiyoruz (veya en azından, geçmişin arketiplerinden: Belki gelecekte doğacak ütopyacı arketipler, henüz-mevcut-olmayan arketipler daha uygun olabilir).

Henüz eklenmemiş kalan husus, *gestus*'un açıkça bütüncül bir süreci içerdiği; bu süreçte özgül bir edim –hatta zaman ve uzamda yerini almış ve özgül somut bireylerle birleştirilmiş özel bir olay– o zaman tanımlanmış ve yeniden adlandırılmış, genelde daha büyük ve daha soyut bir eylem *tipi*yle ilişkilendirilmiş ve *ibretlik* (arketipal artık kullanmak istemeyeceğimiz bir sözcük olsa bile) bir şeye dö-

nüştürülmüş oluyor.⁹ Bu nedenle, *gestus*'un gerektirdiği kuramsal bakış açısı, çeşitli 'düzeyler'in sivrildiği ve ardından birbiriyle yeniden ilişkilendiği bir bakış açısidir: Fakat bu tam da alegorik olarak tanımlamak istediğimiz süreçtir; kesinlikle alegori, diğer retorik figürlerin tersine, benzersiz şekilde soyutlamalardan hüsrana uğrayan ve kavramın yokluğunda, çeşitli anlatıların –kimisi birbirinden çok farklı, kimisi aynı hikayenin öykülerinden ibaret– her bir düzeyin her şeye karşın öncekini zenginleştirdiği dairesel bir süreçte birbiri üzerine yorum yapmaya çağrıldığı bir tarzdır.

Fakat bu biçimlerin karmaşıklığını yakalayabilmek için, bunların kuramındaki gerilimlerin ve çekişmelerin bazılarını çözüp ayırmamız gerekiyor: Bunlardan biri *gestus* kavramından çelişki sorununa kadar gider; diğeri, meselden yargısal 'dava'ya veya *casus*'a kadar, gerilim çizgisini keser. Gene de bu çekişmeler gözlem ve yargı, bir olgu veya durumun kaydı ile onun hakkındaki ahlaki veya siyasal karara varma arasındaki; gerçekçilik ile bir başka edebi tarz –sözgelimi siyasal vizyon veya bilimkurgu, hatta belki belirli modernizmler– arasındaki, kökünden farklı durumlar veya en azından bunun köklü biçimde modifiye edilmiş versiyonları arasındaki; ampirizm ve ütopyacı arasındaki daha genel bir çekişmeyi ortaya koyar.

Her iki seçeneğin uzlaştırılmasının pekala mümkün olduğu, *Sezuan'ın İyi İnsanı* gibi bir oyunla örneklenir; burada oyunun kahramanının ikili niteliği, kötü yola sapmış bir toplumun şiddeti ve “dost canlılığından uzaklığı” gerektiren ampirik doğasını ve dolayısıyla, aynı anda, bunu gerektirmeyen içkin veya ütopyacı doğanın varlığını ortaya koyar. Bizzat tanrılar, daha sonra göreceğimiz gibi, kendi yargı işlevlerinden kaçınırlar; bu işlevi sadece ahlaki olana indirgemekle, işlevin etkisizliğini gösterirler, aynı zamanda dış gözlemcilerin ve yargıç olarak eylemlilik konumları gereği farklı türden bir yargıya çağrı

9 Tipler ve tipik olanın bu oldukça gayri-Brechtien terminolojisini, resmi Lukácsçı kullanımından ayırt etmek istiyorum: Lukács'ta, 'tipik' –bu büyük Macar eleştirmeni sabit öznelerin ve merkezî psikelerin hayli geleneksel gerçekçiliğine kilitleyen bir kısıtlamayla– en çok *karakterler* için sınıflayıcı bir kategori olarak işler. Brechtien *gestus*'ta 'tipik' ise, daha çok eylemin kendisi ve hatta, gördüğümüz gibi, bu nedenle bir eylemin tanınamayan çeşitli bileşenleri veya inşa bloklarıdır: Burada sabit ve tanınabilir özne daha en başından gitmiştir.

yaparlar. (Çok benzer bir şekilde, Shen Te'nin ikiliği ve 'kötü' kuzen, insanların ya biri ya öteki olduğu ve ya birinin ya diğerinin başara-acağı veya başarısız olacağı 'gerçekçi' veya ampirik dünyayı düzeltir.)

Bu yüzdendir ki, her şeye yeniden başlamamız gerekir –bizatihi *gestus* ile değil, *Grundgestus* ile: “Jedes Einzelgeschehnis hat einen Grundgestus” (XXIII, 92): “Her bir bireysel hadisenin kendi *Grundgestus*'u, yani esasi veya temel *gestus*'u vardır (Willett, 200). Örnekler çoğunlukla klasiktir (“Richard Gloucester kurbanının dul karısına kur yapar”), bununla birlikte *Tebeşir Dairesi* olanca sahte tevazuyla serilere geçirilir; fakat *gestus*'un kendisine karşı, *Grundgestus*'un ayırıcı özelliği gibi görünen şey, paradoksal oluşudur. Durumdaki bir şey, Süleyman'a özgü çözümü, Gordiyon düğümünü kesmeyi, karşıtların beklenmedik özdeşliğini belirler veya gerektirir gibi görünür; oysa *gestus*, örneğin diğerkamılığın saldırgan olmasının gerektiğini ortaya çıkararak, özel duygunun toplumsal ve ekonomik olarak işlevsel olması gerektiğini göstererek ve genelde, bireysel psikolojinin toplumsal dinamikteki temelini, kişisel duygular ve tepkilerin fazlasıyla aşına gündelik dünyasının, eşit derecede aşına, gelgelelim o zamana dek bu bağlamda tanımlanmamış toplumsal ve ekonomik, kolektif güdüler tarafından hem yabancılaştırıldığı hem de açıklandığı bir yolla ortaya koyarak sadece edimin kendisinin doğasını tanımlar.

Fakat bu satirik maske indirmeler, *Grundgestus* biçiminde, bütün oyunun programını belirleyen daha büyük çelişkiyle pek aynı sırayı izlemez gibi görünür. Aslına bakılırsa, bunlar büyük bölümü itibariyle birbirinden ayrı iki *gestus* çeşidini, burada olduğu gibi, örneğin, bir kurbanın kılıçtan geçirilmesi ile bir gelinin cilvesini birleştirir gibidir; böylelikle bir yandan şu ya da bu örnekte, terim bir yanlış adlandırma ve *gestus* yapısal veya işlevsel olarak *Grundgestus*'la pek az ilgilidir; öte yandan, ikincisi, ilkinin sadece bir evrensel altındaki bir özeli içerdiği yerde, temel bir gerilim, çelişki, çözülemez karşıtlığı vurgulamayı amaçlar: Daha genel bir başlık altında (cilde veya kur yapma: kurbanın dul karısına kur yapma) bir edim. Aynı zamanda, *Grundgestus*'un doğası, sadece bir bütün olarak oyuna uygulanması değil, aynı zamanda çok daha aşikar bir sözel ve şiirsel emek gerektirmesi –dramatik durumun iki uzlaşmaz kısmını çok çarpıcı şe-

kilde bir araya getiren formülü bularak– bizi biraz farklı bir anlatıbi-
limsel yöne götürür.

Şurası muhakkak ki, şarkı ve sahne başlıklarının inşasına ve Brechtien müzikal ve/veya epik tiyatronun diğer unsurları ve kasıtlı olarak heterojen özelliklerine hakim olurken, derhal *Trennung* veya radikal ayırmanın büyük estetiğini hatırlatır. Ne ki, şimdi fablin veya en azından bir fabl haline gelmeye doğru ilerlerken meselin prose-
dürlerini akla getirmektedir: Tam olarak söylemek gerekirse, anlatı-
sal malzemenin ikiye ayrılma ve iki farklı sözel veya göstergebilimsel
yöne gitme eğilimi –bir yandan asıl anlatıya, ya insan veya hayvan
karakterlerin belirli sonuçlarıyla birlikte bir şey yapıyor olarak gös-
terildiği bir anekdot; öte yandan, bir tür soyut dersin (veya teknik
terimini kullanacak olursak, ‘kıssadan hisse’nin) önceleyen anlatıyla
örtüştürölüp, bu sonuncunun anlamını veya ‘ders’ini sunduğu bir de-
yiş veya özdeyiş. Fakat bu soyut ve yarı-özdeyişsel statü, kesinlikle
La Rochefoucauld’nun Vecizelerinin soyutlama düzeyinde değildir;
bu Vecizelerin her biri minyatür bir romana veya belki bir tanesinin
birkaç versiyonuna genişletilebilirdi (örneğin: “Les vieillards aiment
à donner de bons préceptes, pour se consoler de n’être plus en état
de donner de mauvais exemples” [Yaşlılar teselli bulmak için, kötü
örnekler veren insan durumuna düşmemek adına, adamakıllı dav-
ranış kurallarını göstermeyi severler]¹⁰). Ne ki, bir fablin sonundaki
hissenin konumu, bizi bu şekilde ana hatları çizilen ‘anlam’ın diğer
misallerini veya anlatısal versiyonlarını düşünmeye sevk etmez:
Muhtemelen öykünün üzerinden yeniden geçmeye, böylelikle tartış-
maya yer bırakmayacak şekilde verilmiş ipuçları ve yön doğrultusun-
da, kendi zihnimizin gözüyle yeniden yazmamıza ve basitleştirmemi-
ze bile yol açmaz. Kanımca, bizi bir tür üretime teşvik eder: Ondan
önce gelen ham malzemeyi –anlatısal metin– bunu yanınızda her
yere taşıyabileceğiniz ve depolayabileceğiniz daha taşınabilir bir
şeye dönüştürürken, farklı türde bir sözel nesneye çevirmek, önce-
kinin yerine sonrakini koymak. Bu yeni nesne hiç kuşkusuz, tıpkı ilki
gibi sözcüklerden kuruludur hâlâ; ancak, söylemi alabildiğine farklı-
dır ve bir ağaç ile bir rozbif diliminin ikisinin de maddeden oluştuğu

10 La Rochefoucauld, *Maximes* (Paris: Folio, 1976), no. 93, s. 59.

argümanından biraz teselli bulmaya çalışılabilir. Fakat o zaman, kuşkusuz, sahnedeki görsel başlıklar, adını koydukları veya özetledikleri kabul edilen şarkılardan veya dramatik durumlardan çok farklı türde nesnelerdir.

11 GRUNDGESTUS

İyi, ama Brechtyen *Grundgestus* ilk mi gelir, yoksa son mu? Bir şeyi mi özetler, yoksa, daha ziyade, sahnelemenin meydana geleceği parametreleri mi önerir? Sonuçta –büyük bölümü itibariyle klasik oyunlar (veya *Kreidekreis*’in uyarlanmış efsanesi) her ikisini yapar; zira klasik ham malzemeyi, onu artık temel gerilim veya çelişki olarak adlandırılabilir yönde özetler. Gene de, Brecht’te her şeyin şu ya da bu yönde bir intihal olduğunun doğrulandığı anlamda –ister geçmiş ister bugünden, diğer insanlardan veya klasiklerden olsun– *Grundgestus* aynı zamanda, bir yoruma dayalı yeniden işlemeyi gerektiren önceden mevcut bir ham malzemenin olduğu Brechtyen bir ‘üretim tarzı’nın benzersizliğini öne sürer. Bu anlamda klasiklerin Brechtyen okumaları (ister *Studien* adlı taşkın sonelerde, ister *Coriolanus* ve diğer Elizabeth çağı oyunlarının yeni sahne prodüksiyonlarında, isterse daha sonra gelen *Hamlet* yorumunda olsun) bir bütün olarak onun ‘metinsel üretim’inin paradigmalarıdır.

Bu anlamda *Hamlet*¹¹ yeni barışçıl ticari yöntemler (Norveç ile Danimarka arasındaki balıkçılık hakları konusundaki tartışmayı çözmek, Wittenberg’deki ‘yeni bilim’) ile feodalizmin en kanlı arkaik alışkanlıklarının varlığını sürdürmesi arasındaki gerginliklerin bir *patchwork* olduğunu ortaya çıkarır. *Hamlet*’in ünlü tereddütleri (“Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor”, vb.) abartılmış, ‘modern’,

11 Bkz. *Kleines Organon* (XXIII, 93-4), veya Willett, 201-202; ayrıca *Studien*, “Über Shakespeares Stück ‘Hamlet’”, XI, 269’daki sone.

sabit Ortaçağ ifadelerinden doğan bireyci psikolojiye veya öznelliğe değil, daha ziyade, tam tersine hamledilebilir: Bu iki kültürel kalıbın müdahalesi, kendi başına iki ayrı üretim tarzının kuvvet alanlarıdır. Böylelikle oyun, bunların örtüşme ve bir arada varoluş ânı, sadece kronolojik bir silsile olmaktan çok, başlı başına kendine has bir yapı olarak senkronize düşünülen “feodalizmden kapitalizme geçiş”in ayrıcalıklı geçiciliğidir.¹² Hamlet’in benzersiz şekilde modern psikolojisinin çeşitli yorumlamalarının (Goethe’den Coleridge’e, ondan Mallarmé ve Joyce’a kadar) kendilerinin oyunun ve asıl konusunun parçası oldukları (tıpkı, Freud’un Oidipus kompleksi kavrayışının, antik mitin bir başka versiyonu olarak eklenmesi gerektiğini ileri süren Lévi-Strauss gibi), zira o anlamıyla bunlar boy göstermekte olan modern burjuvazi tarafından sağlanan, alternatiflerin (feodal baronun şiddeti, işadaminin pazarlıkları) hiçbirinin buna ilişkin olumlu bir şeyi olmadığı tümüyle farklı, geçişken ve nesnel bir durum anlamına gelir. Fakat modern yorumlamaların yaptığı şey, bir durumu bir psikolojiye, ardından kendisi de çeşitli ‘değerler’ veya psişik olaylar arasında bir mücadele olarak yeniden alegorileştirilen yeni bir öznellik durumuna dönüştürmektir. Oysa Brecht’in kendi (imgesel) prodüksiyonunun meydana getirmesini istediği şey, görünüşe göre, bu bireysel drama farklı üretim tarzlarının belirleyici rolüdür: Hamlet’in son toplu katliamdaki feodal ‘eylem’in ideal imgesine geri dönmesiyle, daha sonra her iki oyun yazarı açısından güç bela bir son yargı oluşturmadığı gibi, alternatifler üzerinde ahlaki bir konum bile değildir; daha çok, bunları nitel farklarında birleştirme aracıdır.

Böylelikle, son olarak, bizatihi yargıya dönüyoruz: Oyun yazarı tam olarak bir ‘hisse’ çıkarmakla ilgilenmez (veya böyle yaptıysa, bu sürecin başlangıcında, *Grundgestus*’a oyunun yeni sahnelemesine doğru meylini ve bakış açısını çıkardığı ve izah ettiği zaman yapar):

Die neue Vernunft ... kommt ihm bei den feudalen
Geschäften, in die er zurückkehrt, in die Quere...

(XXIII, 94)

Döndüğü feodal iş aleminde, [Akıl’a yeni yaklaşım] düpedüz onu köstekler.
(Willett)

12 Bkz. ‘geçiş’ kavramı üzerine, Etienne Balibar’ın Althusser/Balibar’a katkısı (Kısım III), *Reading Capital* (Londra: Verso, 1970) [*Kapitali Okumak*, İthaki Yay.].

Böylelikle son tahlilde Brecht, daha çok, süreci açık bırakmak ve baştan sona, bunu yapamayacağını kuvvetle ileri sürerken –ret, hatta ısrar ederken– izleyiciye kendi görüşüne sahip olma ve kendi hissesini çıkarma imkanı vermekle ilgileniyor gibi görünür. Fakat belki de bizatihi bir yargıya varmamamız gerekir –gerçekten de, zihinimizde ‘yargı’ daima, nihai doğru ve yanlış değerlerinin bir şekilde verilmiş, pozitifler ve negatiflerin uygun şekilde dağıtılmış olduğu, temelde ahlaki bir mesele olarak hissediliyorsa. Bizi ‘sadece’ tarihsel durumun kendisinin yapısallığını ortaya koymaya ve oyunun duygularını ve edimlerini daha ‘nesnel’ gerilimlerde ifade etmeye çağırmak –bu hâlâ burjuva geleneğinin kavrama aktardığı anlamda yargı değil midir? Veya belki, daha çok, Marx ve Engels’in *Manifesto*’da geliştirdiği gibi diyalektiğin kendisi: Aynı anda ilerlemenin ve şiddetin bir ayrılmaz birlikteliği olarak, bir pozitif bir negatiften ayırmanın olanaksızlığı olarak, ikisini de her şeye rağmen neredeyse varoluşsal bir tarzda tanımlayamaz mıyız?

Aslında, Brecht’in eserlerinde bütün bu meselelerin, biçimsel sorunların –fabl veya meselin biçiminin yapısı, *Grundgestus*’un işlevi– içerik sorunlarıyla –diyalektiğin doğası, didaktik töz ve anlatı ve varsa, vermeye çağrıldığımız hükümlerin doğasıyla– buluştuğu, yeri vardır. Bunlar, kuşkusuz, büyük bölümü itibarıyla, siyasal olayların ve tarihsel şahsiyetlerin muhayyel bir antik Çin’e yerleştirilip Çinli isimlerle donatıldığı *Me-ti [Özdeyişler Kitabı]* derlemesinde yer alan siyasal mesellerdir.

Fakat bu önemli metinlere bir göz atmadan evvel, hemen hemen aynı dönemde (1920’lerin sonu ve 1930’ların başı ve ardından, savaşta sonra tekrar) yazılmış biçimsel öncüllerinden biraz bahsetmek doğru olabilir; zira biçimin evrimi –oratoryo-kantatadan öğreti oyunlarına doğru– sadece Brecht’in neyi tasvir etmeye çalıştığını değil, bunu yapma araçlarının ve bu araçların kendilerinin nasıl tepki verip görünürdeki içeriklerinin nasıl değiştiğinin peşine düşen bizler açısından hayati önem taşıyor. Selef biçimi Herr Keuner’in öyküleri olarak tanımlanabilir –bu isim kimi zaman *Odyseia*’nın modern bir benzeri Outis veya Hiç Kimse olarak düşünülür, zira bazı Almanca diyalektlerde ses, Keiner sözcüğüne çok yakındır; öte yandan, bu adla anılan figür, geri dönen savaş gazileri hakkında, siyasal ve ulu-

sal tarih dahilinde nihilizmi öne sürmek için bir çeşit post-Baal girişimi denebilecek Brecht'in tamamlanmamış oyunu *Fatzer*'den gelir. (*Fatzer*'in, Brecht'in aslında fragmanter dramayı 'tamamlayıp' sahneleyen 'çömez'i Heiner Müller'e en yakın yönünü cisimleştirdiği düşünülebilir.)

'Herr Keuner' her durumda, eksantrik kahramanının otoritesine güven duyabilseydik eğer, meseller olabilecek bir anekdotlar dizisidir. Burada Brecht kendisini aykırı, ama gene de, Godard'ın son filmlerinde canlandırmayı tercih ettiği kart zamparalardan biraz daha ağırbaşlı şekilde dramatize eder; ne ki, her ikisi de bu figürleri, en iyi *Absichten*, veya başka bir deyişle (bütünüyle doğru olanlar olmasa bile) –*Kentlerin Vahşi Ormanında*'nın açılış sahnesinde Schlick'in Garga'dan satın almayı teklif ettiği– görüşler olarak adlandırılacak sözcüler ya da temsilciler olarak kullanır. O halde *Meinungen* veya *Absichten*, entelektüellerin –özellikle tam da bu amaçla ortalıkta dolanan eleştirmenlerin– genellikle sattıkları şey bu değil midir? Bizatihi görüş ve bilgi veya felsefe arasındaki uzun ömürlü tartışma (önemli olarak Hegel'de geçen, ama şüphesiz bugün bile hâlâ güncel olan) bir yandan özne ile, onun görüşü çağıran ve bu nedenle, genel veya evrensel olarak bağlayıcı olmayıp sadece anekdotal önemdeki (fakat Herr Keuner'in görüşleri tastamam bize anekdotlar halinde verilir), değişken veya özel olarak sınıflandırılması gereken, başıboş düşüncelerinin psikolojisini ilgilendirir; ve filozofların düşünce ve yazılarına kendi gayri şahsi veya en azından kişisel-üstü geçerliğini veren şeyler –evrensellik, belki, veya durumdan soyutlama, mantıksal titizlik (fakat ardından, kuşkusuz, başlangıç noktası veya öncüller sorunu çıkar), derin metafizik içgörüler, hatta belki stereotipik “en iyi düşünülmüş ve söylenmiş” olanın iç karartıcı patikalarından “yabancılaştırma”. Bu iki kutup –Sokrates'in çeşitli *Absichten*'i Platonik İdea'nın som altınından çıkardığı bir görüşle sorguladığı felsefenin şafağında birleşmiş oldukları kabul edilen– arasındaki gerilim, artık felsefi kutbun kesinliklerini bile kuşku düşüren ideolojinin ve Bilinçdışı'nın modern ikiz keşifleri ve –en azından popülist eğilimli olanlar açısından– gerçeğin âşıklarını –yalın haliyle sınıf bilinci veya çeşitli diğer halk bilgeliği biçimleri şöyle dursun– Gramscici akliselim veya Wittgensteinci genel kullanımı kılığında *Absichten* yönüne

itelemek için, farklı tür bir geçerlilik, safdillerin ağzından doğuyor-muş gibi görünür.

Herr Keuner hikayelerinde, ideolojiye en yakın sınırdış gibi görünen o görüşler, artık ibretlik ve tavsiye edilene doğru salınma eğilimindedir, ama ille de felsefi risale yönünde olmamak şartıyla: Daha ziyade, dramatik figür oldukları görülür. Aslına bakılırsa, Herr Keuner, düzenbaz ve bilgenin bazı yönlerini, militan ve 'kahraman korkak' özelliklerini paylaşır; ve Brecht'teki diğer karakterler hakkında gözlemlendiği gibi, tasvir edilmesinin zevkleri aynı zamanda onun öznelliğinin –yani, öne çıkan ilişkinin belirlediği (ve burada, büyük bölümü itibariyle, tamamlanmamış) değişim durumlarına daimi dönüşümü içinde bizi 'karakterin'– merkezsizleşmesinde yatar. Böylelikle soyut fikirler, görüşler olarak görünüşleri aracılığıyla, telaffuz edeni bu fikrin kendi başına mı bağra basılacağı, yoksa örnek oluşturanın karakter mi olduğunun bulanıklaştığı bir noktaya kadar kendilerine çekmeye koyulurlar.

Ardından, telaffuz etmenin bilgenin otoritesini kapsamaya başladığı –bilge olarak statüsü aynı zamanda görüşün değerinden türemesine karşın, sonunda her ikisinin de o Yöntem, bu örnekte Büyük Yöntem (veya diyalektik) olan o üçüncü şeyle karşılıklı olarak değer biçen bir ilişki başlattığı– bu noktada, *Me-ti*'nin kendisinin biçimsel sunumuna erişiriz. Fakat Brechtien figür, iki emsal arasında, ortada bir yerde durur: Geleneksel anlatısal biçimlerine uygun bu anekdotları veren kadim Çinli bilge ile kuşkusuz burada ve daima Lenin olan (ve aynı zamanda kendine özgü vecizeleri ve tavsiyeleriyle isim verilmiş bir karakter olarak *Me-ti*'de yerini alan) büyük strateji veya siyasal taktisyen. Gene de, bu ilişki, o zamana dek geleneksel ve öncelikle ahlaki tavsiye ve danışma biçimini, kolektif, veya, başka bir deyişle, askerî ve siyasal taktikler yönüne çektiği derecede önemlidir. Böylelikle ahlaki olanı siyasal olanla demleyen Brecht, belki antik Çin felsefelaştirmesinin gerçek ruhunu yeniden icat eder; tıpkı Tatlow'un klasik Çin şiiri ruhunu yeniden icat ettiğini göstermesi gibidir bu.¹³ Zira Çin anekdotlarındaki haz, en azından kısmen, Machiavelli'den beri Batı'nın ayırdığı, uzmanlaştırdığı, diğer disiplinlere tevdi ettiği,

aynı zamanda özel yaşam adı verilen şeyi yarattığı –Yunan eylem ve praksis danışmalarının sınırlı biçimlerinin bile tedricen silinip gittiği bir yalıtılmadan alınan– siyasal bir hazdır. Hiç kuşkusuz, eleştirmenleri görünüşteki tamamlayıcı Brecht'yen üretimde, onun siyasetinden ahlaki form gibi bir şey ve Büyük Yöntem'le tutarlı bir yaşam tarzı tavsiyesi görmeye iten de, başka her şeyden çok, budur. Eğer böyleyse, ahlakın büyük ölçüde başka bir yerden ödünç alındığı ve özgünlüğü her zaman bireysel olandan ayrı, kolektif bir mantıktaki ısrarı (çoğu tevarüs edilen veya geleneksel ahlaki sistemleri sadece sınıf ideolojisine tevdi etmekteki isteklilikle birlikte) olan Marksçı gelenekte görece benzersiz bir olaydır.

Bu meseller biçimi –okurun çıkarması gereken isabetli dersler öneren kısa anekdotlar– Brecht'e (ve daha genel olarak moderne) attettiğimiz episodlandırmanın ve sistemli fragmanlaştırmanın yeterince belirgin özelliğidir: Elbette 'fragman', dikkatinizi çeken bir mesele üzerinde tam zamanında yorum yaparak çoğu zaman bir güncenin işlevini yerine getiriyor görünen bu müstakil paragraflar için yanlış sözcüktür. Ancak, Brecht de yaşamının büyük bölümünde günlük tutmuştur; ve meseller en az bu kadar açıklıkla, somut ve dramatize edilmiş olanın ters yönünde hareket ettiğinden, soyutlama olarak adlandırmakta tereddüt yaratan ikinci-dereceden bir düşünme ürünü oluşturur. Gene de, burada da ikili veya iki-düzeyle bir yapı varlığını sürdürür; burada ampirik bir başlangıç noktası, gözlem veya *Einfall* iptal edilir ve göstermenin jestinin alıkonulduğu daha canlı bir biçime başvurulur. Aslına bakılırsa, bu özgül *gestus* için, dilbilimde işaret etme edimini gösteren *deixis*'e benzer bir sözcüğe ihtiyaç duyulur. Anlatı ampirik değildir: Gördün mü? Ve Şimdi anladın mı? gibi deyişleri içerir. Üstü kapalı olarak, hatalı bir görüşü, fazlasıyla anlaşılır bir yaygın yanlış kavrayışı düzeltir: Fakat bu yanlış kavrayışın yerine koyduğu, artık tam olarak bir görüş değildir (üçüncü oyunu, değindiğimiz gibi, kahramanın 'görüşleri'ni *satın alma* önerisiyle başlamış olan Brecht'te bu sözcüğün tam olarak ne işlev gördüğü konusuna geri dönmemiz gerekecek). Başka bir deyişle, anlatısını veya hikayesini anlatabiliyorsak, bu bir çeşit kanıttır ve görüşten daha iyidir: Anlatı, kavramsal konumu dile getirir ve böylelikle tarihsel kanıta sahip olduğunu ispatlar –bu, zımnen soyut felsefi olan kadar geçerli alternatif bir argüman biçimidir.

Ahlak meselesine dönecek olursak: Bu anekdotlardan kimisi, şüphesiz, sadece devrimci militanın sürdürmesi gereken yaşam tarzını dramatize eder –(sosyalizm altında) herkesin sürdürmesi gerekeni değil. Herr Keuner’in yaptığı gibi (XVIII, 439), herhangi bir binaya girdiğimiz zaman daima kaçış yolunu ve çeşitli arka kapılarını kontrol etme tavsiyesi, hiç kuşkusuz uçaklarda ve kamusal yerlerde faydalıdır ve daha genel olarak ‘kentlerin vahşi ormanı’ sakinleri açısından faydalı derslerin bir parçasını oluşturur, ama düşünce malzemesi sunmaktan çok, onun pitoresk kişiliğini sahnelemekte işe yarar (Çin tarzında yeniden yazmaya da uygun değildir). Fakat olduğu haliyle, ahlaki öneriden bir yabancılaştırmayı temsil eder: Bir antropologun yabancı bir kolektif yaşam tarzı görüşü gibi, mesafe konulmuş bir “yapmalısın”dır (veya *Sollen*) bu. Ve tematik olarak, kuşkusuz, Brechtien hayat görüşünün kendisinin kahramanca korkaklığın, temel sinsiliğin ve inatçı materyalizminin bir başka görünümünü sunar. Fakat diğer durumlarda, Keuner anekdotları, Herr Keuner’in kendisinin yargıları etrafında döner. Herr Keuner’i ‘sevmez’ istenmez, tıpkı Brecht’in kimi zaman kendi personasında öne çıkardığı kasıtlı ve gösterişli sevilmez özellikleri beğenmeye çağrılmadığımız gibi; fakat onun standart olanlardan alabildiğine farklı bakış açılarını fark etmemiz istenir. Bunlar ille de bir tür sisteme eklenmez; fakat atılgan eksantrikliğin kendisi, temel kültür devrimi zorunluluğunun altını çizerek –tam olarak söylemek gerekirse, kurumun nesnel dönüşümüne, öznellikte radikal değişimin eşlik etmesi ve onunla tamamlanması gereği.

Anekdotlar ve mesellerin daha sonraki ve daha tanımlayıcı derlemesinin –*Me-ti veya Dönüşümler ve Değişimler Kitabı*- (Marksçı) klasiklerin kendisindeki ahlaki öğretilerin görece kıtlığına değindiğini görmüştük: “nur wenig Fingerzeige für das Verhalten der einzelnen” (XVIII, 188): “bireyin davranışı açısından pek az ipucu”. Belki tamamlayıcı savın cüretkarlığını yaratan da bu eksikliğin ta kendisidir:

Es ist vorteilhaft, nicht nur vermittle der großen Methode zu denken, sondern auch vermittle der großen Methode zu leben.

(XVIII, 192)

Sadece Büyük Yöntem’e göre düşünmek değil, ona uygun olarak yaşamak da avantajlıdır.

Gene de, ölümünden sonra yayımlanan bu cilt, en iyi ihtimalle siyasal ve güncel düşünceler sunar gibi görünür; öznelere ve nesnelere Çinli isimler altında çok az kılık değiştirmiştir (nitekim Lenin'e Mi-en-leh, Stalin'e Ni-en, Marx'a Ka-meh ve bunun gibi isimler verilir): 1934'ten itibaren yaratılan kısa episodların başlıca kahramanı, klasik dönemin Konfüçyüsçülüğü'nün bir eleştirmeni Mo-di'ye saygıyla biçimlendirilmişti. Ortaya çıkan bilge-vari figür Me-ti, bir Herr Keuner'in Brecht'ye kişiliğini paylaşmaz; aslına bakılırsa, bu döngüde, daha ziyade, bu rolü dolduran şair Kin-jeh'dir (hatta Brecht'in burada Lai-tu olarak adlandırılan Ruth Berlau'yla aşk macerasının çetli özelliklerini dışa vurur).

Uzun zaman Brecht'in temel diyalektik eseri olarak düşünülen *Özdeyişler Kitabı*, münhasıran olmamak şartıyla, aynı zamanda dönemin sol siyaseti üzerine bir siyasal yorumlamalar dizisidir; yani 'diyalektiği' belirgin biçimde Sovyetler Birliği'nin varlığına dair olumsal gerçeğe ve bu varoluşun daha genel bir siyasal strateji kuramının yanı sıra, partinin kendisinin 'felsefesi' ve parti yapısı gibi bir şeye dayanır. Keza sırasıyla Lenin ve Stalin isimleriyle birlikte etiketlenilecek bu başlıklar, bu düşüncüyü daha başından itibaren demodeleştirmiş gibi görünür; zira Sovyetler Birliği'nin ve (Leninist veya değil) öncü parti kavrayışının ta kendisinin maziye karıştığı bir dönemde, artık yürürlükte olmayan bir mesele gibi görünür.

Aslına bakılırsa, bugünden geçmişe bakıldığında, 1917'den itibaren sol diyalektiğinin büyük bölümünün, özel ile evrensel arasındaki, özgül bir tarihsel olgu veya veri –kendi yerel ve ulusal zorunluluklarıyla birlikte, Sovyetler Birliği– ile sınıfın özgüllüğünün kendisini bile bertaraf etmeyi amaçlayan ve ulusal sınırlar ötesi genel bir geçerlik iddiasında bulunan bir sol sınıf siyasetinin evrenselciliği arasındaki bu çatışmanın ta kendisinin sunduğu kavramsal açmazlar tarafından üretildiği de ileri sürülebilir. (Sözü gelişi, Brecht'in, tüm ulusal işçi hareketlerinin kapitalist yönetici sınıflarına karşı isyana çağırانları diyalektik olmayan düşünceyle suçladığı zaman "Über mögliche Kriege"de [XVIII, 85-6] söylediği de budur: Böyle hareketler Sovyetler Birliği'yle ittifak kuran ülkelerde başkaldırmamalıdır, zira Sovyetler Birliği'nin zaferi, gelecekteki gelişmelerinin en kesin teminatıdır.) Böylelikle bu dönemin tamamının sol entelektüel kültürünün ayrıl-

maz parçası haline gelen ve göstermelik yargılamalar sorunda ve daha sonraları Stalinizm ile Sovyetler Birliği tarafından desteklenen dünyadaki ilerici sol veya devrimci hareketler arasındaki çelişkide mahirane alıştırmalar için (Koestler'den Merleau-Ponty'ye kadar ifade edilen ahlaki paradokslar) hazır malzeme bulan diyalektik safsatanın, şimdi belki diyalektiğin kendi tarihinden ayrılması ve en hayati episodlarından sadece biri olarak görülmesi gerekiyor.

En iyi ihtimalle, erken aşamalarında da, bu düşünce tarzının oldum olası, analitik düşünce veya Aristo mantığıyla işlenemeyen özel ile genel arasındaki bu tür çelişkilerce, esinlenmiş değilse bile, kışkırtılmış ve körüklenmiş olup olmadığını belirlemek için, bizi dönüp diyalektiğin daha erken tarihine bakmaya teşvik eder. Özellikle, Hegel'in kendi döneminde, tarihsel bir form olarak kapitalizmin özgüllüğü ile burjuva düşüncesinin evrenselliği arasındaki çelişki, diyalektiği bizzat Marksizmi esinleyecek bir üretkenliğe doğru harekete geçiren değnek olmuşa benzer.

Gene de, antikomünizme karşı (Lenin'in kendi "meselleri"nden bazılarını bile içeren – en başta zirveye çıkan doğru yolu bulmak için, aralıksız olarak adımlarının üzerinden geçmesi gereken dağcılarinki olmak üzere [XVIII, 63-5]) çeşitli argümanların yanı sıra, özellikle ezeli 'şeylerin akışı' üzerine metafizik düşünceler de vardır.

Gelgelelim, her şey göz önüne alındığında, bu fablların aktardığı bilgelik, kimi zaman stratejik ve kimi zaman taktik olmak üzere en genel anlamda siyasal türdendir; tıpkı diyalektik başlangıç girişiyle, köylülerin ve baronların öyküsündeki gibi: "Die Brandschatzung war zugleich ein Schutz, der Schutz eine Brandschatzung" (XVIII, 68): "Yağma bir savunmayla bir ve aynı şeydir, savunma ise bir yağmadır." Bu açıklama, kendi efendilerinin askerlerinin, komşu düşmaninkilere olduğu kadar kendi köylülerine de hasar verdiği gerçeğinde yatar. Bu çelişkinin nihai kabulü, demek ki, onun tersine çevrilerek çözülmesidir. Aslında, baronlar yalnız kendi aralarında dövüşmezler, fakat kendi doğaları gereği 'genelde' yağmalar ve tahrip ederler: Köylüler, "die schlecht getan hätten, nur ihre eigene Barone zu verjagen, dazu überzugehen, all Barone zu verjagen" imkanı verir: "düpedüz kendi efendilerini sürüp atmakta hata edenlerin sonu, kendilerinin tamamının sürülüp atılması siyasasına varır."

Ne ki, bu fablın dili, Büyük Yöntem'in daha genel bir resminin, çeşitli gösterilerin tamamında tehlikede olduğunu ileri sürer. En iyi yaklaşım tarzı belki Brecht'in kendi *Coriolanus*'u provalarındaki bir derkenarı aracılığıyla olur. (Tasadüfen, bu provaların bir kaydına sahibiz ve bunlar, daha önce de söylenmiş olanı, onun için temel teatral çalışmanın, ayrıntının bütün ayrıntılarıyla tartışıldığı ve alternatiflerin sonu gelmez şekilde önerilip düşünülüp konuşulduğu bir usta sınıfı gibi bir şey olduğunu açıkça ortaya koyar. Nitekim, *Galileo* provalarının uzunluğu karşısında dehşete kapılan Ernst Bloch, bu hızla her şeyi bir araya getirmenin dört yıl alacağını söyleyerek itiraz ettiğinde, Brecht muzipçe dört yılın pek de o kadar kötü sayılmayacağı yanıtını vermişti; ve genelde gözlemciler, herhangi bir zaman baskısının yokluğu, hiçbir sorunun tartışma için çok küçük olmadığı, hiçbir jestin açıklama ve eleştiri/özeleştirici açısından anlamsız olmadığı bu kusursuzluk idealinin ta kendisi nedeniyle Brecht tiyatrosu için devlet sponsorluğunun faydasından söz etmişlerdir. Aslında, yukarıda Brecht'ın estetiğinin analitik doğası hakkında söylediklerimiz, bazı yönlerden bireysel jestin bütüncül biçimden ve bütüncül etkiden daha bile önemli gibi görüldüğünü düşündürür. Demek ki, burada da, metin, metin üzerine tüm yorumlamaları içerir: Yabancılaştırma düşüncesi, bireysel olarak icra edilen her türlü yabancılaştırmadan daha büyüktür; ve nihai performans aynı zamanda, uygulamada kaçınılmaz olarak ondan önce gelen ve teoride onu izlemesi gereken bütün kuramsal araştırmaların bir gerekçesidir.)

Her durumda, bu özel fırsat (*Coriolanus*'un ilk kalabalık sahnesinin, bir devrimci komploya daha çok yaklaşan bir şeye hayati dönüşümüne odaklanan) üzerine, oyuncular Shakespeare'in ayakta kımının karakteri ve kararlılığına dair gözlemlerini verirler (kararları hakkında fazla düşünmezler), bu noktada Brecht kibarca araya girer: "Ich glaube, Sie verkennen die Schwierigkeit einer Einigung der Unterdrückten" (XXIII, 387): "Ezilenler adına birleşmenin ne kadar çetin bir iş olduğunu anladığınızı zannetmiyorum" (Willett, 252). Bu, şaşırtıcı şekilde üstünlük taslamaya karşı ve parti fikrinin ortadan kaybolmasının ta kendisinin, birleşme ve örgütlenme sorunlarını kökenlerinin bile gerisine atmışa benzediği (artık bazıları ayakta kalmış sol hareketlere de sızmış kolektif örgütlerin veya kurumların yaratıl-

ması için çok daha özgül olarak kapitalist veya iş dünyası yönlenimli tekniklerin olduğu doğrudur) bizimki gibi bir tarihsel durum için kursosuz bir şiardır. Fakat bunun Brecht açısından anlamı, belki bizim onun eseri ve tematiğini sadece Leninist parti fikrini varsayıyor olarak görmekle hata yaptığımızı gösterir (tıpkı Stalin'in herhangi dogmatik değerlendirmesini varsaydığını düşünmekte yaptığımız hata gibi): Aslında, *Me-ti*'nin kendisi, eğer düpedüz bir savunma veya mazeret bulmadan ziyade, parti gibi bir şeyin zorunluluğuna ilişkin başlangıç niteliğinde argümanlar ve kanıtlar olarak görüldüğü zaman, çok farklı görünür. Bu örnekte, eğer derseniz, Büyük Yöntem'in gerçekten, şimdi artık birleşme ve tikellerin yığılması olarak anlaşılan bir figür olarak, özünde partinin felsefesi veya metafiziğinin ta kendisini oluşturduğu bile söylenebilir. Lukács'taki, 'parti'nin özünde sınıfla ikame edildiği yüzeysel olarak analogik andan hayli farklı bir felsefedir: Brecht'te, daha çok, parti sendikaların ve işçi örgütlerinin doğuşuyla, işçilerin örgütlenmesiyle eşanlamlı yapılır. Leninizm ruhunda, 'sendika/birlik' ('sovyet' olarak daha genel anlamında) görece ayrı bu iki şeyin bir sentezini işaretliyor kabul edilir; 'emekçiden yana' hareketin [*workerism*, *Operaismo*] (yalnız burjuva olmayan) bir eleştirisi, gerilimleri ve çelişkilerini belki daima sorgulamak ve soruşturmak için tekrar doğacaktır. Fakat gerek parti gerek işçi sendikasının, toplumsal örgütlenme biçimleri olarak zayıflatıldığı bizimki gibi bir durumda, eleştiri belki artık Stalinist dönemdeki kadar zorunlu ve acil değildir.

Her durumda, bizatihi ve kuramsal olarak Büyük Yöntem'in özgüllüğü (veya başka bir deyişle, diyalektiğin kendisi) birleşmeye yönelik bir figür olarak savunulur burada:

Die große Methode begreift man am besten, wenn man sie als eine Lehre über Massenvorgänge auffaßt. Sie läßt die Dinge nie einzeln, sondern sieht sie in einer Masse sowohl ähnlicher oder verwandter als auch andergearteter Dinge, und außerdem löst sie selber in Massen auf.

(XVIII, 184)

Büyük Yöntem'i kavramanın en iyi yolu, onun agregalar [*Massenvorgänge*] hakkında bir doktrin olduğunu anlamaktan geçer. Hiçbir zaman şeyleri tek tek almaz; daha çok, onları diğer şeylerin, farklı türde olanlara da benzer veya onlara ilgili olanların bir kitlesi veya yığılması olarak görür ve ardından bu grupları veya kitleleri daha büyük olanlara doğru çözmeye devam eder.

Bu, kuşkusuz, ahlakın neden –tek tek örneklerde, hatta bireyin kendisinde– diyalektik açısından merkezî olmadığına bir yüzeysel nedenidir; fakat bunu negatif veya mahrem olmaktan ziyade, pozitif olarak koymak tercih edilebilir. O durumda, diyalektiğin merkezî ödevlerinden biri, en ‘asgari birlik’ arayışı olacağı anlamına gelir –“die kleinste Einheit” (XVIII, 79)– Konfüçyüs ve diğerlerinin aile hakkındaki böylesine temel bir kolektif birim şeklindeki vurgusunun eleştirisi olarak kendini gösteren bir formül. Karakteristik olarak, tartışma eski iyi şeyler ile yeni kötü şeyler arasında bir tartışma haline gelir: Me-ti, aile diye karşılık verir, geçmişte, başka bir üretim tarzında böyle bir birimi oluşturabilirdi pekala. Bugün asgari birim

entsteht, wo gearbeitet wird, oder wo Arbeit gefragt wird. Sie legt alle Erfahrungen mit der Umwelt in einen Topf. Sie ist klüger als alle ihre Mitglieder.

(XVIII, 79)

insanların çalıştığı her yerden veya çalışmanın peşine düşüldüğü her yerden meydana çıkar. Bu birim dış dünyanın bütün deneyimlerini tek bir kaba koyar. Parçalarının her birinden daha çok anlak sahibidir.

Ve böyle küçük emek kolektiflerinin kendileri Mi-en-leh’in icadının, (burada *Verein* veya birlik olarak adlandırılan) partinin bileşenleri olacaktır. Fakat varoluşsal ‘birimler’ bile –örneğin, iki âşık– ortak proje üzerinde çalışmak olan (“Die dritte Sache” [XVIII, 173]) bir üçüncü şey ile daha iyi birleşirler.

Agregaların ve kolektiflerin dinamiğindeki diyalektiğin bu ‘metafizik’ temeli bir kez kavrandığı zaman, öteki özellikleri –tarihsicilik ve pragmatizm, durumun öncelliği ve çelişkinin rolü– yeterince akla uygun şekilde onu izleyecektir. Çelişki –ona burada atfettiğimiz geniş felsefi anlamında– gruplar içinde, bileşenleri arasında ve grupların kendileri arasında varlığını sürdüren ilişkinin ta kendisinin ismidir.

Zu der Praxis Mi-en-lehs [Leninler] gehörte es, in einheitlich erscheinenden Erscheinungen den Widerspruch aufzuspüren.

(XVIII, 100)

Mi-en-leh’lerin [Leninler] *praxis*’inin bir parçası, zahiren birleşmiş görünüşlerin çelişkisinin arayışıdır.

Ne ki, ardından bu tür 'görünüşler'in derhal gruplara dönüşmesi gerçeği, bir sonuç daha akla getirir: Bu düşünceye göre, grup dinamikleri bizatihi ilişkinin güçlü biçimi, başka her şeye örnek oluşturan biçimdir. Böylelikle, atomlar toplumsal grupların mantığına itaat eder, ama analiz edildikleri ve en küçük parçalarına parçalandıkları zaman sanat eserleri ve felsefi sistemler de öyle yapar. Daha da iyisi, bu tür şeylerin 'en küçük parçalara' sahip olması, toplumsal grupların kendilerinin ve dinamiklerinin öncel varoluşuna dayandırılan bir metafizik önvarsayımdır. O halde bu, fiziksel türünün (18. yüzyıl Aydınlanma felsefesinin gözdesi mekanik materyalizm gibi) tersine, temel bir toplumsal materyalizmdir.

Fakat adeta 'eşzamanlı olarak' duranın, aynı zamanda artzamanlılık veya şeylerin zaman içinde akışını elde etmesi gerekir. Çoğunlukla, Brecht'in bu noktada temel nitelemesini girmesi için değişimin üstün değeri üzerinde ısrar ettik: Diyalektik, her şeyin geçiciliği hakkında bir figana veya ağıta indirgenmemelidir. Her şey akar: Tao, yin ve yang, zaman ırmağı –bütün bunlar kıpır kıpır imgelerdir, ama ancak belirli koşullar altında: Yaşamın ve bu dünyadaki şeylerin gelip geçiciliği üzerinde durmaktansa, Büyük Yöntem "verlangt, daß man davon spricht, wie gewisse Dinge zum Vergehen gebracht werden können" (XVIII, 83): "belirli şeylerin faniliğe nasıl getirilebileceğini, nasıl ortadan kaybolmasını sağlayacağımızı da tartışmamızı talep eder". Fani –örneğin, Hitler– "hâlâ öldürebilirdir": "auch Vorübergehendes kann töten" (XVIII, 113): Yerinde olarak, bu özel düşünce "Gefahren der Idee vom Fluss der Dinge" olarak tanımlanır: "şeylerin akarak uzaklaşması kavramının tehlikeli yönleri".

Dolayısıyla, Oluş süreci (Becoming) eski ile yeninin bir karışımı olarak; diyalektiği de yeninin eskiden nasıl meydana getirilebileceğini anlamaktan oluşuyor diye kavramak daha doğru olur: "Das Neue entsteht, indem das Alte umgewälzt, fortgeführt, entwickelt wird" (XVIII, 106).

Fakat bu tam da durumun anlatısal değerlendirmesine benzer bir şeyin kaçınılmaz olduğu bağlamdadır: Aslına bakılırsa, her şey verili bir şeyin var olduğu anlatısal birimlerin uzunluğuna bağlıdır.

[Meister Hi-jeh/Hegel] meint, daß man diesen Satz oder einen ihm entprechend gebauten Satz zu lange sagen kann, daß heißt, daß man zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Lage recht haben mit ihm, aber nach einiger Zeit, bei geänderter Lage, mit ihm unrecht haben kann

(XVIII, 102)

Usta Hi-jeh [Hegel] böyle bir cümlelerin veya benzer şekilde inşa edilmiş bir cümlelerin çok uzun olduğunu söyleyebileceğinizi, verili bir zaman ve özgül bir durumda böyle bir ifadede haklı olabileceğinizi, ancak, bir süre sonra ve durum değiştiği zaman, tekrar hatalı olabileceğinizi düşündü.

Me-ti'nin düzenbaz masallarını sevmesinin nedeni de budur:

Mich belustigt Kraft und List. Wenn ihr ein Land habt, in dem die Listigen und Kräftigen Gaunereien verüben können, dann muß ich mir das Vergnügen an List und Kraft dort verschaffen, wo sie für Gaunereien verwendet werden.

(XVIII, 62)

Güç ve kurnazlıktan hoşlanıyorum. Güç ve kurnazlığın ancak hile ve sahtekarlık aracılığıyla hayata geçirilebildiği bir ülkeniz varsa, o zaman benim de güç ve kurnazlıktan aldığım zevki, bunların bu gibi uygulamalarıyla doymak zorunda kalmam doğaldır.

Bu, çok daha ileriye giden bir deyiştir: Tercih edilen ve geliştirilmeye çalışılan erdemlerin, diğer başarısızlık çeşitlerinin telafisi oldukları verili bir ulusal bağlamda (diyelim, Alman) hem itibarına hem değerlendirmesine ve genelde Brecht'in eserlerinde antisosyal biçimlerin rolünün ta kendisine kadar gider. Fakat her şeyden çok, bu gözlem *Me-ti'*deki temel tarihsicilik dersini, durumun kendisi değişime girince hakkındaki yargıları kaçınılmaz olarak değiştirmeyi gerektirecek şekilde her şeyin durum-özgül değerlendirmesini açıklığa kavuşturur.

Fakat şimdi, belki, Brecht'in kendi özlü tanımının yoğunluğunu en iyi şekilde anlayabiliriz:

Die große Methode ist eine praktische Lehre der Bündnisse und der Auflösung der Bündnisse, der Ausnutzung der Veränderungen und der Abhängigkeit von den Veränderungen, der Bewerkstelligung der Veränderungen und der Veränderung der Bewerksteller, der Trennung und Entstehung von Einheiten, der Unselbständigkeit der Gegensätze ohne

einander, der Vereinbarkeit einander ausschließender Gegensätze. Die große Methode ermöglicht, in den Dingen prozesse zu erkennen und zu benützen. Sie lehrt, Fragen zu stellen, welche das Handeln ermöglichen.

(XVIII, 104)

Büyük Yöntem ittifakların kurulmasının ve çözülüşünün, değişimlerin istismarının ve değişime bağımlılığın, değişimin kışkırtılmasının ve kışkırtıcıların değişiminin, birliklerin ayrılması ve doğuşunun, karşıtlıkların birbiri olmaksızın kendine yetmezliğinin pratik bir öğretisidir. Büyük Yöntem, şeylerin içindeki süreçleri tanımayı ve onları kullanmayı mümkün kılar. Bize, faaliyet imkanı veren soruları sormayı öğretir.

Ancak bu tartışma, Brecht hakkında burada olduğu kadar başka yerlerde de yapılan tespitlerde payı olan entelektüeller hakkında son bir şey söylenmeden sonlandırılmayacak bir tartışmadır (sanat ve sanatçılar üzerine, bu işaretler çok daha zayıf ve belki halihazırda dramaturjik kurama göç etmiş olumlu düşüncelerin bolluğu yüzünden, büyük bölümü itibariyle agresif biçimde anti-estetiktir). Fakat düşünceler insan grupları gibidir:

Gewisse Gedanken ordnender Art, Gedanken, welche die Ordnung zwischen den Gedanken herstellen, kann man ganz gut mit Beamten vergleichen in ihrem Verhalten. Ursprünglich als Diener der Allgemeinheit aufgestellt, werden sie bald zu ihren Herren. Sie sollen die Produktion ermöglichen, aber sie verschlingen sie.

(XVIII, 71)

Düzenleyici türden belirli düşünceler, çeşitli diğer düşünceler arasında düzen kuran düşünceler, davranış ve işlevleri bakımından bürokratlara benzetilebilir. Başlangıçta çoğunluğa hizmet için yaratılmışken, çok geçmeden onun efendileri haline gelirler. Üretimi mümkün kılmak zorundadırlar, oysa bunun yerine onu engelleyip boğarlar. ...

ve saire: Brecht'in bu 'gözlem' temelinde işlediği türden gelişmeleri zaten görür. Bu, entelektüel faaliyetin (bunu entelektüel 'iş' olarak adlandırmanın kendisi bile, onu başka bir yönden yabancılaştırmaktır), toplumsal grupların diğer tür görüngülere diyalektik üstünlüğünün talep ettiği alegorik yapıya dayanan bir yabancılaştırmasıdır: Dolayısıyla burada, tek tek düşünceler aynı zamanda belirli toplumsal tabakalar veya mesleki birliklere benzer.

12

CASUS

Fakat hikaye veya meselden pedagoji 'gösterme' ile hayli farklı bir ibret verme arasında salınıyor gibi görünen bu anekdotlar hakkında henüz herhangi bir resmi sonuç çıkarmaya kadar varmadık. Aslına bakılırsa, gerilim artık göstermeyle yargılama arasında seyrediyor gibi görünür: Verili bir mesel-vari veya ibretlik durumun gösterdiği 'hisse' bizden kendi yargımızı vermemizi mi, Brecht'in sık sık kendi işçi tiyatrosunu betimlemeyi sevdiği gibi arkamıza yaslanıp, derin derin düşünmemizi mi ister, yoksa en bilgece veya en uygunu olsun olmasın, sadece çoktan yapılmış yargıyı mı sunar?

Günümüzde hüküm ve Hukuk sorunu, kesinlikle çok hararetli bir meseledir ve cezalandırma şöyle dursun, her türden yargıya karşı içerleme, bir sınıf ve siyasal sorundur; bu sorundan, bağışık kalması beklenemeyecek *Die Massnahme*'yi de içeren koca bir külliyat doğmuştur. Bunlar aslında, 1960'larda alabildiğine kök salmış, artık köhnemiş ve aşırı basitleştirilmiş iktidar meselelerini büyük ölçüde aşkınlayan, sistemin kendisinin yasal ve entelektüel yapısına yönelik hücumlardan oluşan daha geniş külliyatın bir parçasıdır. Şüphesiz bu hücumlar çok çeşitli biçimler alabilir ve biz diğerlerine daha sonra değineceğiz: Deleuze'ün en belagatli olduğu yalın haliyle yargı meselesinin ötesindeyken, aynı zamanda yalın haliyle şu ya da bu kuralın idealleri (Derrida'nın Searle analizindeki gibi örneğin) ve son olarak, doğa ideasının ve özellikle bir insan doğasının yanı sıra doğal anlam veya yasanın güçlü biçimler ve, diyebiliriz ki, 'temel'

–kendisi sık sık biçimsel olarak benzer türden saldırılara açık– olduğu çeşitli özçülüklerin (essentialism) kavramları. Bu saldırılar, gitgide yaygınlaşan tipte bir demokratikleşmeyi ifade eder, kuşku yok: fakat bu siyasal terim Amerikan retorikçilerinin özel mülkü oldukça, o zamana dek gerek yasal gerek entelektüel madunlukta tutulmuş grupların sesinin gırlşını anlatmak için, ayaktakımı haline gelmenin (Plebeianization) daha Brechtien bir terimini yaratmak daha doğru görünür; ama bu aynı zamanda seçkin kültürünü ortadan kaldırmanın sonucu olan bir eşitleme için de gerekiyor –kısmen artık kendisi sınıf-kültürel bir öz-yıkımın pençesinde can çekişen ve bu anlamda asla kendisinin olmamış bir yaşam tarzını kaybetme sürecinde olan bir burjuvazinin selefleri olan üst sınıflara ait bir mirasa tutunmasının bir yolu olması; kısmen de kitle iletişim araçlarının bu süreci hızlandırması ve yerine kendi ticarileşmesinin yanı sıra başka bir şey koymaması yüzünden. Gelgelelim, yargı ve hukukun reddi, yeterince bariz bir şekilde, insanların bu kurumları kendilerinin yaptıklarını hissetmemeleri, dolayısıyla onlara hiçbir sadakat duymamaları gerçeğinden kaynaklanır: burjuva kültürünün doğuşunun bir başlangıç Aydınlanma ânında, Kant, madunun doğuş halindeki hukuka kendi kararı ve üretimi imişçesine muamele etmeyi öğrenmesi gerektiğinde ısrar etmişti.¹⁴ Fakat bu durum, insanların bunu hissetmeleri ve kendi praksis imkanlarına kucak açmaları beklenebilecek bir halk iktidarının doğumuydu; halk iktidarının kaybının ve praksis'in en başta olabileceği şeyin artan bir kavrayışsızlığının damgasını bastığı bizimkiyse, bu kurumlar madun gruplara demokratik sloganlar ve yüreklendirmelerle süslenmiş dayatmalarını ne kadar artırsalar da, aynı şekilde hissedilmesi beklenemeyecek bir durumdur.

Fakat yargıya tüm başvuruların zorunlu olarak özünde Hukuk'u onayladığı da kesin görünüyor: İkincisine başvurular, kaçınılmaz bir arzu veya ütopyacı başarısızlığı, kaçınılmaz sınırlara çarpıp dağılma, bir vazgeçiş ve düzene boyun eğmeyi onaylayarak Stoacı, hatta tra-

14 Bkz. örneğin, Kesim E ("The Right of Punishment and the Right of Pardon"), *Metaphysics of Morals*'de: "İnsanlar arasında başka birine yaptığınız hak edilmemiş herhangi bir kötülük, kendinize yapılmış bir kötülüktür", ve benzeri: *Kant's Political Writings*, ed. Hans Reiss (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), s. 155.

jik bir nitelik almaya teşnedir. Gelgelelim bu kendimize Brecht'in, kapitalizmin kaosunun (Depresyon, kentlerin vahşi ormanı, savaşın kendisi) tersine, sosyalizmi niteleyecek Me-ti'nin Büyük Düzeni'ni, savaş-sonrası sosyalizmin inşasını, tam olarak söylemek gerekirse Büyük Üretim'le ikame etmeye karar verdiği zaman önemli bir hamle yaptığını hatırlatmamızın zamanıdır. (Aslında, nihai bir biçimde biza-tihi düzenin yücelticiisi olarak *Baal*'in yaratıcısını hayal etmek, gençlik ruhlarından dönme ve vazgeçme sonucu yaşayanları, hakikaten Dante'nin "büyük teslimiyetler" deyişindeki gibi betimlenebileceğini hayal etmek gibidir.)

Ve gene de büyük son oyunların tümü yargı imgeleri sunar: Kilise'nin Galileo hakkındaki yargısı, görünürde çökmüş bu figür (belirli koşullar altında, insana Dante'nin ifadesini düşündüren) hakkındaki farklı tür bir hükmü vermesi için kamuya yapılan karmaşık ve muğlak başvurular olarak görmüş olduğumuz şeyle ikiye katlanıyordu. Cesaret Ana örneğinde, hükmü veren ve onu yapayalnız bir yaşlılığın içi boşalmış ticaretine terk eden yaşamın ve Tarih'in kendisidir. Fakat *Tebeşir Dairesi* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda yargı edimi sahnede yerini alır: Azdak'ın sarhoş bilgeliğinde ve "bir tek iyi insan" bulmak için yeryüzüne inen tanrıların varsayılan güvenilirliğinde. Her durumda, *Oresteia*'dan bugüne, tiyatro salonunun mahkeme salonuyla çok ortak yöne sahip olduğu ve yasa ve rol yapmanın yargılama ve yargıya varma adını verdiğimiz tepkiyi getirdiği sıkça dile getirilmiştir.

Bu açmazdan bir çıkış yolu belki André Jolles'un kayda değer ve hâlâ çok az tanınan kitabı *Formes Simples*'de önerdiği yol olabilir; burada Fransız ve Rus veya Çek anlatıbilim geleneklerine, üstelik Frye'inkinden de çok farklı bir yönde bir alternatif sunar.¹⁵ Zira saydığı "basit biçimlerin" arasına yarı-yasal bir kategori –bunlar, her örnekte olmamak şartıyla, sonradan edebi janrlara doğru ayrıtılındırılan başlangıç niteliğindeki sözel oluşumları başlatan düşünce sapma-

15 Tübingen: Niemeyer, 1982. Ne ki, meselin genelde analizi hakkında, bkz. ayrıca Louis Marin, *Sémiotique de la passion* (Paris: Aubier, 1971); ve Claude Chabrol, ed., *Le récit biblique* (Paris: Aubier Montaigne, 1974)'teki temel nitelikteki makaleleri; bkz. ayrıca Paul Ricoeur, "Biblical Hermeneutics", *Semeia* 4 (1975), ss. 29-148.

larıdır– ekler ki, özgün Latince *casus* sözcüğünü (Almanca’sının da türediği) alıkoymak en doğrusu olur: İngilizce ‘case’ sözcüğünün bir yasal durumu tanımlamak için açıkça nitelenmesi ve kısıtlanması gerekir ve muhtemelen o zaman bile, örneğin, ‘casuistry’ sözcüğüyle akrabalığını sergileyecek kadar, tamamen özgül olmayı başaramaz: yani tekrar ileri sürmek, özellikle çetrefil yasal konularda ve hüküm meselelerinde açıkça belirtme girişimi. Jolles bize bunlardan, burada dikkatimizi biçime çeken, ama ille de burada tekrarlamamızı gerektirmeyen, özellikle paradoksal ve iştah açıcı olan birkaçını verir.¹⁶ Başlangıçta, *casus*’un temel bir felsefi sorundan yararlandığı ve onu hararetlendirdiği açık görünür: Evrensel ile özel arasındaki ilişki –başka bir deyişle, bu olgu daha büyük sınıflandırıcı kavram örneği midir, bu edim bu özel kategoriye mi girer, verili bir eylemin varoluşsal eşsizliği statüsü ve bizim sempatimiz üzerindeki özel hak iddiası nedir, ve benzeri? Literatür genellikle bireyin ve somutun alanını sahiplenmiş gibi görünür; ve evrensel konular sadece ‘felsefi meseleler’ veya çok özgül olarak pek çok tanımlanabilir *casus* olarak araya girer; ama ideolojik analiz son yıllarda, bir anlatı yüzeyinin altında, özellikle en namevcut ve en iyi gizlenmiş göründükleri yerde, daima soyut kategorilerin ve saklı evrensellerin işbaşında olduğunu yeterince açık göstermiş durumda. Dolayısıyla Shen Te (*Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda) hakkındaki hüküm, edebi biçiminde pek özel bir örnek değildir, fakat muhtemelen karakterleri kahramanlar veya kötü adamlar olarak tanımladığımız her zaman veya bir yazarın bizim için hazırlayıp öne sürdüğü değerlendirmelere tepki olarak uygulanır ve kullanılır.

Fakat Jolles’un *casus* örneğinde, bu hükümler metnin yüzeyine getirilir ve genelde mahkeme salonu faaliyetinin sıradan tutumlarında itiraza yol açan ve bu özel veya benzersiz ‘davaları’ neredeyse skandal ve ayak bağına dönüştüren çeşitli özellikler ve standartlar arasındaki belirli bir iç gerilim veya çatışkı tarafından adeta öz bilinçli

16 Örneğin, suç ortağına çalıntı parayı veren hırsız: O kişi parayı değiştirip önceden büyük banknotları ‘bozar’ ise, Alman hukukuna göre, çalıntı malı almaktan suçlu olmaz. Literatürde, burada ve Kluge’nin bunu aşağıda yeniden işlemesini aktardığım zaman, Kleist’in *Marquise von O.* da düşünülebilir.

hale getirilir. Jolles'un örneklerinin yerine, ben Alexandre Kluge'den dikkat çekici bir *casus*'u aktaracağım ve bu olağanüstü yazarın, genellikle birbirinin yerine kullanılabilir kısa hikayeleri ve sinematik episodlarında Brecht'ten tevarüs etmeyi ve dönüştürmeyi başardığı şeyi örnekleyeceğim. Bu örnek, *Die Macht der Gefühle* [Duyguların Gücü]¹⁷ adlı film; burada, operanın bizi duygulandırma gücü çok farklı ve çoğunlukla kriminal çeşitli episodlarla örtüştürülür. Burada bizi ilgilendiren konuda, intihar etmeye karar veren, arabasını görece tenha bir kamusal alana park ederek, bir miktar ilaç aldıktan sonra bilincini kaybeden bunalımlı bir genç kadının hikayesini izliyoruz. Derken, macera peşindeki orta yaşlı ve saygı uyandıracak kılıktaki antipatik adam çıkar ortaya: Kendinden geçmiş durumdaki kadının görünüşü onun arzularını uyandırır, bedenini yakındaki ormana sürükleyerek kadına tecavüz etmeye koyulur. Polis kuşku uyandıran iki boş arabayı fark eder ve tecavüzcüyü tutuklarken aynı zamanda kurbanını da kurtarır; kadın hastanede hayata döndürülüp ölümden kurtarılır. O zaman yasal sorun şöyledir: Söz konusu adam bir suçlu mudur, yoksa bir kahraman mı? Kurbanına tecavüz etmişti, doğru; ama onun gösterdiği dikkat olmasa, kadın asla kurtarılamayacaktı. Bir eyleminden, yani kadının hayata dönmesini sağlayan iyi ediminin dolayı ödüllendirilmeksizin, bir diğeri yüzünden cezalandırılmalı mıdır? Anekdotun (Kluge'nin bir soru işareti olarak bıraktığı) birçok farklı kuvvetlerin ve durumların bir meseli olarak okunabileceği yeterince açıktır; ama bu, yapısının doğası gereği aynı zamanda bir *casus*'tur; ve bu yalnızca burada iki çeşit yasanın –biri fiziksel şiddet, diğeri yaşamın kendisi– çelişkisi yüzünden değil fakat aynı zamanda –ve bu Jolles tarafından kuvvetle vurgulanan bir husustur– hükmün

17 Kluge filminin tarihi 1983'tür; bkz. ayrıca, başka şeylerle birlikte senaryoyu içeren aynı adlı derleme (Frankfurt: Zweitausendeins, 1984):
Zeugin, ich frage sie ernstlich: es hat also Ihrem Gefühl nichts ausgemacht, von dem Angeklagten, der einerseits Ihr Retter, andererseits Ihr Nitzuchtiger ist, vergewaltigt zu werden?
Tanık, en ciddi soru şudur: Saniğin bir yandan kurtancınız, öte yandan tecavüz eden saldırganınız olması gerçeğine karşı bir tepkiniz yok mu? (s. 102)
Kluge'nin burada duyguları sorgulamasının Brecht'in duygusal tepkinin iki proje arasında daha da ilginç farklar yarattığına ilişkin stratejik kuşkusuyla simetrisi: Biri dolaysız olanı analiz etme ve mesafe koyma; diğeri kararlarınızda ve günlük yaşamınızdaki rolünü ve gücünü ölçme girişimi.

(en azından Kluge'nin anlatısında) askıda bırakılmış olması yüzünden. Zira bir *casus* çözüldüğü ve bir hüküm verildiği anda, 'dava', adeta biçimini kaybeder ve elimizde sadece basit bir ampirik anlatı kalmış olur. İşte, bu basit biçimin benzersizliğini yaratan ve öyle kalmasını sağlayan da bu çelişkidir –zira *casus* yalın haliyle hüküm hakkındaki bir hükmü temsil eder: bir kararın/hükmün, verili bir kurala göre değil, bizatihi kuralların geçerliliğinin ta kendisine göre, birbiriyle örtüşme halinde kabulü:

Casus'un kendisinde, biçim çeşitli davranış tiplerinin değerlendirmelerindeki bir standarttan türer, ama gerçekleştirilmesinde aynı zamanda söz konusu kuralın değeri açısından bir soru zaten mevcuttur. Çeşitli kuralların varlığı, geçerliliği ve uzanımı tartılır, ama bu ön değerlendirmenin ta kendisi şu soruyu içerir: Değerlendirme hangi ölçüye veya hangi kurala göre yapılmalıdır?¹⁸

İşte bu anlamdadır ki, Brecht'ın devrimci *casus* kural veya Yasa'yı onaylamaz, daha ziyade ona meydan okur; Brecht'ın çelişki dramatisasyonu yargıya çağırdığı zaman, bu iki alternatif arasında seçme yapmaya değil, daha çok, yeni ve ütopyacı bir seçeneğin ışığında yer değiştirmelerine yapılan çağrıdır: "nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten, dass da gehören soll, was da ist, denen die für es gut sind" (VIII, 185): "kadimlerin düşüncelerine, onlar için iyi olanların bulunduğu düşüncelere önem verin." Bu 'iyi'nin ahlaki değerinin burada tarihsel bir değerle geçtiği hemen görülecektir. Değişimi ve Yeni'yi içeren; böylelikle daha eski ahlak türlerinin tamamen yerini alan üretilimdir bu.

Jolles'un çıkarımına da değinmemiz gerekiyor: "18. ve 19. yüzyıllar literatüründe *psikoloji* olarak adlandırılmasına alıştığımız –bir eylemin güdülerini içsel ve dışsal kurallara göre tartma ve ölçmenin ... bana öyle geliyor ki, Roma Katolik geleneğindeki *casuistry* ile yakın bir benzerliği var."¹⁹ Modernde, psikolojik olanla bağların kopması, demek ki, bu kategorilerin yüzeye doğru içsel hareketlerini onarır ve karar ve hüküm edimlerinin ta kendisini sahneye yerleştirir. En azın-

18 Jolles, *Simple Forms*, s. 190.

19 Age, s. 199.

dan, anlatısal yapıları böyledir; gene de, hikaye ve mesel gibi baştan çıkarıcı isimler, dikey veya alegorik olanı da incelememiz gerektiğini hatırlatıyor.

13 ALEGORİ

Alegori, verili bir temsilden anlamın öz yeterliliğinin çekilip alınmasından oluşur. Bu çekilip alınma, temsilin kendisinin köklü bir yetersizliğiyle belirtilebilir: Boşluklar, esrarengiz amblemler ve benzeri; ama daha sıklıkla, özellikle modern dönemlerde, bir temsilin kendi başına devam edebileceği ve tutarlı görünebileceği küçük bir monitör veya pencere biçimini alır. Tiyatro bir kez daha alegorik mekanizmalar için özellikle ayrıcalıklı bir uzam haline gelir, zira temsillerinin öz yeterliliği hakkında daima bir soru olmalıdır: Görünüşleri ne kadar şaşıla ve tatminkar olsa da, kendileri için ne kadar eksiksiz olsalar da, mimetik operasyonların kokulu bir esintisi ve kuşkusu, gösterilerin de taklit olduğu ve dolayısıyla başka bir şeyi temsil ettiğine dair dırdır eden bir anlayış hep oradadır. Bu temsil ediş, genellikle gerçekçi olarak tanımlanan şey olduğu zaman bile, eserin içinde, çok hafifleyerek, alegorik bir mesafe açılır: Her türden anlamların kümülatif olarak sızacağı bir yarıktır bu. Dolayısıyla alegori bir ters yara gibidir, metindeki bir yara; yaradan akan kan durdurulabilir veya kontrol altına alınabilir (özellikle ihtiyatlı bir gerçekçi estetikle), ama bir olasılık olarak asla tümüyle ortadan kaldırılamaz.

Bir metnin her yorumlamasının daima proto-alegorik olduğunu ve daima metnin bir tür alegori olduğunu ima ettiğini ileri sürmekten kendimi alamayacağım: Anlamın her ortaya konusu daima metnin başka bir şey hakkında olduğunu [*allegoreuein*] önceden varsayar. Bu durumda (bu görüngünün anlamı öylesine evrensel genişletil-

miştir ki, daha baştan az yararlı gibi görünmeye başlamıştır), dikkat bu anlamları sınırlamak, sayılarını kısıtlamak, yayılğan ve her yerde hazır ve nazır yorumlayıcı etkinliği yönetmek; alegorik olanı ancak arzu edildiği zamanlarda işin içine giren özgöl bir sinyal yapmak için, kontrollerin metne yerleştirilme yoluna dönecektir.

Tarihsel piyes, aynı anda garip bir biçimde hem alegorik hem anti-alegoriktir, zira kesin olarak kendisinin dışında bir gerçeklik ve tarihsel gönderge öne sürer; bunun, daha büyük veya daha ılımlı bir üstelemeyle, aydınlatıcı ve dolayısıyla yorumlayıcı bir temsil olduğunu iddia eder: aynı zamanda, madem ki temsil asgari olarak başka bir şey anlamına geliyor –tam olarak söylemek gerekirse, gerçek tarihsel olay– o zaman sadece o anlama geldiği ve daha başka hiçbir şeyin tamamlayıcı yorumlamalar yoluyla eklenmemesi gerektiğini ileri sürmek yoluyla, tarihsel varoluşun kendisi bu daireyi tamamlamakta ve süreci kapatmakta gibi görünür. (Sözgelimi, tarihin aynı zamanda bir kitap, yani Tanrı'nın kitabı olduğunu ve bu nedenle, olaylarının da kendine özgü alegorik anlamları bulunduğunu ileri süren sadece daha eski bir dinsel tarihyazımıydı.)

Öte yandan, her tarihsel temsilin yersizliği hakkında bir soru da olmalıdır: Neden bu, neden şimdi, geçmişin sayısız anekdotları arasından bu özel tarihsel episodü sergilemenin amacı nedir? Bu, Brecht'in derhal yanıtladığı bir sorudur ve sadece Doğu Alman Galileo'nun program notlarıyla kalmayıp, metnin kendi içindeki ipuçları ve dokundurmalarla da yapar bunu: Bu oyun, bilimciler ve sorumlulukları hakkında sorular sordurmak içindir. O halde, bizzat Galileo'ya kadar geriye gidiyorsak, bunun nedeni Oppenheimer ve atom bombasıdır; ve böylelikle oyun, hissedilmez şekilde anti-nükleer hareketin bir alegorisi haline gelir (bu hareket gerek Doğu gerek Batı'da çeşitli silahsızlanma ve NATO-karşıtı kampanyalar aracılığıyla kırılıp yön değiştirdikçe ve Brecht'in oyunlarının herhangi birindeki savaş dönemi ortamında zengin malzeme buldukça) –aslına bakılırsa, gerçek bir maharetle, başrolde Helene Weigel'in oynadığı İsviçre'de sahnelenen savaş sonrası ilk Avrupa prodüksiyonu olan *Antigone* bir savaş karşıtı piyes olarak sahnelenebilmiştir.

Fakat bu daha genel bir alegorik çoğalmanın sadece başlangıcıdır: Galileo'nun sözünden dönüp Kilise'nin gücüne boyun eğmesiyle

ileri sürülen Oppenheimer'in bomba yapımına rıza göstermesiye şayet, hiç kuşkusuz, daha bir dizi güncel analogiler kurulabilir: En aşık olanı (Brecht'in kendisi söz etmesine karşın, elbette türlü türlü nedenlerle en az değinileni) Buharin'in Stalin'in göstermelik yargılamalarına boyun eğmesidir.²⁰ Sol kültürde genel benzerlik, Dimitrof'un daha 1934'te bizzat Goering'in yürüttüğü göstermelik yargılamada kendisini savunmak için Galileo göndermesini kullanmasıydı: Daha sonraki 'itiraf'ı işi iyiden iyiye rezalete çeviren bir şey.

Eğer Aziz Augustine'in söylediği gibi (kendi tarzında pek de matan sayılmayacak bir deyiş), bir şey ya kendisi veya karşıtı anlamına gelebiliyorsa,²¹ o zaman, elimizdeki burada alegorinin imleme mekanizmasıdır; bu mekanizma Karşıtlık'a ve sonunda Çelişki'ye doğru harekete geçecekleri beklentisiyle Özdeşlik ve Fark'tan pervasızca yararlanabilir. Bu mekanizma, Galileo'nun (hatta Buharin'in) aklanıp aklanmayacağına neden karar vermek zorunda olmadığımızı açıklar: Bütün yapmamız gereken, meselenin kendini fark etmek ve onu tartışmaktır: Bu korkaklık, hakkında bu denli çok şey duyduğumuz 'kahramanca korkaklık' mıdır, yoksa apaçık ve basit korkaklık mıdır ve o durumda, bu ikincisi, zaten nasıl 'kahramanca' haline gelir? Bu, kendi gücüne materyalizmin kendisini dahil etmek üzere ilerleyen bir sorudur; Şvayk'ın veya bu düzenbazların kurnazlığında kahramanca olan şey, tastamam bunların bedeninin kendisine ve yaşama bağlılıklarıydı.

Bunu Hegel daha Efendi ve Köle diyalektiğinde görmüştü²²; Efendi, hayatını Onur için feda etmek ister (daha sonra bir ikramiye ve ilave olarak iktidar ve maddi ayrıcalığı getirecek bir Tanınma/Kabul görme için). Efendi'nin kendi yaşamını ve canlı bedenini kurban etme arzusu, sahip olduğu tek iyi şeyi kaybetmeye kesinlikle isteksiz olan Köle'den ayırt eden şeydir; Köle, materyalisttir; Efendiyse idealist: O halde materyalizm, vaat ettiği ödüller ne olursa olsun (ve bunlar zaten genelde idealist retorikte ve uzun vadede Efendi'nin feodal imtiyazlarından çok

20 Bkz. Roy A. Medvedev, *Let History Judge* (New York: Knopf, 1971), ss. 174-9.

21 *De doctrina christiana*, Kitap III.

22 G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, çev. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977), Bölüm 4, kesim A, ss. 113-19.

daha az 'materyalist' olan onurun içi boş dilinde ödenecektir), bizatihi bedenin gitmesi konusundaki bu nihai isteksizliktir.

Bedenin burada-ve-şimdişine bu bağlılık, onun zevklerini yüceltme-yi de kapsar: Sofuca hazmeden Brecht, burada Galileo'yu, özellikle ileri yaşında, yemeklerine buyurgan bir yoğunlaşma özelliğiyle donatır: Tastamam oburluk değil, ama daha çok, hiçbir şeyin, hele hele ömrünün daha erken keşifler aşamasında, onu öğünlerini ve ilgi duyduğu şeyleri, görünüşünü ihmal ettirmeye bu kadar eğilimli düşüncelerin ve kuramların tartışılmasının kesinlikle fiziksel tatmin-den daha önemli olmadığıнын teyididir bu. Kuşkusuz, özgül bir değerlendirme yönünde mutfakla ilgili özelliği telaffuz eden de (Y-efekti makalelerinde bu sözcüğe verilen aşağılayıcı anlamı hatırlayalım), Galileo'nun gençlik ve yaşlılık dönemleri arasındaki bu tezettir. Gene de, bedenle ruh, fiziksel tatminle zihinsel veya bilimsel heyecan arasında bir yerlerdeki umutsuz bir çelişki ve gerilimi konumlandırır gibi görünen bu müphemliği alıkoymamız gerekir; öyle ki, biri ya da öteki daima 'vazgeçilmek' veya kurban edilmek zorundadır –modern, Brecht'ın kişinin artık sırf yetkililer yapması için uyardı diye 'feda etme'nin değerini yutacak ruh halinde olmadığı bir durumda. Neyin adına? Kendisini çağdaşı varoluşçuluğu ve ötesinin çeşitli redlerinde yeniden ifade ederken Rönesans'ın *Realpolitik*'ine kadar giden çok eski yıkıcı soru şudur: Bugünü, burada-ve-şimdiyi, kıyaslanamaz değeri olan dolaysızlığı –kendi içinde aşık olan– kaybetmenin değerini aşacak, bize önerilen başka bir şey olabilir mi?

Bu arada, ardından feda edilmesi gereken şeyin başka bir ölçek veya tartıda değerlendirildiği, farklı ama gene de bağlantılı bir alegorik süreç başlar. Teslimiyet edimi, önceden gösterilen anda güncel olarak alegorileştirilen şeydi; şimdi odak noktasına giren ihanet edilmiş olandır ve burada ne Oppenheimer ne Buharin bize yardım edecek kadar yakındır, çünkü bu olayların her ikisi de, analiz edilip yerine oturtulması gereken bir değeri –bizatihi bilimsel araştırma veya bizatihi devrim– varsayar. (Gene de, aşağıda bu ikili düzeyler sistemini –bilim ve siyaset– alıkoymayı isteyeceğiz.)

Oyunun, bereketli bir enerji ve taşkın bir zevkle, açıkça ortaya koyduğu şey, Galileo'nun temel feragatinin, Yeni'nin kendisine, *Novum*'a karşı işlenen bir günah olmasıdır. Henüz bizatihi yeni bilim değil, henüz Aklın ve sınamanın daha yeni kullanımının, Bacon ve sistemli

kuşku ve araştırmanın deneysel bir yöntemle “fizik” değil, fakat –biz-
 zat anlamlı bir şekilde koca bir çarkın dönüşü, zaman ırmağında ve
 tüm şeylerdeki yeni bir çağın şafağı olan o değişimin alabildiğine güc-
 lü deveranı olarak devrimin sözcük anlamıyla şekillenışı aracılığıyla
 kendini ortaya koyan– daha geniş bir şeydir. Gerçekten de, bu oyun-
 da ilk büyük sahnede nesirden şiire (ve elbette sözcüklerden müziğe)
 geçişten daha muhteşem bir şey olamaz –Galileo küçük Andrea’ya
 okuması için basılı cildi verdiği ve beriki o büyük şiirin başlangıcını
 okuduğu zaman, kendini ortaya seren ve çocuğun ağzından dökül-
 mesiyle kendini gösteren düzeyler arasındaki bir kayma olur:

O Lust des Beginnens! O früher Morgen!
 Erstes Gras, wenn vergessen scheint
 Was grün ist? O erste Seite des Buchs
 Des erwarteten, sehr überraschenden! Lies
 Langsam, allzuschnell
 Wird der ungelesene Teil dir dünn! Und der erste Wassergruß
 In das verschweißte Gesicht! Das frische
 Kühle Hemd! O Beginn der Liebe! Blick, der wegirrt!
 O Beginn der Arbeit! Öl zu füllen
 In die kalte Maschine! Erster Handgriff und erstes Summen
 Des anspringenden Motors! Und erster Zug
 Rauchs, der die Lunge füllt! Und du
 Neuer Gedanke!

(XXII, 811)

Ah başlangıcın hazzı! Ah sabahın o ilk saatleri!
 İlk çimen, kimsecikler hatırlamazken
 Ne kadar da yeşildir. Ah kitabın o ilk sayfası
 Çoktandır bekletilen, ne sürprizlidir. Okursun
 Ağır ağır, çok sürmez okunmamış kısmının
 Gözüne incecik görünmesi. Ve suyun o ilk sıçraması
 Terli bir yüze! Temiz
 Serin gömlek. Ah, aşkın başlangıcı! Ah o dalgın bakış!
 Ah işin başlangıcı! Dökülen mazot
 Soğuk makineye. İlk dokunuş ve ilk uğultusu
 Hayata atılan makinenin! Ve ilk nefesi
 Sigaranın ciğerleri dolduran! Bir de, sen
 Yeni düşünce!

(Şiirler, 337)

Böylece şiir Galileo'nun henüz saydığı tüm ampirik değişimleri geneller: Taş blokları kaldıraçla kaldırmanın yeni inşa yöntemleri, kalenin tahta üzerinde yeni bir düz hatta sonsuzluğa uzanışının yeni kavrayışında yeni satranç kuralları –bütün bu örneklerin yoğunlaşması, bize Yeni'nin kendisinin vizyonunu, yeni bir şafağın sökmesi-nin ve yeni bir çağın gelişinin kıyas kabul etmez heyecanını verir.

Şimdi bu, oyunun ikinci yorumlayıcı hareketindeki alegorik araç olacaktır: Burada artık odak noktası bizatihi 'bilim' değildir, gerçi Brecht'te bilim daima bir tür alt, tâbi alegorileştirmenin kendine özgü biçimini korur. Böylelikle bilim, bizatihi öğrenmeyle birlikte, oyuna ve katıksız zevke, manipülasyon ve denemenin eğlencesine, yalnız değişimden değil değişimleri kışkırtmanın ve yeni şeyler olmasını sağlama-nın hazzına özümsenir. Fakat daha geniş bir anlamda, Galileo'nun eşsiz bir şekilde Brecht'in eserinde sahnelediği gibi, Yeni, kendine özgü çoklu alegorik göndermesini getirmelidir; bu göndermeyi en azından iki düzeyde ifade etmemiz gerektiği açıkça görünür. Biri, yeni insan ilişkilerinin doğuşu ve böylelikle tümüyle yeni bir toplum tipinin baş göstermesidir: Bu açıkça bizatihi toplumsal devrim düzeyidir; ve böyle olmasıyla, Rönesans bilimsel devrimini, Marksizm'in esinlediği 20. yüzyıl siyasal devrimleriyle özdeşleştirir (bir bilim ve, hatta, 'toplumun bilimi' olarak Marksizm kavramının, aynı zamanda kendini dü-zelten ve sınırlayan ikincil bir imleyici hamle olduğu yerde: Evet, der, Marksizm o anlamda gerçekten bir bilimdir, ama *ancak* Yeni'ye eşlik ettiği ve onu kuramlaştırdığı mecazi anlamda).

Ardından, aynı zamanda kendi özgül belirlemelerini ve sonuçla-rını da işin içine sokan bir alegorik operasyondur; çünkü o durum-da buna ayrıca bu Rönesans 'devrim'inin kısa ömürlü olduğunu, ve Galileo'nun hikayesinin, tepki olarak çabucak frenlenip ilk dürtüle-rinin ve heyecanlarının sistemli bir şekilde kösteklenip boşa çıkarı-larak denetim altına alındığı bir karşı-devrimci ânı da örneklediğini eklememiz gerekir²³: Hollanda'nın özgür burjuvazisinin ütopyacı uza-

23 Burada bir koşutluk, *Rabelais and His World*'de Mikhail Bakhtin'in anlattığı öyküdeki gibi Rabelais ânının kısa ömürlü açılışıyla kurulabilir (Cambridge, MA: MIT Press, 1968). Bakhtin'e göre, Rabelais, ortaçağın geleneksel veya ananevi kısıtlamaları ile Barok Karşı-Reformasyonunca yeni ve ayrıntılı bir insan yapımı kültürel ve siyasal disiplinin dayatılması

mında bile, Spinoza'nın materyalist ve ütopyacı düşüncelerini üretebildiği o başlangıç ânı birkaç yıl sonra kapanır ve hiyerarşi ve aristokratik yönetimin değiştirilmiş bir biçimiyle ikame edilir.²⁴ O zaman bu Leninizm'in ve sonradan Stalinist disiplin ve düzenin yeniden dayatılmasının, yenilikçiliğin kapanışının izlediği sınırsız deneylemeyle Sovyet 1920'lerinin coşkuluğunda Sovyet kültür devriminin büyük ânının başka bir şeyle ikame yoluyla iptali üzerine bir kafa yorma mıdır? Ve, Oppenheimer göndermesini izlersek, ne dereceye kadar, yeni savaş sonrasının Batılı (ama özellikle Kuzey Amerikalı) Sol tarafından 1930'larda geliştirilmiş tüm zengin dürtülerinin daraltılması ve sistemli yok edilişiyle birlikte Batı'da Soğuk Savaş'ın doğuşunun, saptanmakla kalmayıp Soğuk Savaş'ın doğuşuna yönelik alegorik bir nazire olabilir? Bunlar da, şüphesiz, şimdi birincil alegorik düzeyin ikincil nakışlamalarıdır: devrimci *Novum* olarak Yeni.

Fakat bizatihi siyasal devrimden ve bir 'bilim' biçimi olarak Marksizm'den kültürel devrime ve bir sürü yeni kültürel biçimlere gelişip olgunlaşması olan bu önermeler hareketinin ta kendisi, süreçte, şu anda izah etmemiz gereken ikinci bir ânı öne sürer. Zira eğer siyasal ve toplumsal devrim, bu *Novum*'un alegorik yapısının bir düzeyiyse, o zaman estetik de diğeridir ve burada Galileo'nun buluşları burada bizim bizatihi modernizm dediğimiz şeyle benzer şekilde okunmak zorundadır. Burada aslında –Brecht'in eserinin de modernist, fakat yukarıda ileri sürdüğümüz üzere, sadece diğerleri arasında bir modernizm biçimi değil, daha doğrusu, bizatihi modernist yenilikçiliğin güçlü biçimi, tek meşru biçimi olduğuna göre– oto-referansiyelliğin bir diğer merkezî örneğine temas ediyoruz: Galileo'nun bilimsel-estetik yenilikleri, burada üstü kapalı olarak Brecht'ye estetiğin kendisiyle ilişkilidir. (Ve belki, aynı zamanda savaş sonrası *Küçük Organon*'da yeni estetiğin gelişimi hakkındaki bazı duraksamalara kadar –mevcut teatral geleneklerle uzlaşma, Y-estetiğin haz

arasında bir soluklanma ânydı: Bu alegori bariz şekilde, neredeyse ortaçağa özgü Çarlık ânı ile 1930'ların başında doğuş halindeki Stalinizm'in baskıcı Ortodokslukları arasında patladığı haliyle büyük Sovyet kültürel devriminin bir kutlamasını amaçlar.

24 Bkz. Antonio Negri, *The Savage Anomaly* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), Bölüm 1.

ve tüketimin altını çizen yeni bir versiyonunun avuntusunu sunma ihtiyacı: 'büyük oyunlar' denilen eserlerin kendisinin izleyici-yönelimli zenginliği. Belki, başkalarının Brecht'yen kuramın açıkça talep ettiği yeni oyunculuk tarzının köktencilik'in ta kendisi hakkında ifade ettikleri de dahil, bütün bunlar hakkında sonradan yapılan kafa yormalar, böylelikle açılan alegorik harekette dışavurulmuştur.²⁵

Alegorik bir artefakt olarak *Galileo*, böylelikle 'harfi harfine' olanın (dilerseniz, bizatihi tarihsel göndermenin alegorik mesajı diyebilirsiniz) yanı sıra, en azından iki ayrı mesaj verir: Bir tür batını tefsir düzeyinde siyasal devrim ile bir tinsel düzeyde estetik devrim. Bunları ortaçağ alegorisinin, adamaklı 'alegorik' olanın bir dördüncü düzeyiyle tamamlamaktan kendimi alamayacağım; bu düzeyde, her şeyden önce değindiğimiz özgül güncel göndermeler (Oppenheimer ve Buharin) alegorik sürecin kendisini başlatma işlevi taşır. Böylelikle ortaçağa özgü dört anlam düzeyi hem alıkonulur hem de yeni şemada karmaşılaştırılır: Bunlar, hatırlanacağı üzere, yalın düzeyden, tarihsel olgudan (diyelim, İsrail halkının Mısır'dan çıkışı), alegorik düzeye, İsa'nın mezarından kalkması ve Cehennem'den geri dönüşüne ve manevi batını düzeylerin ikiz imlemesine yükselirler: dönüşümü içinde kendini günahattan arındıran Ruh ve Mahşer Günü'nde kendi kolektif dirilişiyle yüzleşen insan ırkı.

Burada, Yeni'nin ve devrimin topyekûn kavrayışının örtüştüğü ilk yalın düzeyin *Galileo* ve onun tarihsel durumu olduğunu söyleyebiliriz: manevi düzeyin üzerine Yeni'nin ihanetiyle dönüştürülen tastamam bir alegorik düzey: yeni fiziğin Soğuk Savaş'a sapması ve bombanın yapılması; Bolşevizmin Stalin tarafından suiistimali ve tasfiye girişimlerinde karikatürleştirilmesi (gerçek anlamda yok edilmesi); bu arada batını veya kolektif bir düzeyde, belki, tiyatronun genelde

25 Bir diğer ve farklı, gene de ilişkili, ölümünden sonraki alegori de, *Galileo*'nun ve Brecht'in 'modernist' keşiflerini, izafiyete radikal belirsizliği kabullenmede çizgiyi çeken ("Tanrı evreni yaratırken zar atmadı") ve bu nedenle de modernliği, daha yeni fiziğin biraz daha adamaklı ve kayda değer postmodernliğin karşı olabileceği, Einstein'inkiyle kıyaslamak yoluyla verilebilir. Bu, post-Brecht'yen bir dramaturjinin modernist Usta'yı (Marksizm'le, Leninizm'le, devletle) uzlaşmaları yüzünden suçlayabileceği ve merkezsizleşmiş estetik ve heterojen daha özgür bir Hollanda önerebileceği anlamdır.

kültür devrimiyle özdeşliğinin hatırlanmasıyla, özgün öğretiyi oyunlarının sert arılığından, gösterişli *Galileo*'nun daha mutfaksal zevklerine doğru evrim o zaman kendi içinde bir tür yorum, kendine has bir üslup ve uzlaşmalar konusunda yeni bir çeşit sinsi oto-referansiyellik sunar.

Eğer böyleyse, *casus*'un biçimi, bu meseleyi açık, temyiz edilebilir tutmak için oradadır: Alegorik düzey kadar yalın düzeyi, seyirciyi yargı konumuna doğru uyarmaya, daha 'doğal' birinci şahıs yargılarını alegorik çerçevenin kendisince desteklenip yüreklendirilmesi için saptırmaya yönelik tekrarlanan girişimler olarak. Gene de Brecht'te, yargısal ve pedagojik durumlar arasında bir gerilim ayak direr. T. S. Eliot, *Katedralde Cinayet*'in sonunda, suikastçilere doğrudan onları suçlamak ve Thomas Becket'in şehit olmasının nihai sorumluluğunu, seküler bir toplumun yurttaşları olarak kendilerinin taşıdığını ilan etmek üzere kamuoyuna seslendirmesiyle, daha nihai ve çarpıcı şekilde daha şaşırtıcıdır: "Şimdi kilisenin hak iddiasının devletin refahına tâbi kılınması gerektiğini düşünüyorsanız, unutmayın, ilk adımı biz attık."²⁶ En azından, ancak kapitalist bir toplumda ve pazara ve özel mülkiyete bağlı bir kamu önünde uygun olanın tersinlenmesidir. Gene de, Nazi karşıtı eserlerde bile, Brecht'in kendi Alman izleyici ve okuruna yönelik saldırıları, suçluluk ve utancı beslemeyi ve böylelikle son tahlilde kendi kendilerine yapmak zorunda olacakları kolektif yeniden eğitimin ilk adımını oluşturmayı amaçlayan satirik niteliktedir. Fakat *Galileo* bu açmaz ve bu gerilimin diyarlarında büyük güçlüklerle ilerleyerek, nihai sonucunu zamanda ve değişimin kendinde, kitabın geleceğe yolculuğunda bulur: Başka denizlerin ve başka dünyaların ütopyacı sahillerinde açılacak olan şişedeki mesaj.

kısım - III

ÖZDEYİŞLER / SPRÜCHE

14 ÖZDEYİŞLER VE KÖYLÜ TARİHİ

Il y a quelque chose de paysan dans l'histoire.

[Tarihte bir köylülük var.]

(Gilles Deleuze)

Özdeyiş kanımca meselin öteki yüzüdür ve bu ikincisinin anlatısal bilgeliğini tek bir özlü formül içinde yoğunlaştırır; kuşkusuz, halihazırda edinilmiş bir bilgeliktir, oysa fabl veya özdeyiş, her ne kadar başka birinin önceki deneyiminden (veya topluluğun deneyiminden) sıçrasa bile, edinilmesi gereken bilgeliği sunar. Perspektifteki farkın, fablda varlığını koruyan ama burada dilbilgisel bir minimuma indirgenmiş, bizatihi anlatının ortadan kaldırılmış olmasının belirlediği su götürmez. Yukarıda gösterdiğimiz gibi, *gestus*, anlatı, ne kadar soyut olarak anlatılmış olmasından bağımsız olarak, olayların ve bir tür eylemin temsiliyle bağlantı, hiçbir zaman büsbütün silinemez, zira özdeyiş söylemi bile, insani olayları ve insani yazgıları hedefler. Fakat belki tarih burada bir analogi oluşturabilir –özellikle Arthur Danto’nun tam yüreğinde anlatıyı taşıdığına ilişkin sözleri düşünüldüğünde: “Verili bir tarihyazımsal metin, ne kadar anlatı dışı gibi görünse bile (istatistik, ekonomi, vb.) daima (eski usul denilen) anlatısal biçime aktarılabilir.”¹ Çok benzer şekilde, La Rochefoucauld’nun vecizeleri

1 Arthur Danto, *Narration and Knowledge* (New York: Columbia University Press, 1985).

çoğu zaman durumların, çatışmaların ve dramatik sonuçların hâlâ ete kemiğe büründürülmesi gereken minimal yapısını taşıyan minyatür romanlar olarak nitelenmiştir.

Şüphesiz Brechtien şiirin veya ifadenin özdeyişe dayanan yapısına dikkat çekilmiştir (hatta kimi zaman, dilinin sözde ‘basitliği’ ile birlikte, çocukluğunda doymak bilmez bir okuru olduğu İncil’e atfedilmiştir²). “Erst kommt das Fressen; dann kommt die Moral!”: “Önce yemek; sonra vaaz!” Harfi harfine tercüme edersek, Almanca-sı şöyledir: “Önce yemek –yalayıp yutmak– gelir; sonra ahlak dersi, veya ahlak.” Burada aktarılamaz nitelikte olan, özdeyişin kendisi ve ulusal dildeki özlülüğüdür; bu arada, ‘deyiş’ kendisini, hakiki bir mesel veya fabl tarzında sunduğu ‘hisse’yi cümle sonuna ekleyerek tanımlar. Özdeyiş, en hafifinden, her türlü anlatının (ve Brechtien anlatıların birçoğunun) önkoşuludur; fakat yarattığı tınlama, ahlak ve siyasetten psikoloji ve estetiğe varıncaya kadar, diğer birçok boyuta doğru yayılır. Bu, dilin herhangi bir söylemsel veya bilişsel ya da jenerik kategorinin kapsamına bütünüyle girmeyecek, fakat bunlardan herhangi birinde gelişmeye yetkin olacak şekilde düzenlenmesinde ayak diremektir; bizim üçgenlere ayırma kavramında savunmaya çalıştığımız önermedir: Tam olarak söylemek gerekirse, sadece öğreti, anlatı veya üslup olmakla kalmayıp aynı anda her üçü olan bir Brechtien ‘duruş’ [*Haltung*] vardır; ve bunun, gereken her türlü ihtiyat gösterilmek şartıyla, ‘yöntem’ olarak adlandırılması daha doğru olur. Özdeyişsel bir yöntem olabilmesi, belki o kadar da gözü pek veya taşkın bir önerme değildir; bundan kasıt hem bir deneyimi özdeyişe çevirmek (veya bunların deneyim boyunca kalıcılığını tanımak) hem de kişinin eylemlerine şeylerin özdeyişsel görüşünün kılavuzluk etmesine izin vermek olabilir. Gene de böyle bir yöntemi açıkça tespit etmek o kadar da kolay değildir.

Ben, bunun isimler ve harfitariflerle ilgisi olduğuna inanıyorum: Bunlar, bir anlamda, daha derin yabancılaştırma yeteneğinin kuyusunu kazan unsur olarak gördüğümüz ‘önceden söylenmiş’ ve ‘önceden bilinen’in ta kendisi üzerinde durur. Zira harfitarif özel bir

2 1928’deki bir gazete anketine –Yaşamınız boyunca üzeri izde en güçlü izlenimi bırakan kitap hangisidir?– Brecht şu yanıtı vermişti: “Güleceksiniz: İncil”: “Sie werden lachen: die Bibel” (XXI, 248).

eylem, olay veya deneyimi adlandırır: Ona peşinen, *avant la lettre* bir aşinalık kazandırır; harfitarif kategorisinin ta kendisiyle ahenkli olan adlandırma sürecinin, onun nesneyi inşa ettiğini ve bunlar dilde çökelmeye başlarken ilk aşinalıklarını, ilk örgütlü tanınmalarını yarattığını bile söyleyebiliriz. Fakat aynı zamanda, bu nitelermelerin kendisi, harfitarifin doğasını kavramaya yönelik her türlü girişimin ne dereceye kadar dilbilimsel bir geçmişin, sözel olarak arkaik olanın, zamanın başlangıcının, dünyanın isimlerle aşına kategoriler halinde düzenlenmesinin bir İlk-perspektifini [Ur-perspective] açtığını da berraklaştırır. Ve aynı zamanda bu kategorileri başlangıç olarak, ve çağdaş dilbilimin tüm ideolojilerine karşı, isimler biçiminde yansıtıyor gibi görünür. Böylelikle harfitarif, felsefenin büyük bir meşakkatle Aristocu sağduyunun uzun hakimiyetinden sonra keşfettiği bu süreç-yönlenimli hareketten ziyade, Aristoculuğu dilin kendisinin ilk alışkanlıklarına yerleştirir. Yemeğimizi somut olarak, defalarca yeriz, ama “das Fressen” artık bir tür töz, (sıçrama yoluyla, “die Moral”i bir faaliyete, adlandırılmış ve aşına –sadece çok fazla aşına– bir diğeri-ne çeviren) zamandışı bir İdea’dır.

Gene de bu somutlaştırma tastamam Y-efektinin önerdiği tekniğin kendisiydi: arkaik bir deneyimi inşa etmek için değil, ama toplumun efendilerinin nesilden nesle aktardığı ve insanları hayatın böyle gelip böyle gideceğine ve her zaman bu vazgeçişleri, bu özdeyişsel fedakarlıkları gerektirdiğine ikna etmek yoluyla doğmakta olan tarih veya değişim anlayışını baltalamak isteyen deneyimin ideolojik imgelerini tahrip etmek için. O halde Y-efekti bir tür somutlaştırma poetikası gibi bir şey öneriyordu; bunda yeni ve adeta, uygunsuz, yersiz somutlaştırma gereçleri, çok eski stereotipleri topa tutmak üzere getirilmişti: herkesçe bilinen, ünlü bir tarihsel eylem gibi ele alınan önemsiz birey veya kişisel olay; antropolojik olarak bütün bir ilkel kabilenin resmî âdetleri ve ritüelleri yapılan kendine özgü bir kişisel veya ailesel davranış tarzı. Bu, somutlaştırmanın somutluktan çıkarmak ve göreneksel davranış ve stereotipik ‘değerlere’ değişim ve yeni bir ivme getirmek için kullanıldığı, homeopatik bir yöntem olsa bile, harfitarif yoluyla aşına ve somutlaşmış varlıklar yaratmayı amaçlayan ‘İncille ilgili’ veya özdeyişsel üslup ilkeleriyle tutarsız görünüyordu.

Erst muß es möglich sein auch armen Leuten
Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

(II, 284)

Yoksul insanlar ilkin becerebilmeli
o koca somundan kendilerine bir dilim kesebilmeyi.

“O koca somun”, harfitarifiyle, bu fikri hayatımız boyunca bildiğimize inandırır bizi: figürün kendisi –sonucu olan muhteşem yardımcı fiili haricinde: “bir dilim kesmek” –bir mecaz veya ‘şiiresel dil’den çok, ‘ulusların zenginliği’ denilen, günümüz pazar ekonomistlerinin ‘ekmek sepeti’ adını verdiği, kazanımın sıfır toplamı bilgeliğini teyid eden toplumsal refahı hakkındadır: İlkin, verili bir nüfusun üretimi, tek tek çiftliklerin ve ücra köylerin dağınık ürünleri olmayıp bir şekilde birleştirilmiş bir varlık, bir koca somundur; ikincisi, sözü edilmeyen öteki insanlar, zenginler, kendi dilimlerini kestikleri zaman, geriye azı kalır. Böylelikle bu figür, kendi iç işleyişinde, sınıf mücadelesini taşıyan tanınabilir ‘özdeyişsel’ bilgelik biçimini inşa eder: Harfitarifin bize yapmamızı tavsiye ettiği eylem olarak, hepimizin tek büyük dilime bağımlı olduğumuzu tanımak, söz konusu ‘biz’i birleştirmektir; birbirinden kopuk (Marx’ın bir çuvaldaki patatesler gibi olduğunu söylediği) köylüleri alıp, tarihin aktörleri veya özneleri olarak değil, hiç değilse yoksullar olarak, tarihin acı çekenleri olarak, Selamet Teolojisi’nin “İsa’nın bedeni” adını verdiği şey olarak dayanışmaya zorlamaktır. Fakat bu muhtaçlığa dayanan bir birleşme olduğundan, öteki grup, formülün dışında bırakılmış olanlar, algılama süreci herhangi gerçek bir siyasal tarz geliştirecek olursa düşman haline gelecektir. Ne türlü olursa olsun zor bir durumda basitçe tüm toplumsal sınıfların organik bir katılımı için anlaşma anlamına gelen şu alçakgönüllü ‘kendi payını alma’ eylemi bile, gerçekte gelecek için bağlayıcı taahhütler oluşturmaz (“erst muß es möglich sein”) veya toplumsal huzur ve düzene uysalca bağlılık sözü vermez; hiç kimse bu kendi dilimini kesme sürecinin nasıl gelişeceğini peşinen söyleyemez.

O zaman, Brecht’i şiiresel modernizm eğilimlerine yerleştirmek, onun eserindeki stratejik bir özgünlüğü kavramak demektir; genel olarak modern, sanayi çağından doğdukları ve ardından en az bu kadar endüstriyel olan kitle iletişim araçları tarafından çoğaltılıp bü-

yütülürken, bazı daha eski ve daha saf söyleyişler, otantik olmayan indirgenmelere uğradıkça, modernitenin dillerini kavırıyordu: “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.”³ [Kabilenin sözcüklerine daha saf bir anlam vermek] Çeşitli modernist üsluplar aynı zamanda kendi tarzlarında yabancılaştırma-etkileriydi ve otantik olmayanın aşinalığı dağıtmaya ve en azından otantiklik çağrıştırabilecek —bir otantiklik ancak somut olarak toplumsal yaşamın kendisinde gerçekleştirilebileceğinden— onun bir eşdeğeri veya işareti veya simgesel işaretleyicisi olarak hizmet edebilecek bir tür dil tazeliğini yeniden icat etmeye çalışıyordu. Dil üzerine bu çalışma her zaman ve her yerde, ne kadar hermetik ve görünüşte apolitik olsa da, tüm modernist şiirin toplumsal olarak sembolik boyutudur.

O zaman Brecht'i yeniden bu hikayeye sokmak, en erken dönem eserlerinin solgunluğunu ve seyrekliğini yeniden inşa etmek demektir: Dünyanın renklerinin solup gitmiş niteliğinde, “fahl” olarak gökyüzünde ısrar etmek: Kendine özgü mahrem bir sözcük ve algılanacak canlı herhangi bir şeyin varlığını yadsırken, aynı zamanda şiirsel algılamada ısrara yönelik biçimsel olarak belirgin Brechtien taktik; nesne dünyasının, geç dönem şiirlerinde bile —Buckow Ağıtları, söz-gelişi— birkaç zayıf maddeye indirgenmesi: “Marie A.’nın Anısına”nın başlarındaki kuru ağaç veya o yapayalnız bulut —Beckett’te olduğu gibi, sahneyi bomboş bırakan ve geri kalan maddeleri harfitarifleri için hazırlayan nesnelerin yoksulluğu ve tekilliği: O ağaç, o yaprak, o ip, ve benzeri. Brecht'i pek sık bu tür minimalizm açısından düşünmeyiz, zira bu minimalizm öğreti piyeslerinde farklı ve daha “Doğu Asyalı” (o genç yoldaşı, o işadamını, o pilotu, ve benzerini içeren) bir yöne gider; gene de Adorno’nun gerek Beckett gerek Alban Berg’den —radikal yoksullaşma ve kirli zenginlik ve aşırılıktan— zevk almasının kanıtladığı gibi, hem minimalizm hem de aşırılık, bizatihi modernin diyalektik olarak bağlantılı özellikleridir. Gelgelelim, Brecht’te minimal olan doğayken, vahşi ormanı ve kasvetli bolluğuyla, ters düşen ama ilişkili zenginliği sunansa kent olur.

Bununla birlikte, şiirsel dile olanlar, tam da harfitarif ve Doğulu/gelenekselin ikiz yönlerindeki bu yoksullaşma hareketinin kendisi-

dir. Açıktır ki, bu yeni dil, kaybedilen eski otantik olanın yerini tutar ve onu ifade eder; fakat bu ikame nasıl anlaşılacaktır? Zira her durumda zamanın yürürlükteki rejimlerinden, o anlamda geçmişin asla bugüne gelmediğini; onun bugün eliyle yapılmış bir yeniden icat olduğunu (Hobsbawm'ın 'geleneklerin' ayak diremesine ilişkin stratejik terimini kullanırsak) öğrenmişizdir. Postmodernlik dediğimiz şey tarafından artık neredeyse tümüyle dağıtılmış olan geçmişin inatçı bir kalıcılığı serabını bir süreliğine üreten, daha eski yaşam tarzlarının modernleşmeye kadar direnişiydi. Brecht, Alman dili içindeki geçmişin kaynaklarını diriltmek şöyle dursun, kullanamazdı bile; veya daha doğrusu, bunu yapmış olsaydı –arkaizmin kendisi umutsuzca modernist bir üslup yenilikçiliğinin stereotipik kaynaklarından biri olduğu düşünülürse– eseri, en iyi ihtimalle, artık modası geçmiş üslupçulukların (*mannerism*) yanında yerini almış olurdu. Çünkü bu ikincisinde, geçmişin işareti ve çağrışımını temsil eden, tuhaf ve alışılmadık sözcük veya söyleyiş tarzı, cümle yapısına eklenen adama-kıllı sözel bezemedir. Brecht'teyse, daha çok, düşüncenin kendisidir. Fakat düşünce nasıl olur da geçmişin bir şeyini sunar? Düşünceler olsa olsa eski usul olabilir; köhneyense ancak dilleridir (köhneme fiilini güçlü veya etkin bir anlamda kullanırsak):

Da war Mittag nicht mehr die Zeit zum Essen

Da war Mittag die Zeit zum Sterben

(VIII, 29)

O gün öğleyin artık yemek vakti değildi

O gün öğleyin ölme vaktiydi

Fakat ölümün bu durgunluğunda, muhafızların belli belirsiz geri çekilişi, öngörünün basireti, merasim salonlarının boşluğu, hanedana indirilecek büyük darbelerin bir girizgahı olarak terk edilmişliği –Agamemnon'un öldürülmesi, düşman orduların yaklaşması, ihanet, komplo, beyhude uyarılar ve uğursuz işaretler– bütün bunlar Şarkıcı'nın işidir: O, şeyler hakkındaki eski düşünceleri düşünen ve konuşan arkaik bir geleneğin uzamıdır. Veya belki de, arkaik olan şeylerin kendisidir.

Wenn das Haus eines Großen zusammenbricht
Werden viele Kleine zerschlagen.
Die das Glück der Mächtigen nicht teilen
Teilen oft ihr Unglück. Der stürzende Wagen
Reißt die schwitzenden Zugtiere
Mit in den Abgrund.

(VIII, 21)

Bu şiirin ikinci dizesi bir tür deyiş mi, veya hatta bir özdeyişin yapay inşası mıdır? En azından simetriye ve özdeyişin ritmine sahiptir, ama gene de yeterince mutlak değildir. “Kimi zaman” harfitarifin yerini alamaz; “viele” ve “oft” yeterince katı değildir, hâlâ sadece yanlış yerde olmanın kötü şansını tanımlarlar: Onların gerçekliğine, şüphesiz, Jolles’un bir *Spruch* örneği – “man muß Glück haben”⁴ [“şanslı olmak zorundasın”] uygulanır– ama Brecht’in dili henüz o biçimi almamıştır. Fakat şimdi, son dizede, harfitarif kendini gösterir: “o” devrilen araba, “o” öküz, “o” gayya kuyusu. Anlatısal bir biçim, bir fabl, paradoksal değişimleriyle birlikte, burada halihazırda zımnidir: Öküze ter döktüren ağırlığın kendisi, onlara yapmaları için onlara verilen, yıkımlarına yol açan, onları uçurumun kenarına iten işi tanımlar:

Büyük bir adamın hanesi çöktüğünde
Pek çok küçük adam ezilir.
Onun görkemli talihinde hissesi olmayanlar
Ekseriya kaderini paylaşır. Arabanın devrilmesi
Onu çeken o terli öküzü de peşinden sürükler
O gayya kuyusuna.

Fakat bu dile, bu cümleye otoritesini veren nedir? Sıfatı gelecek zaman ortaçları (*adjectival gerundives*), yarım kafiyeleriyle (“stürzende”, “schwitzende”), özne ve nesne arasında bir paralellik kurmaya yarar; felaket ilkin zamanda –araba– ardından arabanın kendisinin kaybindan çok daha trajik korkunç sonuçları gelir; ama zaman silsilesi hâlâ cümlelerin sentaksına özümsemiş kalır; olayın gerçekleştiği en kritik âna, “Mit”e kadar, olayın zamanı kendini cümleden ayırır ve

adeta ondan ayrı, ‘gerçeklikte’ değilse bile, en azından *Trennung*’un bizzat ürettiği bir başka boyutta oluyor gibidir. Fakat söyleyişin parçalarını kendi anlatısal gösterisinin içine ustalıkla konumlandırın hikayelemenin bu heyecanlı olayları bile, henüz bizim aradığımız şey değildir. Berrak, büyük darbeler halinde dilimler, ayırır; sıfatın kendisi bile –modernist üslubun her türlü utancı ve skandalı– sözelleştirilir ve sadece dekoratif bir nitelik olarak yok olur. Kendimizi yeniden harfitarifin gizemleriyle yüz yüze kalmış buluruz – “o” öküz, sıfatın yenece keşfedilmiş modern metin grameri anlayışında artık *cataphoric* [sonra söylenecek olanı belirten] bile olmadığı, bir romanın ilk cümlesindeki tanımlanmamış “o adam”ın bizi alışılmamış ‘şeylerin göbeğine’, gene de, sonuçta er geç bizim için daha fazlasını göstermesini ve bizi tanımlamasını umduğumuz bir ‘hors-champ’ [alan-dışına] ürettiği yere yerleştirdiği noktadayızdır. Bu özel öküzün hiçbir eski tarihi, betimlenecek hiçbir tarlası, hiçbir aile mülkiyeti veya pazarlama yolları yoktur, tam olarak da bunların ‘özel’ öküz olmamaları, ve belki en başta öküz filan olmamaları nedeniyle (zira bunlar aynı zamanda “viele Klein”, parti taraftarları, küçük esnaf ve tedarikçiler –aslına bakılırsa, bizzat köylülerdir).

Kanımca, görünürdeki bu karakterlerin ardına, –sırf sayılarının çok fazla olmaları nedeniyle kahramanları olan– sahnenin bu figüranları ve ihtiyaç fazlası figürlerinin ötesine, onları yalın halleriyle görerek, büyük düz kategorilerinde tanımlayan düşünce tarzına bakmamız gerekiyor. Daha önce de gözlemlediğimiz gibi, bu sözdizimsel maddeler, herkesin bildiği ve peşinen tanıdığı bir deneyim olarak, izah edilmesi gerekmeyen örtük bir kolektif tecrübeye billurlaştır ve somutlaştırılır. Bu nedenle harfitarif bir çeşit köylü tarihini varsayar –yani, paradoksal olarak değişmeyen, henüz bizim modern anlamımızda tarih olmayan ve Marx’ın *Grundrisse*’de o dile düşmüş “Asya üretim tarzı”yla ilişkilendirdiği ezeli ve ebedi, durağan bir tarih. Aslına bakılırsa, Marx’ın betimlemesi (ve bu özgül üretim tarzı için icat ettiği kavramın ta kendisi) pek çok özellikleriyle eleştirilere uğramıştır: Birçok köylü topluluklarının tek bir kutsal veya emperyal figür altında gruplandırılmasıyla “Oryantal despotizm” ile özdeşleştirilmesi; gelişme yoksunlukları (hor görülür bir şekilde, “yan yana bir bitki gibi birbirlerinden bağımsız büyürler” demiş ve bunu, değiş-

me karşı kayıtsızlıklarına bağlamıştı: “Asyatik biçim zorunlu olarak en uzun ve en inatçı şekilde ayakta kalır.”⁵ Bütün bunlar bir araya toplandığında, Marx’ın Avrupa merkezci olması ve ‘Şarklı’ insanları karalaması (toplumlarının yaratılıştan dinamizmi olmadığı ve dolayısıyla, Batı’da olduğu üzere, kapitalizme doğru gelişmeyi başaramadığı; tiranlara bir eğilimleri olduğu) ve köylü toplumlarının (Çin ve Hindistan’ın büyük klasik uygarlıklarına karşın) basit yinelemelere mahkum olduğu anlamına gelir: Kısacası, onların tarihi hiçbir zaman tarihe sahip olmayacaktır ve bu çok uzun durağanlık dönemlerinde değişimler sadece “hanedanla ilgili” olacaktır: Sadece gelen ve giden, saray komploları veya göçebe akınlarıyla bertaraf edilen en tepedeki insanları etkileyecek ve yerlerini aynı dinamiklere sahip başka hanedanlara bırakacaktır. Bu anlamda hakiki devrim –yani, bir üretim tarzının devrilmesi ve bir başkasıyla değiştirilmesi– olanağına bile sahip değildirler, zira tarımsal sistemleri, feodal üretim tarzının Avrupa ve Japonya’daki kapitalizme yol açacak bir gelişmeye elverişli değildir. Son ve bu iki şeyle ilişkili olarak, şüphesiz hakiki bireycilikleri bulunmadığından, hakiki demokrasiyi, hatta doğmakta olan halini bile bilmezler. Bu kuramın Avrupa merkezli hor görüşü tecessüm etmesi, ancak Marx açısından bireyciliğin ve kapitalizme doğru gelişmenin iyi ve arzu edilir bir şey olduğunu kabul ettiğimiz zaman mümkündür. Fakat iş bundan daha karmaşıktır, zira onun diyalektiği (en başta *Manifesto*’da) bu değerlerin her ikisinin de kötü ama arzu edilir olduğunu varsayıyordu: Zararlı, gene de sosyalizme doğru gelişme için zorunlu.

Her durumda, köylü yaşamının –döngüsel, her türden felaketlerle dolu, gene de hakiki değişime varamayan– bu genel görüşü, aynı zamanda Brecht’inki gibi görünüyor bana; fakat aynı zamanda onun eserlerinde (ve hiç kuşkusuz Brecht’in ve belki geri kalanlarımızın bazılarının içinde de) yan yana var olan birkaç Tarih vizyonundan sadece biridir. Belki bunun tam tersini söylemek ve bunun Tarih’e belirli bir hayati bakışı ve erişimi sağlayan (ama yegane olmayan) köylü tarihi olduğunu ileri sürmek daha doğru olur. Zira köylü eserlerin-

5 Karl Marx, *Grundrisse*, Marx ve Engels’in Collected Works içinde c. 29 (New York: International, 1987) ss. 401, 410 [Birikim Yay.].

de –hepsinden çok da, burada alıntılıdığımız *Tebeşir Dairesi*’nde– köylü zamanı *par excellence* baskı çağıdır: Bir bütün olarak insanlık tarihinin büyük sınıf mücadelesinde, şimdi özgül üretim tarzlarıyla değil, daha ziyade, sömürenlerle sömürülenler arasındaki ezeli ve ebedi ilişki olarak tanımlanan –gene de, anarşist gelenekte olduğu gibi katıksız iktidar ve hakimiyet ilişkisinden ibaret olmayıp, üretkenler ile üretimin ürünlerinden yararlananlar arasında, çok genel bir ekonomik ilişki olan– Brecht’in gördüğü ve temsil etmeyi başardığı, veya belki kendisini temsil etmeyi başarıyor olarak gördüğü şekliyle, bu insanlık tarihi vizyonunda köylü yaşamı, sömürülen ve ezilenin deneyimini temsil edebilmek için büyük bir araçken; kapitalistlerin hayatı, sömürücüleri en iyi betimleyecek biçimdir (onlara birazdan geleceğiz).

Bu nedenle, bir uyumsuzluk veya sosyoekonomik kategoriler karışımına dayanan bir tarih ‘vizyonu’dur bu: Kuramsal olarak yanlış ve yanıltıcıyken, şiirsel olarak gerçektir.⁶ Şüphesiz Brecht’in gizli Maoculuğu (1949’dan sonra) bu ‘kuramsal’ hatayı yalın halde siyaset alanına da genişletir. Bir yandan doğuş halindeki Çin devrimine karşı coşku, Lukács’ta, Dostoyevski’de filizlenmiş Rus veya Slav mistik kültürünün nihai ürünü olarak Lenin’in görüldüğü Sovyet Devrimi’ne karşı gözlemlenen ilk coşkudan pek de farklı olmayan bir kategori yanlışdır. Bu yüzden burada Maoçu devrim (belki biraz daha adil bir yaklaşımla) Brecht’in öylesine hayranlık duyduğu klasik Çin kültür ve felsefesinin nihai gelişimi olarak hissedilir. Son olarak, bu kapitalist olmaktan çok, bir köylü kültürünün gerçeğidir; gene de kuşkusuz bu yalnızca Brecht’in değil, gerçekliğin ve tarihin de yanlışdır. Zira Mao Zedung’un ki, yalnız Leninist devrim öğretisinde değil, aynı zamanda Marksçı üretim tarzları analizinde de görülmemiş tipte bir köylü devrimiydi. Dolayısıyla, Brechtien tarih vizyonunu şiirsel olarak çifte standartla betimlemek, onu sadece şiirsel olmakla suçlamak değildir; bundan başka, ‘temsili yanlış’ın tarihsel tınlamasını da kabullenmemizi ve hissetmemizi gerektirir. Bu, Brecht’i bir Stalinist

6 Frigga Haug yerinde olarak, bu ‘kategori yanlış’ının Ernst Bloch’un “ungleichzeitige Gleichzeitigkeit” (“senkroni-dışı senkronite”)’inin en klasik cisimleşmesini sunduğunu ileri sürer: bkz. onun *Erbschaft dieser Zeit* (1963).

olarak düşünenler tarafından yapılmaz, çünkü o Sovyet Doğu'da sosyalizmin inşasına kendini adanmış ve ilişkilendirmiştir. 1940'ların ve 1950'lerin yeni Maocu devriminin, Stalin'den sonra devrimci otantikliğe bir dönüş sunduğunu ve inşa edilmesinin Stalin'in 'kullanışlılığı' nı zorunlu gören ismen sosyalist sanayi sistemi içinde sosyalist ruhun bir kefareti vaat ettiğini düşünen bir tek Brecht değil (Althusser)'le de karşılaşırın).

O zaman, emekçi sınıfın zamansallığı, göreceğimiz gibi, köylülüğünkünden son derece farklı bir şeydir: Grevler, işsizlik, hiçbir şeyi değiştirmeyen sayısız saray başkaldırılarının tersine, *Kuhle Wampe*'de işsizlerin Eisler'in müziği eşliğinde çılgınca bisiklet sürüşleri ve köylü kuşaklarının mevsimlerin ritmiyle geçişi; ayrıca makine inşacılarının zekasının tersine köylü tamahkarlığı ve yeniliğe direnişi. Gene de bir köylü bakış açısından Tarih görüşüyle büyük bir kurtarıcı an açık tutulur –ve bu, kapitalist çağın büyük bunalımlarından ve alabildiğine makineleşmiş ve endüstriyel olarak yıkıcı savaşlarından çok farklıdır: Bu, değişimi kavramının bir yoludur. Bu, Bakhtin'in skolastik ortaçağ ile bir karşı-devrimci barok diktatörlüğü arasındaki kısa bir özgürlük ânı olarak Rabelais kuramlaştırmasından pek de farklı olmayan, muazzam bir çeşit pencere olarak değişim vizyonudur: Gördüğümüz gibi, 1920'lerin büyük Sovyet kültür devriminin, Çarlık anlayışıyla Stalin arasında tehlikeli bir şekilde sıkışmış bir alegorisidir. (Bu, değindiğimiz gibi, bizzat Brecht'in *Galileo*'nun bir düzeyi olarak yararlandığı bir alegoridir.) Bu yüzden Marx'ın bu Asyalı ve köylü tarihinin tarih-sizliğinin tek olayı olarak gördüğü hanedan ayaklanması ardından, tıpkı Marx'ın ruhunda, yönetici hanedanın restorasyonu ve bu ayaklanmanın mirasını –çocuğun kendisi– onun köylü kurtarıcısından kopararak almaya çalışan Vali'nin dul karısının dönmesiyle sonuçlanır: Bu ayaklanma her şeye rağmen köylü yaşamının ezeli niteliği içindeki Umut ânidir: “O Wechsel der Zeiten! Du Hoffnung des Volkes” (VIII, 21): “Ah zamanın iniş çıkışları, sen insanların nihai umudusun!”

Bu, Brecht'in zamansallıklarından birinde özgürlük ânidir, kurtuluş ânidir: Geçici değişim ânı, Azdak'ın ne kadar kısa süreli olursa olsun, tekrar zamanın sislerine ve köylü emek ve baskısının ezeliğine karışıp kaybolmasından önce, ortaya çıkabildiği ânidir. Brecht'in

köylü tarihinin Kairos'u ve çok sıklıkla Brecht'teki 'popülist' özelliklerle ilişkilendirilen ve büyük oyunların kronolojilerini belirleyen kapitalizm öncesi bir zamansallıktır: *Cesaret Ana*'daki Otuz Yıl Savaşları; Galileo'nun yeni biliminde öncesiz ve sonrasız uyuşukluğunu üzerinden atan bir köylü ortaçağı; *Tebeşir Dairesi*'nin Oryantal despotizmi (ayrıca *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nın kapitalizm öncesi ticari kentsel Çin ortamı değilse bile), sanayileşmekte olan iki Sovyet köylülüğünün aynı oyun veya fabl içinde tartışılmasıyla üst üste biner. Bu ortamlar hiç kuşkusuz tarihdışı olma anlamında 'gerçekdışı'dır: Ancak, Brecht idrak eksikliği iptilamızı konusunda bizi daima muziplikle, burada bizim çoğunlukla natüralizmi ve onun fotografik yeniden üretme ideallerini düşünüyor olduğumuz konusunda uyarır; Shakespeare'in romans ortamına göndermeler de pek fazla işe yaramaz. Ben, Ernst Bloch'un Wagner'in *Yüzük*'ünü türe uygun yeniden sınıflandırması ve Nazi dönemiyle ilişkilendirilmesi, böylesine karmaşık duygulara yol açan ve sorunlu haline getiren bu operaları peri masalları olarak yeniden düşünme, dolayısıyla popüler ve ütopyacı, folklorik unsurları, milliyetçi-ırkçı olanlar aleyhine yeniden vurgulama önerisini anmayı yeğliyorum.⁷ Bu gerçekten de peri masalıdır –veya daha da iyisi, tercüme edilemez Almanca *Märchen*, 'küçük hikaye' – uğursuzluk, kötü şans, baskı ve ölümü dışlamayan, ama bütün bunlara, keza bunlarla birlikte umut da içeren bir büyücü değneğiyle dokunan içerdigi bütün fabl benzeri ve kolektif dilek gerçekleşmesi unsurlarıyla, burada daha iyi bir türe uygun gönderme oluşturur:

Verehrts Publikum, los, such dir selbst den Schluß!

Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!

(VI, 279)

Şimdi, saygıdeğer halk, bir sonu bulmak size kalıyor:

Bir yerlerde mutlu bir tanesi vardır mutlak, olmalı, olmalı, olmalı!

Peri masalı gerçekdışı veya gerçekçilik dışı da değildir, gerçek ve sahte, veya gerçekçi ve gerçekçi olmayan gibi karşıtlıklara saplanıp

7 Bkz. Ernst Bloch'un muhteşem makalesi "Paradoxa und Pastorale bei Wagner", içinde: *Verfremdungen I* (Frankfurt: Suhrkamp, 1962). Üç *Kuruşluk Opera*'dan şarkı.

kalmamak kaydıyla. Zira peri masalının kurtarıcı zihniyetinin kendisi bir köylü dünyasının *mentalité*'siyle aynıdır: Bu özel ütopyaçı kayıt için ödememiz gereken bedel, onu bağrımıza basıp seçmemiz gerekmesinin de sebebidir. Ve işte bu anlamda, Brecht'in bir köylü tarihi boyutunu dahil etmesi onun açısından ideolojik bir blokaj yahut sınır teşkil etmez; daha çok, bu boyut tek başına verebildiği Umut işaretini yeniden yakalamak ve temsil etmek için zorunludur. Gene de köylü dünyası ve Çin kültürü, aynı zamanda gerçek ve insanlık tarihinin bir bakıma hâlâ bizim için mevcut olan bir parçasıdır.

15 KAYITLAR VE JENERİK SÜREKSİZLİKLER

Son bir anlığına özdeyişe dönerek, Jolles'un bize sunduğu hayli farklı bir yorumlamaya dikkat çekmemiz gerekiyor: Tüm sınıflar ve bütün toplumsal kesimlerdeki varlığını gözlemleyerek, demircinin-kindenden ("demir tavında dövülür") çiftçininkine ("at kaçtıktan sonra ahırın kapısını kapatmak") kadar çeşitli zanaat ve mesleklerden içeriğin izlerini sürmek yoluyla, biçimin daha metafizik –başka bir deyişle, daha ezeli ve evrensel insani deneyimi varsayan– bir anlamlandırmasını önerir. Aslına bakılırsa, bu deneyimin neredeyse Deleuzecü veya Bergsoncu bir akışı andırdığı söylenebilir:

Dünyayı bireysel algılamaların ve bireysel deneyimlerin katmanlılığı olarak kavrarsak –siliseler halinde kavranan ve ardından eşzamanlı olarak bir araya toplanan– bu algılamalar ve deneyimler, şüphesiz bizatihi *deneyimi* oluşturur, ama aynı zamanda toplamaları bireysel varlıkların bir çeşitliliği olarak kalır.⁸

Dolayısıyla *Spruch* veya özdeyişin dinamiği biçimsel bir dinamik olarak kalır: Akış içindeki bir katmanın mührünü açar, asla durduramaz veya yakalanamaz bir çeşit anlık kapanış sunar:

Bu nedenledir ki, bu morfolojide ["basit biçimler" adı verilen] özdeyiş bir hikayeyi, özgüllüklerin ve ayrışımaların özel bir dünyası olarak doğasından soymaksızın kesen ve kapatan edebi biçimi adlandırır. Özdeyiş, bu arada

8 Jolles, *Einfache Formen*, s. 155.

mutlak anlamda ampirikliğinden çıkarmaksızın, onun dünyasını bir araya getirir.⁹

Mevcut bakış açımızdan, bu görüş bizi deneyimin kendisinin, böyle bir kapanışa imkan veren malzemelerin akışı içinde, 'özdeyiş'in olabilirlik koşullarına geri götürür –veya başka bir ifadeyle, Jolles'un bizzat daha baştan dışarıda bıraktığı toplumsal dokuya. Fakat bizim bakış açımızdan daha da ilginç olan, 'özdeyiş'in bir çeşit sabitlenmiş soyutlama –hatta kavramın kendisine doğru giden yola karşı bir direniş– sunmasıdır:

Burada özdeyiş'in, genellemesini bizatihi kavram içinde etkisizleştirdiğini bile söyleyebiliriz; sadece burada ve bu özel yerde kullanılabileceğini ve başka hiçbir yerde kullanılamaz olacak şekilde yapılandırıldığını teyid etmek çok küçük bir abartma olur ancak.¹⁰

Aynı şey, yalın halde kavramın diğer, daha genellenmiş kullanımları için de geçerlidir:

Özdeyişin dünyasında, bütün o çocuklaştırıcı sonuçları ve sonları, deneyimlerin bizleri kavramsal düşünceye çağırdığı ve bir bilgi biçimi haline gelmeye giriştiği bütün o noktalara savuştururuz.¹¹

Bu aslında Jolles'un özdeyiş tartışmasına bir maddi varlık gibi kendine has figürle son vermesinin nedenidir; daha küçük, gene de bağımsız bir başka fiziksel nesne, bir çeşit bezeme olarak başlıca olanın içine sokulur –kadimlerin amblem, *emblema* dedikleri şeydir bu. Dolayısıyla amblem diye izah eder Jolles,

içeriğine bir bütünün anlamını ve bütün olarak bütünü eklemez, fakat, bunun yerine, bu bütünün anlamının ayrı birimlerin bir arada varoluşu olarak kavranabileceği yöntemi dramatize eder.¹²

Fakat bu tam da şimdi yönelmeyi önereceğimiz yöndür. Zira basit ve türdeş bir köylü dilini, Brecht'in eserinden her yöne yayılan kent şiirleri ve çeşitli diğer estetiklerinin karışımlarının heterojenlikleri-

9 Age, s. 156.

10 Age, s. 164.

11 Age, s. 167.

12 Age, s. 170.

ni ve saf olmayan karışımlarıyla uzlaştırmamız gerekiyor; bunların böyle köylü atasözleriyle (özdeyiş) bile yan yana getirilmesi, onları pastoral dünyanın anlık dingin görünüşlerinden ziyade, rastlantısal bir montajın parçaları yapar. Fakat bizzat Jolles, özdeyişin soyut bir cümle olmayı bile nasıl başaramadığını apaçık gösterir; bir şekilde bu normal sentaksın ötesinde bir nesne dilidir.¹³

Kısacası, bu nesne gibi biçimin kapanışı bizi hemen yalnız Brecht-yen dramaturjide ve *gestus*'un inşasıyla kalmayıp, dilin ta kendisinde aşık olan 'alıntılama poetikası'na getirir. Fakat bu dalgalanıp değişen, alıntılanan dizelerin sonucu – bunlar, kolektif zihinde yüzer gezer kültürel nesneler olarak aynı zamanda kanımca 'halihazırda bilinen', 'halihazırda duyulmuş' olandır – beklenebileceği gibi, satirik de değildir her zaman. Brecht-yen lirizm aynı zamanda bu tür çözülmeye yerleştirilir, sanki 'içtenlik' sevgide tıpkı rol yapmada olduğu üzere yersizmiş ve birinin dizelerini alıntılar, kişiyi tutkunun tüm zamanla kısıtlı ideolojilerinden daha iyi zaman dışına çıkarıyormuş gibi.

Bundan dolayı, 'köylü' özdeyişlerinin yanı sıra, *Mahagonny*'den turnaların dansı gibi ("Sieh jene Kraniche", XX, 364-5), bulutların ("Marie A."da olduğu gibi) birbirlerine göre hem hareket hem de kıpırtısızlık halinde olduğu büyük güftelerde, hayli farklı bir sözel soyutlanma ve zamansızlık gözlemlenebilir. Burada daimi değişimin Tao'su – "So mag der Wind sie in das Nichts entführen": "Böylece rüzgar onları hiçliğe taşır pek güzel" – ebedileştirilir, gene de aynı zamanda beklenmedik şekilde üstesinden gelir. Onları hareket ettirir, gene de ikiz hareketin gerçeği (hem turnaların birbiriyle, ve turnaların ve bulutların; ve ardından kah ayrı ayrı dönüşümlü olarak kah bir arada şakıyan iki âşığın seslerinin performansında) aynı zamanda onları bütün değişimin ötesindeki kendi zaman dışılıklarına götürür:

Und keines andres sehe als das Wiegen
Des anderen in dem Wind, den beide spüren.

Bir diğerrinin yükselişi ve düşüşünü görmeden
Rüzgarla salındılar birlikte hissederek.

İşte bu, son dizenin – “So scheint die Liebe Liebenden ein Halt”: “Öyleyse aşk, bütün hızıyla onları yakalar gibi görünür âşıklara” – kazandığı önemin, şiirlerin kendilerinin hareket halinde gene de paralellikleriyle durgun olan hareketinin ta kendisiyle ‘ödenmiş’ ve kanıtlanmış olduğu anlamdır: ve bu tezatların da birleştiği ve sükunetin, Brecht’te başka yerlerde onca kutlanan ve onun diyalektiğinin temel özelliği olarak kuramlaştırılan daimi değişim veya hareket ile aynı şey olduğu tuhaf bir diyalektik kurulur.

Bu aynı zamanda Brecht’te karakterlerin –Joe ve Jenny gibilerinin– bağlamlarından ayrı, hatta kendilerine has özgül kişilikler olduğu ve tek bir harikulade anlığına hareketsizliğe kaldırıldığı şu yükseltme anlarını da izah eder: “Aus einem Leben in ein andres Leben”: “Bir yaşamdan çıkıp diğerine.” Bir anlığına soyutlama ve dönüştürme belki *Üç Kuruşluk Opera*’nın aşk sahnelerinde daha da çarpıcıdır; burada Mac ve Polly’nin nötralize edilmesi gereken satirik bağlamları vardır, hatta dilleri (“Yüreğimin atışını duyabiliyor musun?”) çoktan Peachumlar tarafından etkisizleştirilmiş ve katışıksız kitle kültürel stereotip olarak damgalanmıştır. Önvaryayım, aşkın bir durum olduğu ve böyle olmasıyla onu anlık olarak iskan eden kişilerin nitelik ve doğasından bağımsız olduğudur. Fakat gene de Mac ve Polly’yi bu yeni ve geçici unsura kaldıracak radikal ayırım edimini icra etmek dile (ve müziğine) düşer. Bu, Brecht’teki en paradoksal türdeki formülasyonlardan biriyle yapılır; karşılıklı etkisizleştirme (aynı anda hızlılık ve hareketsizlik) telaffuzun kendisinin, olumlu ve olumsuzun yerini alır. Aynı zamanda, burada yüksek üslup ve komedi de, o incecik yankının ya saçmalık veya aşkın kendisinin feshi gibi görünebileceği, aşkın kendisinin de bir dakika sonra kimsenin umursamayacağı şekilde biteceğe benzediği bir noktaya kadar birbirini etkisizleştirir:

Die Liebe dauert oder dauert nicht
An dem oder jenem Ort.

(II, 254)

Aşk kalır veya kalmaz
Burada, olmazsa şurada.

Biter veya bitmez; olur veya olmaz: Burada ya da şurada, bir yerde veya hiçbir yerde. Gelgelelim, bu etkilerin kendisi, daha önce sözünü ettiğimiz ilk ve temel içsel mesafe olmaksızın mümkün olmazdı. ‘Aşk’ın bir şekilde bu karakterlerden mesafeli olmaması halinde, bu daha eksiksiz ayrılmayı anlamak için hiçbir mekanizma kalmazdı; fakat işte tam da, bu türden hem yüce ve mistik anlarda hem oyunların zaman içinde çizgi üzerindeki hareketinde tehlikede olan da bu tür mekanizmaların kendisidir.

Bu ikincisinin kesintisiz dönüşümlerini karakteristik bir örnekte, *Üç Kuruşluk Opera*’nın I. Perdesi’nin finalinde, Polly’nin evlilik konusunda ana-babasıyla felsefi çatışmasında göstermek istiyorum: Mutluluğu istemek çok mu sahiden? Neden Macheath’le, sevdiğim adamla evlenemeyecek mişim? Burada incelenecek şey, sadece hikaye gereği metafizik bir meseleye yükselme yoluyla zaten meydana gelen Y-efektinin kendisi değildir. Peachumlar’a göre, bu beklenmedik gizli evlilik, bir gelir kaybı anlamına gelir (sermaye olarak Polly); oyun açısından, Macheath’e karşı bu düşmanlık, onun düşüşünü getiren komplolara yol açacaktır; gene de, yorumlayıcı faaliyetin bir diğer düzeyinde, aynı zamanda “Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse”: “İnsan ilişkilerinin belirsizliği üzerine” (bu final-sahnesini ilan etmek için alçaltılan başlık). Ancak, bu yorumlayıcı odak bile, öncelikle *Verhältnisse*’nin şarkının kendisinde farklı bir anlam alacağı için, yanıltıcıdır. Başlık, aşk veya diğer türlü insan ilişkilerinde değişkenlik, kararsızlık gibi bir anlama gelir; şarkı *Verhältnisse*’yi alır – “Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so”: “Fakat işler böyle yürümez” [harfiyen söylersek, ilişkiler/durumlar/koşullar böyle değildir]– yaşamın kendisi gibi, yaşam gibi, insanların dünyayla ve yazgıyla ilişkisi gibi: Dolayısıyla başlık, bu sözcüğü insanlararası biçiminde kullanırken, şarkı metafizik anlamda, bir kabul olarak kullanır. Ne ki, bundan da ötesi, şarkıda altı çizilen değişkenlik, kararsızlıktan çok, “yeryüzünde mutlu olma hakkı” ve mutluluğun beklenemeyecek olmasının nedenleridir. Gelgelelim bu ‘belirsiz’ olmaktan çok, fazlasıyla kesin ve kaçınılmazdır. Böylelikle, yeni metin ve bağlamının ‘felsefi’ düzeyi arasındaki şöyle dursun, şarkının başlığı ve içeriği arasında bile bir mesafe vardır.

Bununla birlikte, şimdi metnin içindeki mesafeleri kısaca saymamız gerekiyor: Bunlar, hatırlayacağımız üzere Brecht'in müziğin sözcüklerle çatışması gerektiği –“Musik, Wort und Bild müßten mehr Selbständigkeit erhalten” (XXIV, 79): “Sözler, müzik ve dekor birbirinden daha bağımsız hale gelmelidir” (Willett, 38)– gerçeğinin kendisiyle, peşin peşin yeterince açık verilir. O zaman bu *Trennung* bizzat oyuncuya ve toplulukla ilişkisine kaydedilir:

Indem er singt, vollzieht der Schauspieler einen Funktionswechsel. Nichts ist abscheulicher, als wenn der Schauspieler sich den Anschein gibt, als merke er nicht, daß er eben den Boden der nüchternen Rede verlassen hat und bereits singt. Die drei Ebenen: nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, müssen stets voneinander getrennt bleiben, und keinesfalls bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens.

(XXIV, 65)

Bir oyuncu şarkı söylediği zaman işlevinde bir değişime uğrar. Oyuncunun düz konuşma düzeyini terk edip şarkı söylemeye başladığını fark etmemiş gibi yapmasından daha iğrenç bir şey yoktur. Bu üç düzey –düz konuşma, abartılı konuşma ve şarkı söyleme– daima birbirinden ayrı kalmalı ve hiçbir şekilde abartılı konuşma düz konuşmanın veya şarkı söyleme abartılı konuşmanın şiddetlendirilmesini temsil etmemelidir.

(Willett, 44)

Bu farklılaştırmaların nasıl gerçekleştirilebileceğini zaten biliyoruz: Alıntılama, örneğin düz konuşma oyuncunun ortaya koyduğu karakterden alıntılanarak; abartılı konuşma o düz konuşma içinde alıntılanarak; şarkı söyleme de, öne çıkarılacak ve bir şekilde ‘doğal’ hissi verebilecek her türlü bağlamdan ayrılacak daha farklı bir tür ifade jestiyle alıntılanarak. Bu, Macheath’in ve Polly’nin birbirlerine söylediği romantik sözlerin, gerçek dünyada stereotipik *kitsch* olarak tanımlanabileceği utanç verici yavanlıktan bir şekilde kurtarıldığı anlamdır; zira, alıntılanmış olarak, “Moon over Alabama”daki yapaylığının ta kendisi yüzünden böylesine hayran olunan yapay ayda olduğu gibi, nitelikleri *kitsch*’in kendisiyle aynı *kitsch* bir müzikte kendine has yarı-özerklik kazanır.¹⁴

14 ‘Yapay’ın, sahtenin, taklidin hazlarına ve çekiciliğine yeterince dikkat verilmemiştir, taponluğunda kendisine dikkati çeken şey tastamam

Şu ana kadar bu betimleme bizatihi alıntılama tarafından yürür-lüğe konulan süreksizliklerin altını çizer: Fakat katıksız biçimsel yol-lar dışında içeriğe açıklama getirmez. Bu nedenle, metin bir tondan diğerine geçtikçe bu etkilerin doğasını izah edecek, kayıtların daimi aşkınlaşması fikrini ortaya koymaya çalışacak ek bir betimlemeye ihtiyacımız var: Dolayısıyla bu aşkınlaşma süreci bu satırlar, tek tek cümleler ve hatta sözcüklerin kendisi arasındaki bağlamsal çerçeve-lerin bir kaymasını gerektirir. Benim aşırı ve yanlış kullanılan “yüce/ sublime” terimini, genelde sınırlandırıldığından¹⁵ hayli farklı bir an-lamda kullanmaktan kendimi alamayacağım bir süreçtir: Burada, bir kayıttan diğerine geçtikçe, bizatihi bağlamdan –ya muazzam boyut veya muazzam iktidarla içsel sınırlarının iptali yoluyla, şu geleneksel yüce dahilinde özgürleşme kavramından köklü biçimde farklı olan–muazzam bir özgürleşme söz konusudur. Ve her ne kadar Kant bu terimi başka bir şey için ayırmış olsa da, bir “matematik yüce” kav-ramı da burada alakasız sayılmaz –elbette, bir denklemin anlam ve içeriğinin tastamam değişkenlerine verilen kaydırmalı içeriğe bağlı olarak değişebilirliğini ileri sürdüğü ölçüde.

Burada müzik (I. Perde’nin sonundaki trioda) bizim bu incelik-lerle görece elle tutulur ve erişilebilir bir tarzla baş edebilmemizi sağlar; zira ağırbaşlılığı Peachum’un ilk dörtlüğünün dinsel niteliği-ni vurgular. İşte tam da bu dinsel *Weltanschauung* veya metafizik-tir ki, çerçeveyi veya bağlamı ilkin Polly’nin basit, hikayenin konusu düzeyindeki sorusunun (Neden Macheath’le evlenemiyorum?) öte-

gerçekdışı (ve dolayısıyla analiz edilmemiş olanın, felsefi geleneke ‘katıksız görünüş’ adını alan) olmasıdır. Fakat bkz. Sartre, Genet’in kitsch veya “le toc”a olan (Genet’in herkesçe bilindiği gibi Susan Sontag tarafından “camp” olarak tanımlanmasına yol açan) tutkusuna ilişkin analizi: *Saint Genet: Comedian and Martyr* (New York: Braziller, 1963), ss. 355-401 (“Güzelliğin tuhaf cehennemi”, yapay olana bir tutku, yapaylık ve takliden bayağılığının gözden düşme yolunda çoktan epeyce yol kat ettiği ‘gerçeklik’e karşı bir *ressentiment* [hınc] güdümlü olarak kavranır. Ve bkz. ayrıca, sahtenin daha olumlu bir ruhla kutlanması için, Gilles Deleuze, *Cinéma*, c. II (Pari Minuit, 1985), Bölüm 6: “Les Puissances du faux”.

- 15 Longinus’da (ve onu izleyen geleneke), yüce (*sublime*) daima “yükselme ve büyüme” hareketiyle tanımlanır (XI ve XII. Kesimler); oysa benim önermem, başlı başına bir yücelik çağrıştıracak bir şekilde dramatik ve olağanüstülükle satirik bir eksilme veya alçalmanın eşzamanlılığını ileri sürer.

sine büyütür ve onu felsefi bir tetkik meselesi yapar: “insanın bu yeryüzünde mutlu olma hakkı”. Fakat çoktan, geleneksel ilk günah kavramlarıyla çelişen bu önerme, en ayrıntılı dinsel ihtiyatlılıklar olmaksızın nadiren dile getirilmeyecek bu ‘hakkı’ hakiki bir bedensel tapınakta yoğunlaştıran kasvetli bir içe dönük çekinceyle aktarılır: “Das ist des Menschen nacktes Recht auf Erden”: “Bu bir insanın hakkıdır, yalın ve açık.” Burada huşu, müziğin en ruhani gizemlerine geri çekilmesiyle, jestüel olarak ortaya konulur: ses yoğunlaştırılır, belki dinsel ‘hakkın’ ta kendisinin gizemiyle olduğu kadar duyguların kötülüğüyle, susturulur.

Ardından, söz konusu kaymalardan birinde, tüm kayıt değişir, müzik tekrar patlama yapar; hak ettiğini almaktaki başarısızlığını doğrularken, artık enerjik ve yırtıcıdır: “Ne yazık ki/maalesef” [*leider*], hiç kimse kimsenin hakkını aldığını (“hakkı olanı alan insanlar”) görmemiştir: “Temel haktır inanırım yürekten” [*einmal Recht bekommen*], “gel gör ki bu olacak iş değil” [*die Verhältnisse*]. Bu haklar ve dilekler dili hakkında birkaç şeyin gözlemlenmesi gerekiyor: ikincisi (“Kim istemez ki...?”), ama Peachum’un kendi düşüncelerine bir başka, daha da temel bir dalmasından önce, Frau Peachum’un daha ana-cıl müdahalesi (“Hep peşinde koşardım her istediğini verirdim”) için bir düzenleme fırsatı verir: “Peygamber olmayı kim istemez?” –açılıştakiyle aynı ağırbaşlı org tonlarının tekrarlanarak, bu terk edilmiş umuda son yanıtın verildiği bir diğer velveleli patlamaya hazırlayan bir geri dönüş: İşler böyle değildir, çünkü nihayetinde “Koşullar kötü, insanlar alık!” Bu, Peachum’un kendi işinin de, Macheath’in varoluşunun tüm çevresiyle birlikte destekleme eğiliminde olduğu manzaranın bir genellemesidir; belki bu çevreden bir tek, bu hakiki 18. yüzyıl kasvetinin ortasında, az sonra inceleyeceğimiz, bulaşıcı türden bir enerji yayan soyguncunun kendisinin istisna edilmesi gerekir.

Fakat önce küçük, görünüşte ehemmiyetsiz bir belirteç bizi durdurmalı: Koro beyitinden tekrarlamaya, huşu sessizliğinden hüznü ve kötücül kutlamaya kayışı gerçekleştiren ‘leider’ sözcüğü (ne yazık ki), Polly ve Peachum’un teşhisi kabullendiği nakaratta geri döner: “da hat er eben leider recht”; “O haklı ve ne yazık ki çok doğru” –“recht” sözcüğünün daha önceki iddialar ve doğruların tuhaf bir yankısı olarak bir kez daha geri döner, adeta şiir insanoğlunun mut-

lu olma “haklı”na sahip olmasının (to have ‘right’), alay edercesine son derece yetersiz “haklı/doğru” olmaya (being ‘right’) indirgendiğini gösterircesine (küçük harflerle hem de).

Formülasyonun tamamı artık Peachum’un verdiği karşılığa muzaferane alıntılanacaktır: Doğal olarak ben “haklıyım ne yazık” [*Natürlich hab ich leider recht*], burada belirteç, hiçbir değişikliğe uğratılmadan, Peachum’un dilini kendi karakterinden ayırmak (“leider” kendisine değil, kadınlara aittir) ve finalin kendi öngörülebilir sonucuna daldığı “daha yüksek düzey”de somutlaştırmak yoluyla başka bir kayda doğru bütün o kaymayı gerçekleştirir (“Und darum ist das alles Kitt”: “Hepsi koca bir tatsızlık”).

Sonuç, başka bir yerde¹⁶ “jenerik süreksizlikler” adını verdiğim bir görüngüyle ilintilidir: Başka bir deyişle, çerçevelerin patinajı, her bir tematik bağlamın aşkınlanma yolu, aynı zamanda jenerik hududun bir ihlalini oluşturur. Dostları ve çağdaşları Pope ve Swift’in hicivlerinde geliştirilen metafizik olanakları paylaşan Gay’in özgün versiyonunda zaten mevcut olan, bu “dilenciler operasına” özgü yükseltme anlarına olanak veren de budur –başka bir deyişle, güncel hicivden Mutlak çağrışımını çıkarmak (tüm bu örneklerdeki gibi, bir hayvanilik ve alçalma vizyonunun olumsuz Mutlak’ı olsa bile). Brecht’te (ve Weill’da) dinsel müzik tarzı, Batı kapitalizminde temel olan şu bildik Protestan-ahlaki tınıdan doğar; dolayısıyla, bir yandan düzenbazlarla gangsterlerin işadamlarına benzetildiği, diğer taraftan Protestanlık ile paranın gizli bağlantılarının eklemlendiği bir üçgen şekillenir. Fakat bunun yanı sıra, ‘jenerik’ ifadeler yelpazesini de görürüz –Frau Peachum’un şarkısında grotesk bir anne sevgisi ânını; Peachum’un insanın insana gaddarlığını kutlamasında daha yırtıcı, hatta sadistçe vurgularını (emperyalist top şarkısını andıran); nedamet ilahilerini; burjuva aile dramını ve ‘kuşak’ çatışmasını; Montaigne’in “épicycle de Mercure”ünden bir insanlık durumu görür-

16 Veya daha doğrusu, daha büyük kaymaların ikincisi tarafından olay örgüsü veya anlatsal perspektif düzeyinde belirlendiği üslup düzeyinde muadilidir: Bkz. benim “Generic Discontinuities in SF”, *Science-Fiction Studies*, c. I (Güz 1973), ss. 57-68. Her iki örnekte de, kaymalar ve değişimler bir metamorfozlar akışı olarak kaydedilir; ama aynı zamanda her bir özgül dönüşümde, özgül nitelikler arasındaki her bir delayımda yatırım olabilecek bir simgesel anlamı da gerektirir.

nümünü (“auf diesem Sterne”: “bu yıldızda”), kısacası, her biri bizim bir tür (janr) adını verdiğimiz şeye kristalize olmaya elverişli (özellikle lirik şiir veya şarkı ‘çeşitleri’ açısından düşünüyorsak) bir dizi ayrı tonal düzeyleri fark ederiz. Gene de, adamakıllı “yüce/sublime” olarak tanımlanabilir efekt, bu genel jenerik hareketten değil, temsilin çerçeve ve odağının ansızın bizzat dünyayı ve Varlık’ı dahil edecek şekilde ansızın büyüdüğü özgülden ileri gelir. Bu, Brecht’i ‘felsefi’ bir şair yapmaz (Lucretius’a hayran olmasına ve sonuçsuz kalan *Komünist Manifesto*’yu epik şiire dönüştürme girişiminde [XV, 120-56] bulunmasına karşın), fakat onun seslerinin ve tonal yöntemleri arasında metafizik işaretin mevcudiyetinin altını çizmesinin yanı sıra, fars ve trajik arasındaki (bizzat Sokrates’in Platon’un *Sempozyum*’unun sonunda sabahın erken saatlerinde, bu konuda bir tetkike giriştiği duyulan) o eski gizli ve fesat akrabalığı teyid eder.

Fakat şimdi sorgulamamız gereken, din ve günahla dolu o kıtanın uğursuz önsezilerine şevkle yanıt veren küstah dünyevi onayında, final nakaratında kaydedildiği haliyle, tam da Macheath’in enerjisidir. Sormamız gereken, müziğin –bu finalin sözlerinin ve şarkı söyleme tarzının, jestlerinin– neden sonuçtan böyle şen şakrak bir tatmin duyması gerektiği ve dünyanın bu umutsuz yozlaşmasını nasıl bu gaddarca sevinçle yorumlamamız gerektiğidir.

Yanıt, kanımca, Brecht’in kapitalizmin kendisiyle ilişkisinde yatar –veya daha doğrusu, genel olarak belirli bir Marksizm’de yatar: İş dünyası ve orta sınıf kültürüne karşı, her ne kadar daha geç dönem bir Marksizm içinde varlığını sürdüren bir eğilim olsa da, işçi sınıfı hareketinin kendi temel varsayımında bir sınai gelişmeyle daha karmaşık ilişkisi tarafından, kararsız değilse bile, müphem hale getirilmiş, bu nedenle de zararlı ve ziyankar olduğu kadar ilerici olarak da görmesi gereken, Marksizmin Romantik dönemin ilk antikapitalist eleştirilerinden tevarüs ettiği muhafazakâr tiksinti.

Her durumda, sermayenin, işadamlarının işte tam da sermayenin iç ve dış işleyişlerinin, işadamlarının (ki bunlara, özellikle *Beş Paralık Roman*’da katman katman açıldıkça, Peachum’un işi de dahildir) planları, Tarih’in kendisi gibi, olumludan olumsuz, derken tersine sarsıcı bir şekilde dönüşen piyasanın perendelerinden alınan şaşırtıcı ve yeniden dramatize eden hazzın ta kendisidir ki –Brecht’te

her yerde karşı karşıya geldiğimiz bizatihi sermayenin ve iş aleminin kendisine karşı bu büyülenme- hiç kuşkusuz, *Mann ist Mann*'da filin satışıyla (hatta *Kentlerin Vahşi Ormanı*'nda fikirlerin 'satın alınması'ndan başlayarak ve *Mahagonny*'de kapitalizmin kuruluş efsanesinde bir tür zirvesine ve çok sıklıkla Brecht'in Marksçı analize en kapsamlı girişi olarak kabul edilen Kutsal Johanna'nın (1929 ve 1932 arasında yazılan) aynı adlı oyunun derinliklerine yaptığı yolculukta bir diğer zirvesine ulaşmıştır. Fakat daha geç dönem oyunlarının perspektifinin de unutulmaması gerekiyor. Cesaret Ana'nın kendisi de bir işkadındır (tıpkı Sezuan'ın 'iyi insanı' gibi) ve para kazanmayla nesnel olarak müphem ilişkisi, pek çok okurun genelde bu 'trajik' dramaya atfettiği müphemliğe yabancı değildir. (Gelgelelim, bu müphemliği daha keskin biçimde tanımlamak gerekiyor: Cesaret Ana'nın çocuklarını feda etmesinde etkili olan paranın çekiciliği değil, onun o mütevazı sermayesini, arabasını kaybetmekten duyduğu dehşettir -bu asla telafi edilemeyecek bir kayıptır: para gelir ve gider, ama bir sermayenin kaybı asla tekrar onarılamaz. Marksçı öğretinin yüreğinde para ve sermaye arasındaki ayrım da budur ve ister trajik olsun ister olmasın, bu büyük oyunun düğümünü oluşturur.)

Demek ki, burada tehlikede olan, bir boks maçı veya herhangi bir güç ve beceri gösterisinden daha eğlenceli kabul edilen, şarkının sözlerinden tutun da, Gustavus Meyers'in *History of the Great American Fortunes*'a (1909) dayalı bütün o dolapların tuzaklarında sermayenin bu kutlanışı -hileleri ve bilgisi, eğlenen bir izleyici önünde icra edilip gösterilen şen şakrak jestüelliktir: Burada önümüzde ortaya konan ve velveleyle icra edilen, tiksindirici (veya "negatif olarak katektik") kabul edilen libido yatırımıdır. Bu temel müphemliğe, sapkın ve kuşkulu, mekruh ve ağzı bozuk her şeye karşı, canavarın kendisi hakkındaki bu büyülenme ve bunlardan heyecan duymaya yer vermeyen bir Marksist estetik, daima dışarıda olanları kabul edilemez şekilde püriten veya fazlasıyla ağırbaşlı ve aşırı derecede edepli, orta sınıf saygınlığının ta kendisi kadar tiksindirici olarak çarpacaktır. Saygınlığa karşı Brechtyen tiksinti genelde erken dönem eserlerde bolca belgelenmiştir -gerçek alegorisi olarak *Baal*'le: Marksçı dönüş, o 'antisosyal' enerjileri, olumsuzla yeni ve daha üretken bir ilişki için kullanmayı başarır.

16

KAPİTALİZMİN TEMSİL EDİLEBİLİRLİĞİ

Gene de konuyu, Tarih'in bu diğer temel zamansallığını sahnelemek için verdiği mücadelede Brecht açısından yüzeye çıkan temsil meseleleri bakış açısından da incelememiz gerekiyor: Köylülüğün ve daha eski kapitalizm öncesi üretim tarzlarından onca farklı olan sinai kapitalist açıdan. Bu, 1920'lerin sonundan itibaren defalarca yakındığı bir sorundur –ilkın, Brecht'ın pedagojide bariz bir şekilde nasıl işlediğini göstermekten ayrılmaz bir şey olan, sermayenin nasıl işlediği anlayışı konusunda. Gene de, teatral ve sahneleme sorunlarının onu Marx okumasına sevk ettiği bu hususa gelmeden önce, yol boyunca kapıldığı ayartmaları ve temsili çıkmaz sokakları kavramamız da önem taşıyor.

Bunlardan ilki, başlı başına temsil sorunları sunan ve yoksul ile zengin arasında ilk temsili kavşakta dikilen, paranın kendisidir. Bizatıhi üretken veya sinai emeğe Brecht kadar ilgi duyan biri için, hammadde olarak sadece belgeselin bir çözüm sunuyor gibi görüldüğü bir güçlütür; fakat o bu türden fotografik gerçekliğe inanmıyordu.¹⁷

17 Nitekim fotoğraf üzerine ünlü değinileri şöyledir:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine "Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute.

(XXI, 469)

Şeyler öylesine karmaşık hale gelmiştir ki, gerçekliğin kendisi "gerçekliğin reproduksiyonu"nın hakkında gitgide daha az şey söyler olmuştur. Krupp veya AEG fabrikasının bir fotoğrafı bize bu müesseseler hakkında hemen hiçbir şey anlatmaz.

Dolayısıyla para işsizlik ânında olumsuz olarak görünür: Temsil edilebilir olan işçilerin emeği değil, onların yoksulluğudur; ve son olarak, *Kuhle Wampe*'deki intihar gibi panik, işsizliğin depresyonu –duyurulan ve ardından kapışılan işlere doğru dönen bisiklet tekerlekleri, aşevleri önündeki kuyrukların katıksız zayıflığı ve tükenmişliği (Jean Renoir'ın *La Vie est à nous* [1936, Hayat Bizimdir] ile karşılaştırınız). Fakat para kazanan ve zenginleşen insanlar örneğinde, para en az bu kadar temsil edilemez niteliktedir, zira bu para sermaye haline gelir. Böylelikle, yoksullar açısından yokluğunda ve zenginler açısından varlığında, özünde para, bir başlangıç noktası olarak garip bir şekilde uygunsuzdur (bizzat Marx'ın *Kapital* için yazdığı, *Grundrisse* olarak yayımlanan hazırlayıcı defterlerinin başlangıcında gözlemlediği bir şeydir bu). Aşağıda, *Jae Fleischhacker in Chicago*'da (1926 civarı) bir ilk 'toplumsal' dramayı bir araya getirmeye çalışırken, Brecht'in bu konudaki aydınlatıcı bir taslağı yer alıyor:

Der Hurrikan, in den die Familie Mitchel kommt muß so nüchtern und kalt wie möglich sein. Ohne Romantik. Die Schicksalsschläge durch Gummiknüttel, ihr Untergang vollzieht sich durch Wörter, flach und abgenutzt und unpoetisch wie Geldmünzen. Überhaupt dürfen die durch das Geld hervorgerufenen Katastrophen nicht denen gleichen, die durch kriegerische Leidenschaften oder durch Liebe veranlaßt werden. Diese Katastrophen vollziehen sich viel dünner, stimmungsloser und trockener. Es ist gerade diese dünne, unsichtbare, zerstörende Macht des Geldes zu zeigen, die so furchtbar ist, mangelnde Information.

(X, 279)

Mitchel ailesinin yüz yüze kaldığı kasırganın, olabildiğince soğuk ve yavan olması gerekiyor. Hiçbir romantizm içermemeli. Kauçuk sopalarla yazgının çekiç darbeleri, sağanak gibi inerken, sadece sözcüklerle, dümdüz ve boşaltılmış, tıpkı altın paralar kadar şiirsellikten uzak yapılır. Her şeyden önce:

Jean-Luc Godard'ın filmin emeği temsil etme kapasitesi hakkındaki düşüncelerini buraya koymaktan kendini alamıyorum: *Passions*'taki fabrika sahnelerinde, örneğin, çekimler pornografiyle karşılaştırılır –başka bir deyişle, ne emek ne seks herhangi dolaylı bir şekilde erişilebilir; bu konuda daha fazlası için, bkz. benim *Passion* üzerine bölümüm, içinde: *The Geopolitical Aesthetic* (Londra: British Film Institute, 1993).

Paranın yol açtığı felaketlerin savaşı bir tutku veya sevginin yarattıklarına kesinlikle hiç benzememesi gerekiyor. Bu felaketler çok daha ince, atmosfer dışı ve kuru bir tarzda meydana gelir. Gösterilmesi gereken tastamam özellikle bilgidен yoksun olduğunuz zaman böylesine korkutucu olan paranın bu ince, görünmez, yıkıcı gücüdür.

Fakat paranın doğasındaki bu benzersizliğin ta kendisi, her türlü olabilecek temsil olanağını kapatır; zira eğer bu değerli bir nesne veya madde ise –para canlısı için altın veya Dreiser’in *Sister Carrie*’sinin [Kız Kardeşim Carrie] yeşil banknotları gibi– aslında artık gerçek bir mübadele simgesi değildir ve eğer sermaye haline gelirse, aynı şekilde sadece etkileriyle temsil edilebilen cisimsiz bir değer kazanır.

Dolayısıyla Brecht, her ikisi de natüralist romancılar tarafından Zola’dan Frank Norris’e ve Upton Sinclair’e kadar çoktan kullanılmış iki tür temsil arasında durur: Bir yandan, bir büyük kentten diğerine ailece göç eden çok yoksulların “Schicksals-schläge”si (“yazgının darbeleri”); öte yandan, yükselişleri ve düşüşleri, talihleri ve felaketleri de neredeyse ilk grup kadar “yazgının yumruğu”yla belirlenen “büyük servetlerin kötücül insanları.” Fakat kapitalizmin büyük temsillerinde –özellikle *Kutsal Johanna* ve *Beş Paralık Roman* gibi iki temel Brecht’yen eserde– bu sonuncular Dickens-vari bir sefilliğe, lümpen statüsüne (Peachum’un dilencileri) veya çaresiz hayırseverlik nesnelerine indirgenir. Sanki Brecht’in eserlerindeki köylü yaşamının kökten farklı zamansallığı, ‘proletarya’nın eyleyensel (*actantial*) konumunu, kapitalizmde hükmedilen sınıfın, ezilenin ve sömürülenin konumunu özümsemiş gibidir. Derken ‘kapitalist’ eserlerde bırakılan kalıntıların, yeni bir tür eyleyensel konumdan dolayı hayırseverlik nesneleri olduğu ortaya çıkar: Shaw’un Kurtuluş Ordusu veya Peachum’un “dilenciler dükkanı” –liberal hayırseverliğin doğası belki iki örnekte çok farklı olabilir, ama anlatsal konum özdeştir ve en merkezî olarak *Cesaret Ana*’da ilgili taraflardan birinin kendisine kayma eğilimi gösterir.

Bu nedenledir ki, bizatihi kapitalistlerin, Brecht’in tekrar tekrar göstererek (Dan Drew, Jae Fleischhacker, hatta bizzat Sustalı Mack) yaşamlarını kurcaladığı kişilerin çok farklı zamansallığıyla baş başa

kalırız. Fakat bu yaşamlar, yoksulların yaşamları kadar feci aksiliklere maruzdur: Bu, büyük kader çarkının öteki yüzüdür. Köylü dünyasının felaketleri kısa bir altın çağı açabildiyse de, burada sadece yıkıma yol açabilirler; ve başarı bile daha büyük yıkımların bir girizgahıdır. Brecht'in şimdi öğrenmesi gereken, ona boyun eğenlerin psikolojisinden ziyade, bu zamansallığın sırrıdır. Çabalarının anlatısı şöyledir:

Dann half mir eine Art Betriebsunfall weiter. Für ein bestimmtes Theatersstück brauchte ich als Hintergrund die Weizenbörse Chicagos. Ich dachte, durch einige Umfragen bei Spezialisten und Praktikern mir rasch die nötigen Kenntnisse verschaffen zu können. Die Sache kam anders. Niemand, weder einige bekannte Wirtschaftsschriftsteller noch Geschäftsleute –einem Makler, der an der Chicagoer Börse sein Leben lang gearbeitet hatte, reiste ich von Berlin nach Wien nach-, niemand konnte mir die Vorgänge an der Weizenbörse hinreichend erklären. Ich gewann den Eindruck, daß gerade diese Vorgänge schlechthin unerklärlich, daß heißt von der Vernunft nicht erfaßbar, und das heißt wider einfach unvernünftig waren. Die Art, wie das Getreide der Welt verteilt wurde, war schlechthin unbegreiflich. Von jedem Standpunkt aus außer demjenigen einer Handvoll Spekulanten war dieser Getreidemarkt ein einziger Sumpf.

Bir tür meslekî kaza işime yaradı. Belirli bir oyun için fon olarak Chicago'nun buğday borsasını kullanmam gerekiyordu. Gereken bilgiyi uzmanlar ve uygulayıcılara birkaç şey sorarak çabucak elde edebilecektim. Tersi oldu. Hiç kimse, ne ünlü ekonomi yazarları ne de iş aleminden insanlar –bütün yaşamı boyunca Chicago borsasında çalışan bir simsarın peşinden Berlin'den Viyana'ya kadar yolculuk ettim– hiç kimse bana şu buğday borsasındaki süreçleri doğru dürüst açıklayamadı. Bu süreçlerin düpedüz izah edilemez, yani akılla kavranamaz, yani akıldışı olduğu izlenimini edindim. Dünyanın buğdayının dağıtılma yöntemi düpedüz anlaşılamazdı. Bir avuç spekülâtör dışında, her bakış açısından bu tahıl piyasası koca bir bataklık¹⁸.

18 PattyLee Parmalee'nin kusursuz *Brecht's America*'sından (Miami, OH: Ohio State University Press, 1981) çeviri ve orijinal, ss. 139-40. Parmalee'nin konu başlığı (Brecht'in Amerikan deneyiminin Lyon tarafından verilen tarihin tersine), Brecht'te Amerika motifinden ibaret kalmayıp, aynı zamanda gerek temsiller gerek temsil açmazlarının bir deposu olarak onun tastamam Marksizm'le bu ilişkisini de kapsar.

Fakat paranın kendisinin örneğinde olduğu gibi borsa da kişiselleşmiş sermaye değildir –veya daha doğrusu, yalnız çok fazla sayıda ayrı yaşamları ve bakış açılarıyla kalmayıp, aynı zamanda şeyler dünyasını –hammaddelerin yanı sıra teknik süreçler ve satılacak ve kullanılacak son ürünler– içermesi nedeniyle, temsil için fazlasıyla karmaşık bir şeyi kişiselleştirmeye çalışan birçokları arasında yalnızca bir yoldur: Üretim, dağıtım ve tüketimin üç büyük dalı, birbiriyle pek az kesişir ve bunlar üzerinde birleştirici bir bakış açısı kurulamaz. Eisenstein'ın *Kapital* üzerine film projesi, diyalektik üzerine bir dizi ders ve herhalde emtianın kendi özgün malzemelerine aktarılıp birçok anlatıya dönüştürüleceği gündelik yaşamların (kadının tüketimi, erkeğin üretimi) demistifikasyonunu (katmanların pul pul dökülmesi) öngörüyordu.¹⁹ Fakat Eisenstein diyalektik soyutlamanın doğasına, Brecht'ten daha çok ilgi duyuyordu ve film, bu yeni tür soyutlamanın en yüce tecessümü olduğu gibi, aynı zamanda yapısını ortaya koymanın da en bariz aracı olarak görünüyordu ona. Kanımca, bu ders Brecht için çok fazla durağan ve akademik olur, hatta kitle iletişim araçlarındaki fevkalade farkları bir yana bırakırdı: Brecht'in insanlarla ve somut toplumsal durumlarla daha 'insancıl' şekilde ilgilendiğini söylemek istemiyorum. Bu bakımdan, her ikisinin de soğuk entelektüelizm ve duygulara karşı düşünceleri yeğlemekle suçlandığını hatırlamak önemli. Brecht'in pedagojisinin bundan ziyade, daima bizzat pedagojiyi ilgilendirdiğini; göndergesel olduğu kadar oto-referansiyel olduğunu söylemek doğru gibi görünüyor. Aynı şeyi Eisenstein'ın yazıları ve kuramlaştırmaları için de söylemek mümkün (hatta belki yukarıda bizzat Brecht hakkında söylemeye çalıştığımız noktayı da ileri sürerek devam edebiliriz: Eisenstein'ın *Potemkin* veya *Ekim*'in her biri üzerine yaptığı yorumlar bilmez ve kapsamlı yorumlar da dahil olmak üzere, kuram onun için de sanatsal üretimin kendisinin bir parçasıydı). Gene de, Eisenstein'da makinenin (kamera aygıtı) varlığı bu resmi karmaşıklaştırır; Brecht'in makinelerle (ve moderniteyle) ilişkisine daha sonra bakacağız ve kuşkusuz, Piscator gibi, o da prodüksiyonuna belgesel film parçaları dahil et-

19 Sergei Eisenstein, "Notes for a Film of Capital" (October 2, Yaz 1976, ss. 3-38; bkz. ayrıca Annette Michelson'ın, üç bölüm halinde proje üzerine yorumu, içinde: October 2, 3 ve 6).

meye derinden ilgi duyuyordu; 1927'ye ait yazılmamış *Ruhrepos* gibi [XXI, 205-6] erken dönem projeleri, yalnız arkaplanlarında prodüksiyon olarak hikayelerin ve anlatıların icadında değil, bizatihi prodüksiyonun temsiliyle bir cilveleşmeyi düşündürür. Her durumda, sanatsal bir diyalektiğin en büyük bu iki uygulayıcısı birbirinden, burada sunulabilecek olandan çok daha kapsamlı bir karşılaştırmayı (ve farklılaştırmayı) gerektirecek kadar yeterince farklıdır; sadece Eisenstein'in gerçekleştirilen eserlerinde, ve devrim öncesi bürokratlar ve yöneticilerin şu ya da bu bakışının yanı sıra, sadece *Staroye i Novoye* ("Eski ve Yeni") eksiksiz bir üretim temsiline girer; ve orada estetik olarak tehlikede olan, Brecht'in cebelleştiği kapitalizm özelliklerinden hiçbiri değil, sosyalizm döneminde tarımın sanayileşmesidir.

Her halükarda, bu bitişiklik, borsanın kapitalizm açısından sadece olası bir figür olduğunu ileri sürer ve bu görüngünün karmaşıklığını entelektüel ve analitik düzeyde bile tam anlamıyla kapsayamaz. Şüphesiz bazı karakterlere gücü yeter ve bunlar temsili olarak üç bakımdan faydalıdır: İlkin, işçi sınıfı karakterlerinden, örneğin bir tesisin yöneticilerinin olduğundan bile daha mutlak anlamda soyutlanmışlardır ve dolayısıyla neredeyse zoolojik bir şekilde sergilenenebilirler. İkincisi, bunların her biri çok uzmanlaşmış belirli türden bir enerji için bir araçtır –anlaşmalar yapmak, kombinasyonlar geliştirmek, gizli bilgiler elde etmek, verili bir meta üzerinde bir 'köşe' edinmek ve benzeri: aynı zamanda sosyalist bir sistemin sını modernitesini karakterize eden üretim, dağıtım ve tüketimle ilgili hiç ilişkisi yok gibi görünen beceriler ve faaliyetler. Ve üçüncüsü, Brecht'in boks yaptığı günlerden ve *Kentlerin Vahşi Ormanı* gibi projelerden beri tanık olmayı ve sahnelemeyi sevdiği düellolar ve mücadeleler ihtimali sunarlar: Ne de olsa *agon* temel dramatik olaydır ve ayrıca hiçbir şey bu hasım figürler arasındaki ölümüne düellolar kadar soyut hale gelemez; dolayısıyla durum *Lehrstück*'ün diyagramatik niteliğini andırır.

Brecht, bu tür hikaye örgüsünü de pek güzel yaptı; benim izlenimim, bu bakımdan *Arturo Ui*'nin açılışını bu doğrultuda en iyi şekilde gerçekleştirdiğidir; bir işadaminin zorunlu olarak bir başkasının desteğini aldığı (veya kaybedenin, *Kutsal Johanna*'daki Mauler'in durumunda olduğu gibi, sonradan kaybını telafi edebildiği) –zorunlu

olarak bizden söz konusu soyguncu baronun psikolojisiyle ilgilenmemizi bekleyen dramatik bir durum– hayli steril bir sonuç önermek yerine, *Arturo Ui*'de işadamları ile borsanın ajitasyonu arasındaki *agon* mekanizmasının tamamı, çok daha canavarca olan ve artık hiç de o kategoriye ait olmayan bir şey tarafından aşkınıdır: Tam olarak söylemek gerekirse, Hitler. (Nazi tarihinin dahiyane bir şekilde Chicago gangster ortamı olarak kopye edildiği oyunun geri kalanını çok eğlenceli, ama uzun vadede daha da fazla sinir edici buluyorum.)

Bu özel kapitalizm kurumunun temsil edilebilirliğine gelince –

Borsa'nın zemininde vahşi hayvanlar gibi kükreyen simsarlar

– yeterince aşınadır ve kolayca steretopik olabilecek, yani görsel olan bir dramayla doludur: Antonioni'nin *Eclipse*'deki harika sahnesi, en canlı tek modern versiyonudur; Zola'nın büyük romanı *L'Argent* en kapsamlı ve heyecan verici roman işleyişidir. Fakat Zola, Brecht gibi, temsil edilebilirliğin doğası ve olanakları hakkında kafa yormak zorunda kalmıştı: “Donner quelque part la sensation de cela, sous le soleil, la palpitation même de Paris, cette forge des grandes spéculations, au centre même de l'agitation, au cœur de la vie intense, du mouvement, du bruit ... Paris, de 1 heure à 3 heures, là.”²⁰ [Bunun duygusunu bir yerlerde gösterin, güneşin altında, bizzat Paris'in çarpıntısını, heyecanın merkezinde, etkileyici şehrin kalbinde, hareketinde, gürültüsünde, büyük spekülasyonların dökümünde... Paris'te, burada saat 1'den 3'e kadar] Zaten son derece sinematografik olarak, son versiyonu haricinde, galip gelenin vitalizm ve eşlik eden metaforik sistem olduğu söylenebilir: “... ce quartier de toutes les fièvres, où la Bourse, d'une heure à trois, bat comme un cœur énorme, au milieu.”²¹ [Borsanın olduğu bu bütünüyle ateşli mahalle saat 1'den 3'e kadar inanılmaz bir kalp gibi atıyor tam ortada.]

Görsellik ve biçimsel sistemlerine yönelik bu prim, şüphesiz herhangi bir belirtici veya pedagojik amaca hizmet etsin diye düşünülmemiştir (Zola'nın projenin kendisini belirli bir dereceye kadar pedagojik yapmaya yönelik olağanüstü hazırlıkları ve planlamalarına

20 Émile Zola, *Les Rougon-Macquart* (Paris: Pléiade, 1967), c. V, ss. 1293-4.

21 Age, s. 23.

karşın); ve son olarak bu bakımdan, Brecht, bir yandan Balzac'la daha yakından ilişkili olması, öte yandan da Norris ve daha sonraki natüralist 'gelecek piyasaları'ndan daha çok etkilenmesiyle, Zola'nın hem ardında hem de önündedir.

Zira gelecek piyasaları –buğday konusundaki ünlü 'köşe', Mauler'in et paketleme sektörü (borsa girişimlerinin, Sinclair'ın *Jungle*'ında (*Chicago Mezbahaları*) belirli bir eşdeğeri olmayan)– bunlarda paranın soyutlamalarına bir gölge içerik verilebilmesi avantajına sahiptir. Simmel, *Philosophy of Money*'de [Paranın Felsefesi] bize, paranın, kendi maddesi ile özgül olarak diyalektik bir ilişkisi olduğunu gösterdi: Madde başlı başına çok değerli olursa, paranın işlevinin ta kendisi yok olur; paranın değeri fazla soyut hale gelirse, boş bir rakamlar dizisine dönüşür. Gelecek piyasalarının durumu, yapısal olan bu salınım sorununu çözmez; fakat çok arzu ettiğiniz tüketilebilir bir şeyin, diyelim sosis veya ekmeğin fiili üretimin kaybolmasına bir anlığına da olsa görünüp olanak vererek, sanatsal bir üçkağıdın zaferine izin verir. Aksi halde geriye kalan, Dreiser'de olduğu gibi sadece libidinal, fetiş olur: "yeşilcikler. Yumuşak ve gü-rültüsüzdüler; parmaklarını onlarda gezdirdi, elinde ... iki yumuşacık, yeşil, güzelim on dolarlık banknotu buruşturdu."²²

Gelgelelim Balzac, gayrimeşru kazançları ve aynı zamanda ünlü de olması gereken değerli objeler koleksiyonu çılgınlığından aldığı naif gururla, bundan farklı, kapitalizm öncesi anlamda fetişisttir. Öte yandan, Balzacçı para anlatısı –çeşitli proto-hisse senedi piyasaları arkaplanına karşı, *Le Livre d'or* (devlet bonoları) ve benzeri, hepsi hâlâ Zola'nın üstün otoritesiyle haritası çıkarılmayı bekleyecek illikliktedir– Brechtien *agon*'a, her biri ağın içinde deli gibi çırpınarak en dahiyane kombinasyonlara ulaşmak için hummalı bir hareket halindeki bu devasa figürler arasındaki mücadeleye çok daha yakındır. Lukács'ın yine bu bağlamda haklı çıkmasının ve Balzac'ın karakterlerinin natüralizmlerin tipleri ve insani eşyasından çok, toplumsal *praxis*'e yakın olmasının nedeni budur; fakat Brecht'in *Beş Paralık Roman*'da ve *Kutsal Johanna*'daki figürleri aynı şekilde sonu gelmez bir ivmeyle, zihni tırmalayan zekayla, planlar ve imdat çıkışlarına yönelik bitip tükenmez bir hayal gücüyle,

rakibi alt etmek için numaralar ve neredeyse ömür boyu süren bir mücadelede ayakta kalmak için gereken enerjiyle donatılmışlardır.

Balzac, Brecht'in temsillerinin bir başka özelliğini daha ileri sürer; bu konudaki başlıca novellası olan *La Maison Nucingen* [Nucingen Bankası] çeşitli Parisli asalaklar tarafından aktarılan soluk entrikalar ve kıyasıya bir mali düellonun soluk kesici uzun öyküsüdür ve her şeyden çok, içeriden birinin bilgisi, know-how'ı, sırları bilen kişi olmaya yönelik yüce Balzacçı tutkuyu ele verir. Bir romancı olarak Balzac, başka kimsenin bilmediği, ama her nasılsa bir tek onun bildiği enformasyonu sunmak için yakanızı bırakmayan, alabildiğine sinir edici bir malumat-furuştur. Hiçbir zaman iç işleyişlerle ilgili bütün bu aşinalığıyla bir voli vurmayı başaramamış olmasının bir önemi yoktur: Romanlar bütün bunları size kanıtlama, iç mekaniğini gösterme, onun sistem hakkındaki bilgisini sergileme girişimini temsil eder. Dolayısıyla Balzac'ın, yalnız paranın ve iş aleminin temsil edilmesine değil, onları bilmeye olan tutkusu anlamına gelir –bu Zola'nın zamanında, uzmanların bir işi olan ve buharlı berber dükkanı veya bar köşesi fısıltıları ve açıklamalarını değil, daha ziyade düpedüz çok ciddi bir sıkı çalışmayı, *lieux* ziyaretlerini, dokümantasyonu, şu ya da bu uzmana sorular sormayı vesaire gerektiren bir faaliyettir. Gelgelelim, Brecht'le, bir kez daha sırları ortaya koymaya geri döneriz (Avusturya'ya yolculuk): Borsanın sırrına nasıl vâkıf olunur –sanki en başta bir sırrı vardır da, sanki siz öğrenebilerseniz (artık Lenin'in zamanına gelmiş durumdayızdır ne de olsa), bunu devrimci bir silah olarak kullanabilirmişsiniz gibi. O halde bu libidinalliğin yeridir, Brecht'in City ve dönen dolapları ve genelde kapitalizmle ilişkilendirdiği heyecandır, en azından temsili bir hammadde olarak: Bu, onun 'Marksizmi'nin ve aslına bakılırsa, 1930'a ait mütereddid ve kafası karışmış notlarının düşündüğü üzere, en müphem yönlerinden biridir:

Die Größte und unumgänglichste Schwierigkeit: festzustellen, wieviel der Marxismus vom Kapitalismus abhängt. ... Wieviele seiner Methoden kapitalistische sind oder nur auf kapitalistische Zustände passen. Sie verändern den Kapitalismus, ihn erfassend? Die Dialektik erklärt ihn, erledigt ihn? Ist also kapitalistisch in ihrem Bezirk bestimmt? Auftauchte sie als Überscheinung zu ihm. Gibt sie ihm seinen Sinn?

En büyük ve en bertaraf edilemez güçlük: Ne dereceye kadar Marksizmin kapitalizmin kendisine dayandığını belirlemek. Yöntemlerinden ne kadarı kapitalisttir veya en azından kapitalist koşullarda işler? Diyalektik onu açıklar mı, yoksa tasfiye mi eder? Bu anlamda diyalektik uygulama alanında kapitalist midir? Kapitalizmin yan etkisi olarak mı doğar? En başta kapitalizme anlamını veren o mudur?

Mevcut bağlamımızda, bu soru da (ayrıca gerek Lukács gerek Gramsci tarafından kendi tarzlarında sorulmuş olan²³) bir temsildir: Ne dereceye kadar sosyalizmde –veya benim söylemeyi tercih ettiğim gibi, sosyalist bir inşa durumunda– kapitalizmi temsil etmek zorunlu olacaktır? Arturo Ui’nin borsanın ayağını kaydıracağına göre, savaşın da paranın ayağını kaydıracağı varsayımı da kabul edilebilir; Berliner Ensemble’in ilişkilendirileceği daha resmî ve hükümetle ilgili ‘kampanyalar’ için (Picasso’nun güvercini, sözgelisi) bu kesinlikle doğrudur da. Fakat belki o şekilde yaklaşıldığında, savaş pek o kadar da ilginç ve verimli bir konu başlığı değildir; örneğin, *Cesaret Ana*, onu bir atmosfer olarak alır ve savaş yerine, sermaye ve para arasındaki fark hakkında küçük burjuva çaresizliğini dramatize eder. Bu arada, *Bay Julius Caesar’ın İşleri* savaşın çeşitli borsa benzeri kapitalist ve iş mücadelelerinde oynanabilecek bir başka koz haline gelmesini gösterir. Fakat ‘savaş kışkırtıcılığı’, otoriteryanizm, Nazizmin sadizm olarak daha psikolojik veya psikoanalitik görüşü ve buna benzer hususları doğuran, psikolojik bir meseledir –Brecht’in işlerin bu psikolojik yönüyle asla pek fazla ilgilenmediği açık gibi görünür.

Bu da bizi, Goetheci ve Faust-vari çizgilerde kapitalistin psikolojisinin eksiksiz bir portresi olarak Brecht’in eserinde benzersiz olan Mauler figürüne götürür: “Sinemde iki can barınıyor”. Aslına bakılırsa, Patty Lee Parmalee’nin gözlemi, böyle “parodilerin klasikleri gülünçleştirme değil, bir zamanların ilerici biçimlerinin irtica için nasıl bir ideolojik örtü haline geldiğini gösterme amacı” taşıdığıdır.²⁴ Brecht kesinlikle Mauler gibi bir şahsiyette acımanın işleyişlerine ilgi duyuyordu: Açılış tiradı, onun sinir krizi anlarını, sadece farsik olmayı

23 Lukács’a göre (“What is Orthodox Marxism?”), bkz. Öndeyiş, dipnot 29, yukarıda. Aklımdaki Gramsci metni, “The Revolution against *das Kapital*”, içinde: Antonio Gramsci, *Pre-Prison Writings*, ed. R. Bellamy, çev. V. Cox (Cambridge: Cambridge University Press, 1949), ss. 29-42.

24 Parmalee, *Brecht’s America*, s. 162.

amaçlamayan bir çeşit melankoli veya depresyona (veya belki bugün diyebileceğimiz gibi, yas tutmaya) erişim anlarını dramatize eder. İnsanlara acı çektirmekle kalmayıp, öküzleri boğazlamak nasıl bir şeydir? Bunu bile bile yaşamaya devam etmek nasıl bir şeydir?

Erinnere, Cridle, dich an jenen Ochsen
Der blond und gross und stumpf zum Himmel blickend
Den Streich empfing mir war's, als galt er mir.

(III, 129)

Kulak verebilir misin, Cridle, o büyük öküz
Öylesine sarı ve devasa, semâya bakışıyla
Balta inerken eve: ve bana da vurmuş gibi görünürken.

Bu gerçekte, dramatik olarak bakılan, bir Peachum-vari sorundur: Gitgide daha da hissizleşen yüreklere nasıl laf anlatmalı? Ma- u- ler, Aristocu sempati ve yoldaşlık hissi tiyatrosu için biçilmiş kafa- tandır, tıpkı Peachum dilencilerinin stratejileri için olduğu gibi. Keza Brecht gibi, onun da kendisinin bu parçasından feragat etmesi ve o zaaftan (“dostluk zemini hazırlamaya çalışan bizler kendimiz dost olamadık.”), fakat bu kez iş yapmak için, kurtulması gerekir. Hitler/Ui hezeyan içinde bir sosyopattır; Mauler trajik bir kahramandır, ama Brecht tarafından yeniden yazılmış trajik bir kahraman.

Dolayısıyla işadamları, Brecht açısından, gördüğümüz üzere, esas itibariyle kapitalizm temsilleri, spekülasyon ve hisse senedi piyasası çevresinde örgütlenmiş olan önemli bir eyleysel kategoridir. Ezilenler ve sömürülenler kategorisi, demek ki büyük ölçüde tümüyle farklı bir sistemden unsurlarla, tam olarak söylemek gerekirse, köylülerle doldurulur; bu kategoriye endüstriyel moderniteden yapılan ekleme emek değil –gerçi, makineler, aşağıda göreceğimiz gibi, önemli bir ikame olacaktır– daha ziyade işsizlerdir. O halde, belki, çok eski Marksçı küçük burjuva kategorisinin, Brecht'te hayli farklı bir kent sakini kategorisiyle yer değiştirdiğini ileri sürebiliriz; onun *Lesebuch* (veya *Primer*) *für Städtebewohner*'inin tanıklık ettiği gibi. Fakat aynı zamanda temsilcileri Peachum'dan bizzat Johanna'ya kadar –veya pedagoji için trajik bir uzam ve içsel olarak çatışmalı olmasıyla kötü biten siyasal bağlanmaya bir yaklaşım olarak, kurumsal acıma ve duygudaşlık (empati) sektör çeşidi olarak hayırseverlik-

ten– uzanan liberal bir hayırseverlik kategorisi de vardır. Ardından bu figürler, Brecht'teki diğer temel eyleyen kategoriye, yani entelektüellere veya başka bir deyişle, sonraları onun için büyük ölçüde Frankfurt Ekolü'yle özdeşleşmiş Tui'ler denilen ("Intellek-tuellen") kategoriye yaklaşmaya başlar. Brecht'e göre, bu bir sınıf kategorisi değildir ve Brecht'in siyasal yargılarının hiçbir zaman ampirik sınıf bağlantılarına dayanmadığı gibi, bu tür sosyolojik ve aile bilgilerinin mekanik kullanımına sıkça saldırdığını söylemenin zamanıdır; aynen sık görülen çocukluk hastalığına tutulmuş solun, (1920'lerde olduğu gibi 1960'larda yeniden güç kazandığı üzere) bizi sanatı boşlamasını kınadığının belirtilmesi gerektiği gibi.²⁵ Sanatçılar, Tui'ler olabilir, ama kesinlikle zorunlu veya kaçınılmaz olarak değil; sosyalist inşaya katılan ve çalışmalarının kendisi halihazırda simgesel bir toplumsal inşa olan tiyatrocuların tanığı olarak.

Dolayısıyla, bir Tui'nin doğasını daha yakından belirlemek için, Brecht'in ideolojiyi ne şekilde düşündüğünü görmek gerekiyor. Bu noktada, eksiksiz şekilde savunmak için yeterince yere sahip olmadığım, karalayıcı bir önermede bulunmak istiyorum: Tam olarak söylemek gerekirse, aslında bizzat Brecht klasik ve modern ideoloji kuramlarından uzak durur –hatta, ona göre, en başta solcu düşüncüler Tui'ler yapan da onların çeşitli karmaşık ('Batılı-Marksist') ideoloji kuramlarının ta kendisidir. Bu, Tui'lerin daima solda olmak zorunda olduğunu söylemek anlamına gelmez; aslına bakılırsa, Nazi 'devrimi'nin kendisinin de bir Tui'lerin veya başka bir deyişle *ressentiment*'la dolu (bu görüşü akla yakın hale getiren Goebbels figürüdür) hoşnutsuz entelektüellerin olayıdır – "es war einfach der Aufstand der unteren (untüchtigsten) Tuis gegen die oberen" (XVII, 34): "basitçe Tui'lerin alttaki –veya en yetersiz– olanlarının daha üstün olanlara karşı isyanı"dır.

İlkin açıkça söylenmesi gereken şey –önceki sayfalarda üstü kapalı olarak belirtilen– işadamları (veya hatta, gördüğümüz gibi, alıcılarla satıcılar, dükkan sahipleri ile müşteriler) arasındaki hummalı rekabet çok daha ilginçtir ve Brecht'e göre, katıksız ideolojik çelişkinin herhangi bir türünden çok daha zengin dramatik malzeme sağlar; bu ideolojik çelişkilerse, en iyi ihtimalle dramaya Mauler'in

25 Bkz. yukarıda, Kısım I, dipnot 19.

‘iki ruhu’ veya Johanna’nın çileci varoluşsal tercihleriyle yaklaşabilir. Gene de, iş alemi ve komploya doğru –içeriden bilgilendirme ve malî spekülasyon çağında bir kez daha son derece güncel olması gereken, ama gene de Hitler veya Fordizm kadar köhnemiş gibi görünen– Brecht’e çok sıklıkla aşağılayıcı bir vülger Marksist veya diyalektik materyalist, işlevselci bir Marksist nitelemesinin yakıştırılmasına (elbette, bu tür eleştirmenlere göre Marksizmin tamamının zaten en baştan geri döndürülemez bir şekilde işlevselciliğe mahkum değilse) yol açan işte tam da budur.

Bu bazı günler Brecht’in onaylayacağı ve sahip çıkacağı kadar, gurur duyduğu bir nitelemedir: Söz gelimi, ünlü “plumpes Denken” şiarı (XVI, 173: “hamervah düşünce”), en iyisi bir çeşit zorunluluk olarak alınmalıdır –yani, vülger şekilde düşünmek. Bu özellikle *Tui*’ler için fena bir tedavi sayılmaz; ve bizzat ben de her türlü hiper-entelektüelist Marksizm’in, yüreğinde bu çeşit vülger *Weltanschauung* taşıması gerektiğini, ve tersinin de doğru olduğunu ileri sürmüştüm. Fakat bu durumda tarihsel durumun kendisinin doğasına dayalı bir rölativizm ile ilişkilieniyoruz ve düşüncenin nihai durumsallığında Brecht kadar dur durak bilmeden ısrar eden başka biri olamaz.²⁶

- 26 Gerek Adorno gerek Brecht hakkında coşkuyla yazacak kadar ihtiyatsız biri, herhalde aralarında tercih yapma yönündeki baskılar karşısında hayret etmeyecektir (paylaştıkları şeyin bugün hakkında bir sarkazm, diyalektik bir sinizm olduğu açıktır; onları ayıran şey ise umuttur). Ancak, bunu yapmak yerine, ben Brecht’in kendi versiyonunu, Gordiyon Düğümü meselini tavsiye ediyorum:

...ach der Mann
Dessen Hand ihn knüpfte, war
Nicht ohne Plan, ihn zu lösen, jedoch
Reichte die Zeit seines Lebens, angefüllt
Leider nur aus für das eine, das Knüpfen.
Eine Sekunde genügte
Ihn durchzuhauen.

(XIII, 353-4)

... Ah, insan
Eli bağlı olan değil
Onu geri almak için planlardan yoksun, fakat heyhat
Ömrü ancak yeter
Tek bir şeye, o da bağlamaya.
İkincisi de yeter ancak
Onu kesmeye.

(Poems, 119)

Gelgelelim, bundan biraz daha derine gitmemiz gerekiyor ve ben biraz uzaktan bakıldığında, ideoloji içinde ham sınıf çıkarlarının vülger-Marksist bir modeli gibi görünen şeyin, aslında ideolojinin temelde kendini sonuçları –veya, Almanca’da, *Folgen*’i, sonuçları, pratik neticesi- temelinde yargılanmış bulduğu daha incelikli ve olumsuz bir plan olduğunu ileri süreceğim. Felsefi olarak, Brecht’den araştırmacılık tarafından ancak yeni yeni keşfedilmekte olan çağdaş felsefe gelenekleriyle –Amerikan pragmatizmi, Viyana çevresi akılcı pozitivismi, Korsch’un ampirik materyalizmi– Brecht’den bir ilişkilendirmeyi işaret eden bir konudur.²⁷ Fakat bu Brecht’den muzipliğin –ve aslına bakılırsa, aynı zamanda Brecht’den ‘yöntem’ adını vermeye cüret ettiğimiz şeyin– temel bir niteliği, bize ideoloji içinde işbaşındaki sonuçlar ve çıkarlara ilişkin pozitif bir kuram değil, daha ziyade, negatif bir kuram sunmasıdır: Burada hayati terim ve leitmotiv (yukarıda gösterdiğimiz gibi) kilit sözcüğü aslında ‘*folgenlos*’, ‘sonuç-suz’dur. Dolayısıyla belirli bir sanat eseri veya felsefi ekole ilişkin ideolojik olanın hiçbir sonucu olmamalı, sonuçlara sahip olmaktan kaçınacak şekilde tasarlanmalıdır.

Burada önemli husus, benzersiz kuram-ve-uygulama-birliğinin Marksizm –veya en azından bu Marksizm– için, tümüyle negatif veya yoksun bırakan bu görüngünün pozitif bir versiyonu olmasını imkansız kılmasıdır; ne zaman entelektüel veya kültürel bir şeyin hiçbir sonucu olmadığını söyleyebiliriz, ama ne zaman olduğunu söylemek çok daha zordur, zira bu noktada söz konusu biçim veya eser artık katıksız olarak kültürel ve entelektüel değil, *praxis*’in kendisinin ayrılmaz bir parçasıdır: Bu nedenle artık katıksız olarak ‘düşünce’ veya ‘sanat’ın üstyapısal diliyle betimlenemez. Brecht böyle bir kavram için kaba, ama iş görür bir çeşit dublörü gerçekten de icat etti: Bu alışılmadık ölçüde çekici “*eingreifendes Denken*” veya –enerji veren rezonansı bizim çağımız ve durumumuz için yeni baştan keşfedilmeyi bekleyen bir slogan olan– “kavramsal müdahale”²⁸ nosyonudur.

27 Bkz. Öndeyiş, yukarıda dipnot 16.

28 *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus* (Berli Argumentverlag, 1994)’ta, Karen Ruoff Kramer’in “*Eingreifendes Denken*” üzerine kusursuz yazısının (cilt III) yanı sıra II. Ciltte “*Brecht-Linie*” üzerine iki aydınlatıcı ve faydalı yazısı bulunuyor.

Bununla birlikte, geçmişe gelirsek, alacakaranlığında uçan baykuş, muhtemelen kendini hâlâ belki modası geçmiş pozitif ve negatif, ilerici ve gerici yargılar düzeneğiyle donanmış bulacaktır. Fakat tam bu noktada, kendimizi yeniden *Komünist Manifesto*'nun ta kendisinin sunduğu güçlü, fakat zorlu diyalektik vizyonunda buluruz. İşte bu, Brecht'in bizden (Gustavus Meyers'i izleyerek) soyguncu baronların özel teşebbüsleriyle inşa edilen büyük 19. yüzyıl demiryollarının meşru sayılan ilericiliği üzerinde özellikle yerinde bir yargıya varmamızı istediği ruhtur:

Ist die Privatinitiative gut oder ist sie schlecht? Die großen industriellen Werke wurden durch Leute mit Privatinitiative aufgebaut. Sie war also gut. Als die großen Werke standen, war sie unnütz geworden, und die Kollektivinitiative konnte sie abschaffen. Die Arbeiter hatten sie immer schlecht genannt. So war es: je mehr ihr Gutes (in den Werken) hervortrat, desto mehr trat auch ihr Schlechtes hervor. Das Gute bezeichnet das Schlechte als schlecht.

(XXI, 521)

Özel teşebbüs iyi midir, yoksa kötü mü? Büyük sanayi kompleksleri insanlar tarafından özel teşebbüs temelinde kurulur. Dolayısıyla bunlar iyidir. Fakat bir kez bu büyük kompleksler zaten kurulunca, özel teşebbüs artık gerekli değildi ve kolektif teşebbüs onlardan kurtulabilirdi. İşçiler daima bu özel teşebbüs biçimlerini kötü olarak mahkum ettiler. O halde, yanıt şöyledir: (Bu tür işlerin) olumlu boyutlarının gözle görünür hale geldiği derecede, negatif veya kötü boyutu da aynı derecede algılanabilir ve kaydedilebilir hale gelir. Bunlarda iyi olan şey, aynı zamanda içindeki kötü olan unsurları da kötü olarak tanımlar.

Burada olup biten, 'Folgen' veya 'sonuçlar'ın, tarihsel durumda ve özellikle tarihsel değişim veya gelişme akışı içinde bir yargı kategorisiyle yer değiştirmesi ve böylelikle çoğu zaman 'vülger Marksizm' diye adlandırılan şeyde akla bile getirilemeyecek diyalektik bir karmaşıklık derecesi edinmesidir.

Gene de durum tersine de çevrilebilir; ve gerici bir şeyin tedricen üretken ve ilerici boyutlarını ortaya koyduğu demiryolları modeline karşı, aynı zamanda –özellikle üstyapılar veya edebi ve kültürel

'klasikler'de- tam tersiyle, yani başlangıçta ilerici olup da gericileşmiş bir şeyle de yüz yüze gelebiliriz. Sözcüleri Tatlow, fragmanter Konfüçyüs oyunu üzerine parlak tartışmasında bunu göstermeyi başarır: Brecht'in (Parmalee'nin ileri sürdüğü gibi) klasiklerin bir zamanlar ilerici olma yollarına ilişkin bir nosyonu olduğunu: "Brecht, baştaki reformcu niyetlerinin kötü bir vicdanla çarpıtılması konusunda mutsuz olan, ama sonunda kabul eden başarılı bir Konfüçyüs tasarlar."²⁹ Brecht'te Konfüçyüs'ün reformları idealisttir, ama derece derece yapılmıştır: Köylülerin kaderlerini, daha eski bir kültürel uygulamalar setine dönmek yoluyla geliştirmeyi arzu eder. İlkinde başarısız olur, ama ikincisini başarır. O halde bu, genelde ilerici olmakla birlikte, klasiklerin gene de idealist ve hükümdarlar tarafından suiistimal edilebilmeleri anlamına gelir. O halde, keza bu, genelde Brecht'ien hicvin de anlamıdır ve bu görünüşte klasiklerin hicvi (nazım biçimleri, vb.) alışılmış topyekûn alaydan epey farklıdır; ilerici idealizm hakkında bir ders vermeyi ister; etkisizliği de alay konusu etmesi gereken bu aynı klasiklerde belirli bir 'gerçek âni'na (Hegel'in ifadesini kullanırsak) tutunur. Geçmişteki ütopyacı örneği, kısacık bir bakışı, sadece olabilecek olanı değil -diğer klasikler, Marksizm'in klasikleri, insanoğullarına sadece cevap verebilecek konumda oldukları soruları sorabildiği ve modern devrim ile toplumsal üretimin modern bir yeniden inşası ancak kapitalizmin adamakıllı gelişmesi ve tüketilmesiyle (dolu dolu yaratılmış dünya pazarının bir doyuma ulaşması olarak) mümkün olabileceğinden- fakat aynı zamanda ne olduğu, ne amaçlandığı, neyin hatırlanabileceği ve bir zamanlar neyin 'neredeyse' gerçekleşecek olduğunu idame ettirmeyi ister.

29 Tatlow, *The Mask of Evil*, s. 402.

17

“BEINAH”

Belirteç, şimdinin alabildiğine kalabalık deneyselliklerinde gerçekçiliğe dönerken, özdeyişin çözülüşünü simgeler. Zaten Peachum’un “leider”i önceki özdeyişvari önermeye görünmez şekilde dilbilimsel kaydırmanın gizemlerine kaydedilmişti: Arkada olanı, kendi temsillerine, özne konumlarına, görüşlere, yargılara, telaffuz yerlerine dönüştüren Althusserci imgelemsel ilişkilerin tedricen alın- nın karşısından belirerek, kendilerini arkaik gayri şahsi sözel nesne- ye yerleştirmesiyle.

‘Ne yazık ki’ öznel bir yargıyı, bir başkasının özne konumunun giz- li alıntısıyla şiddetlendiriyor, ama dünyanın değerlendirmesine kesin bir karamsarlık damgası vuruyordu. Şimdi farklı, daha iyimser ve za- mansallığında daha mütereddid bir belirteç türü, *Tebeşir Dairesi*’nin düğüm bölümünü imlemeye başlar. Fırsat penceresinin başarıyla kullanımından ve sınıf tarihinin karayazı benzeri kaderinin, bir kez daha Grusinya’nın bahtsız sakinlerinin üzerine çökmeye başlama- sından sonra, gördüğümüz olaylar ezici bir güç ama gene de mik- roskobik bir berraklıkla efsanevi bir geçmişe yansıtılır. Ve (Azdak’ın ortadan yok olduğu ve ondan bir daha haber alınamadığı zaman, yargının verilmesinden sonra) halkın “onu hiç unutmadığı ve onun yargıçlığını her zaman”, “als einer kurzen Goldenen Zeit beinah der Gerechtigkeit” (VIII, 185): “Neredeyse doğruluğun kısacık bir altın çağı olarak” hatırladığı söylenir.

Bir şeyi ‘altın çağ’ olarak düşünmek, bir tür ütopyacı stereotip olarak anlatmaktır; iki sözcük tek bir deyimi oluşturur, ardından bu da –ama artık büsbütün şaşırtıcı olmayacak şekilde– ‘kısa’ olarak nitelenir, ardından dürüstlük olarak belirlenebilir –veya belki ‘adalet’in demeliyiz. Fakat bu pasajı çeşnilendiren ve lezzetinin bu takdirini veren, konuşma olarak ve zamanın kendisinin bir müdahalesinin öz-lüğü olarak tazeliğini koruyan, şu küçük “beinah”/”neredeyse” sözcüğüdür; Grusinyalılar’ın beş para etmez ayyaş Azdak ve ayrıca sürmesi olanaksız bir altın çağın paradoksu hakkındaki bütün gerçekçi duraksamalarını ve düşüncelerini tutan, aynı zamanda kaybının acısını ve zamanın geçişine duyulan keskin sızısını da ifade eder. Fakat bu turnalar ve âşıklardaki gibidir: Şiir, zaman ve değişime gösterilen karşıt tepkilerin her ikisine de bir yatırım olarak olanak verir, aynı anda her iki düzeyde de, yani korku ve kayıp ile kalıcılık ve kutlama düzeylerinde kayıt yaparız. “Beinah” dili neredeyse anlamsız bir laga lugaya dönüştürür (*Üç Kuruşluk Opera*’nın yukarıda alıntılanan romantik nakaratındaki gibi, yapar veya yapmaz, şurada veya burada), fakat bunu yapmadan önce, öyle bir şekilde askıda kalır ki, bu zıtların diyalektik birliğini, kimliklerini veya kimlik-siz-liklerini aynı anda kaydedebiliriz. Gene de ‘neredeyse’ tek bir uzun es’te duraksayan, dürüstlüğün niteliği değildir; zamanın aralığıdır ve tek bir mevsim süren bir ‘altın çağ’ın tefekkürünü renklendiren ütopyacı hayıflanmadır.

SONDEYİŞ

18 MODERNİTE

Fakat son vermeden önce, bütün bunların (hâlâ feodal, ve köylü deneyiminin zamansallığına dayandırılan) görünüşteki ilgası nedeniyle değinmemiz gereken bir başka zamansallık daha vardır: Burada kapitalizm bile, kervanın düzenbazlığı ve toprak halklarının boyun eğişini bir alıp bir veren paralı asker ordularının kayıtsızlığıyla tümüyle de tutarsız olmayan katıksız bir tüccar faaliyeti olabilirdi. Yeni kavramının ta kendisinde yeni bir vurgu üreten –artık sadece bu ezeli ve ebedi diyalektik tersine dönüşlerin bir varlığı olmayıp, kökünden farklı bir şeyin patlaması, artık hiçbir şeyin bir daha aynı olamayacağı bir *Novum*’un doğuşu olan– Brecht’in daima kucak açtığı ve kutladığı makinenin kendisinin modernliğidir. Bu, şüphesiz, Brecht’in “iyi eski şeylerdense, kötü yeni şeyleri” desteklemesidir: Bu, Lindbergh uçuşunun ve radyo oyunlarının Brecht’idir, her ne kadar hâlâ bireylerin başarısızlığı ve ölümünde mevcut olsa da, tarihsel anlamı şiddetle değiştirilmiş olan bir Yunan korosu gibi makinenin fetihlerine hükmeden kantatların ve hep bir ağızdan seslerin Brecht’i –Lindbergh, Uyku’nun gücüne, hatta Sis ve Kar’dan daha da büyük bir güce kurban gitmeyecek mi? Ve düşmüş havacıların ölümü (*Badener Lehrstück*’te) veya “Jasager” veya *Die Massnahme*’nin kınanması gereken militanının fedakarlıklarıyla nasıl hesaplaşmalı? Makinelerin, bu daha geç ve daha gelişkin *Lehrstücke*’nin Noh tiyatrosu sadeliğinde pek az mevcut olduğu doğrudur: Gene de, burada modernist/fütürist teknolojiden geriye kalanların, radyo oyunlarının

dan doğan ve bir kitle iletişim aracı olarak radyonun kendisinin, bedensiz sesleri ortaya koyamayan makinenin yerini alan bu sadeliklerin ta kendisi olduğunu ileri sürmek istiyorum. Cisimsizleşme olarak bu saflıkların ta kendisi, bizatihi, sadece görünüşte gayri insani makinedir: Radyo uçağın yerini alır; aerodinamik efektleri katışıksız sesin soyutlamasında yatar. İnsanların onca tutkuyla bir yandan sinema, diğer yandan da televizyon yerine benimsedikleri o kısa radyo ânının bu türden bir analizi henüz yok; fakat Brecht'in modernizmi –ve genelde onun tarih ânının modernizminin kendisi– radyoyla sarılıp sarmalanmıştır ve radyonun bir kitle iletişim aracı olarak resmî yeganeliğini, başlı başına bir özgül sanat olarak temel özelliklerini, sözlerin ve müziğin antitezinin artık kalmayıp, vaktiyle ayrı boyutlar olan bu ikisinin yeni bir sembiyozunun gerçekleştirilip yaşandığı bir biçimi tanımayı talep eder. O zaman radyoya üretken bir nostalji iliştilirilmesi, bütün bu çağla hesaplaşmanın bir tarihsici yoludur (Vargas Llosa'nın *La tía Julia y el Scribidor* adlı romanı gibi bu türden çeşitli artefaktlarda yapıldığı üzere): Welles'in dehası (*A Touch of Evil*'deki düşüşünün bir radyo-vari müdahaleyle yürütüldüğü bile söylenebilecek olan)¹ ve kayıt etmenin (daha sonra özerkleşecek ve bizatihi bir medyaya-kitle iletişim aracına dönüşecek) sadece bir vekil eylem olduğu pop müzik kuşaklarıyla da hemfikir olarak. Bir adam, bir makine: Aslına bakılırsa, Wright kardeşlerden birinin oturduğu devasa ahşap çitalar takımından, meşum savaş uçaklarına veya 1930'lar ve 1940'ların kör, mühürlü, adam yerine konmayan yolcusuna kadar, tarihin hava taşıtları arasında onu alçakgönüllü süzülürken gören herkese göre *Spirit of St Louis*, tıpkı Rönesans altın oranı gibi, insan bedeniyle mükemmelen orantılıdır. Aslında onunla çağdaş diğer modernite göstergesinin, motorlu taşıtın Platonik İdea'sı olduğu bile söylenebilirdi, zira bedeni barındırır, hızını ele geçirir, üstelik bulutlar ve sisin ayrıştırılmamış elementinde, bir otomobil ile bir radyo arasında bir kavşak, eşsiz bir örnek olarak süzülür. Bu hareketli varlık, demek ki bütün bu karmaşık temaları düzenler, tıpkı klasik çağ toplumunda atın yaptığı gibi:

1 “Tannân bir şimdi, anlatıcının “kapatılmış sesi”, Welles'de rolü temel olan hakiki bir radyofonik merkez oluşturur.” –Gilles Deleuze, *Cinéma II* (Pari Minuit, 1985), s. 152.

Tanrı Poseidon'un tarihöncesi, denize hakimiyet kurmadan önce, bir at Poseidon, Hippios veya Hippios'un, ilk Helenlerin yanı sıra diğer insanların zihninde, at temasını topyekûn bir mitik kompleksle ilişkilendirdiğini gösterir: at – su elementi, at – yeraltı nehirleri, ölümler dünyası, bereket; at – rüzgâr, fırtına, bulut, bora.²

Bu aslında Brechtien modernitedir: Lindbergh uçuşu yalnız yeni değildir, böyle bir şey daha önce hiç görülmemiştir; Doğa'nın kendisinin boşluğunu, tıpkı yaşamın ortaya çıkışından önceki dünya gibi, okyanus ötesi iskan edilmemiş irtifaları hayrette bırakır: Öyle ki, Sis'in kendisi içine giren yabancı bedene şöyle seslenir:

Ich bin der Nebel. ...

1.000 Jahre hat man keinen gesehen

Der in der Luft herumfliegen will:

Wer bist du eigentlich?

(III, 12)

Sisim ben. ...

Bin yıldır hiç görünmemişti

Boş havada bir uçuşa girişen kişi

Sen de kimsin?

Gene de, Lindbergh'le tanışmak için merak kadar düşmanlıkla öne çıkan yalnız dışsal unsurlar değildir –bir içsel unsur, Uyku'nun büyük doğal gücünün kendisi bile, bir karakter olarak ona meydan okur, böylelikle onu kahramanca bir öznellik değil, daha ziyade, başlı başına bir unsur, bir isim yapar. Bu nedenle –Alman atalarının kesinlikle Avrupalı çıkar ve çekiciliğini eklediği, tıpkı muazzam ölçüde büyüyen ve Yeni Dünya'nın olağanüstü uzamıyla çınlayan Orta Avru-

2 Jean-Pierre Vernant, *L'Origine de la pensée grecque* (Paris: Presses Universitaires de France, 1962), s. 7. Kuşkusuz at aynı zamanda, ortaçağda soyluyu tanımlayan ve feodal erkin doğuşunu sağlayan unsurdur. Fakat anakronizm aynı zamanda zamanın öteki yönünde de uygundur; nitekim insanoğlunun makineyle bu sembiyotik ilişkisi aynı zamanda çağımızda sibernetik organizma (cyborg) figüründe etkili bir biçimde modellenip ideolojileştirilmiştir: Artık çoktan filizlenmekte olan bir malzemedir, kuşkusuz, hâlâ dikkat çekici olan merkezî metin, Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs", içinde: *Simians, Cyborgs and Women* (New York: Routledge, 1991).

pa ulus devleti gibi- havacı kendi kökenlerini yanlış yönüyle, Hitler döneminde yeniden keşfettiği zaman Brecht'in bu ismi kaldırmak zorunda kalmış olması ironiktir. Ne ki, Lindbergh'in otobiyografik kitabı *Wir zwei* ('Biz İkimiz'), bu modernist sembiyoz ile postmodern android veya biyolojik-makine sentezi arasındaki farkın, çiftçi ile saban veya el becerisiyle çalışan zanaatkarın gereçlerle geleneksel ilişkisi kadar ayrı oluşunun altını çizer. Gene de modernite üretim anlamına gelmiştir ve ulaşım ve iletişimin teknolojik desteği olarak medyanın kendisini öne çıkaran tam da böyle modernist amblemlerin simgesel üretimi tarafından hayati bir sorun doğar: Demiryolu, yanmalı motor, buharlı gemi seferi -hatta denebilir ki, Lindbergh uçuşunun anlatısının radyo oyununa eklemlendiğinde, radyonun kendisi. Bu eşsiz âni yeniden yakalamak için -henüz insanın bilgisayardan bir miktar ayrışmamasıyla birlikte, gene de, daha önceki adamakıllı insani bedensel çalışmalarından emek gücünün bir somutlaşması ve bizatihi makinenin doğuşunu işaretleyen- uzun bir hareketsizlik âni boyunca, makinenin bu hareketinin tastamam üretimle uyumlu olduğunu kavramak ve algılamak zorundayız. *Lindbergh Flight*'da, doğal hammaddenin bu dönüşümü, aşkınlık gibi bir *praksis* edimi olarak betimlenir:

Also kampf ich gegen die Natur und
Gegen mich selber.
Was immer ich bin und welche Dummheiten ich glaube
Wenn ich fliege, bin ich
Ein wirklich Atheist.
Zehntausend Jahre lang entstand
Wo die Wasser dunkel wurden am Himmel
Zwischen Licht und Dämmerung unhinderbar
Gott.

(III, 16)

Mücadele ettim böylece Doğa'ya karşı
Ve kendime karşı.
Kafamdaki ahmaklıklar ne olursa olsun
Uçtuğum zaman ben
Gerçek bir Ateistim.

On bin yıldır buralarda
Suların gökyüzüne karşı karardığı noktada
Işıkla alacakaranlık arasında karşı konulmaz şekilde doğan
Tanrı'nın kendisiydi.

Fakat Lindbergh uçuşunun modernitesi şimdi kasıtlı “Verscheuchung jedweden Gottes, wo / Immer er auftaucht” (III, 17): “tüm ve topyekûn tanrıların sistemli kovulmasıdır / yeniden doğmaya çalıştığı her yerden”. O halde, kahramanca sekülerleşme, Aydınlanma projesinin simgesi ve yeni bir İnsan Çağı'nın yeniden ilanıdır. Gene de, daha tanımlayıcı başlığın alışılmadık çoğulluğu –“Der Flug der Lindberghs” / “Lindberghler'in Uçuşu” – öznenin modernist kavrayışı söz konusu olduğu sürece daha da büyük bir yeniliği akla getirir: Klasik *Lehrstück* paradigmasındaki gibi bu oyuncunun tüm diğerleriyle iktisade edilebilirliğiyle kalmayıp, sözleri artık bir çocuklar korosuyla okunan bu *actant*'in çoğulluğu söz konusudur; buna, sahnelenmiş veya oratoryo tarzı prodüksiyonlarda, Lindbergh rolünü oynayan oyuncunun “Dinleyici” olarak adlandırılmasını da eklemek gerek, radyo dinleyicisinin sözde edilgenliği ve alıcılığının dramatik bir şekilde tersine çevrildiği ve oyunu işitmenin bizzat havacının, buna girişip mücadele ederek Yeni'yi üretirken yaptığı keşif *praksis*'i olarak şiddetle yeniden tanımlanır. O halde, burada da *Novum* modernist yenilikçiliğin birçok avant-garde kavrayışlarındaki gibi alışılmadık bir obje değil, bütünüyle yeni bir ilişkiler dünyasıdır –tıpkı yazarın ve okurun aynı şekilde gözü pekçe keşif araçları ve sahiplenmeyle nüfuz etmesini gerektiren Galileo'nun fiziğinin yeni dünyası veya sosyalist insanın yeni dünyası gibi.

19

AKTÜALİTE

Önceki sayfalarda, sadece öykü inşasından sözcük ustasının mikroskobik işine dek, her şeyde iş başında gördüğümüz haliyle, bizatihi Brecht'in 'yöntem'ini değil de, aynı zamanda diyalaktiğin kendisine dahil edileni, özündeki içeriği, onu neyin tanımladığı ve öteki felsefi yöntemlerden veya dünya görüşlerinden ayırıp neyin özgüllük verdiğini izah etmeyi becerebilir miydik? Bu, Hegel'in 'spekülatif' adını verdiği şey için kendi örneğiyle derinden bağlantılı bir savunma olurdu: tam olarak söylemek gerekirse, bir kavram düşüncesinin ta kendisinin, içinde kendi ütopyacı enerjisini taşıması, söz konusu kavrama 'denk' bir dünya tasarlaması, aynı zamanda henüz kendilerini o düzeye yükseltmemiş dünyalara karşı hüküm aktarma yolu. Demek ki, Brecht'te değişim tam da bu türden bir spekülatif kavram olarak nitelenir: Kendi içeriğini benzersiz biçimiyle ima eden ve yansıtan katıksız bir biçimsel nosyon. Bunun tam anlamıyla teleoloji olmadığını ileri sürmek istiyorum; hem de gerek Hegel gerek Marksizm'de söz konusu sistemlerin bu yönünün teleoloji adı altında karikatürize edilip itibarsızlaştırılmasına karşın. Hata, hiç kuşkusuz kısmen kronoloji ile Hegelci tözler veya Aristocu biçimler arasındaki bir kafa karışıklığıdır: Dünya uğraşını kolektif toplumsal yaşam ve planlı üretkenlik, bireysel emeğin azalması ve tarih üzerinde insani denetim vizyonu olarak tanımlamak, olayların herhangi bir belirli dizilimini öngörmek değildir ve kesinlikle sonucun 'kaçınılmazlığı'nı ileri sürmek olmaz (Marx'ın ünlü sözüyle bize hatırlattığı gibi, tarih

“mücadele eden sınıfların çöküşü” ile “sona” erebilir de).³ Belki ideolojik bir vizyonu onarmak ve alternatif bir geleceğin resmini yeniden mümkün kılmaktan (bugün için özellikle *folgenlos* veya “sonuçları olmayan” bir ödevdir bu) ibarettir. Her durumda, diyalektik durumun önceliğini ileri sürerse, o zaman değişim hakkındaki argümanları, onu sahneye koyma yolu, kişinin onu onaylaması veya seçmesi, ya-hut hatta zaten orada, biz bilmeden süreç içinde olduğunu göstermesi, ancak çeşitlenmeleri ve özdeyişsel filin bir başka boyutunu betimlemeleri halinde diyalektik olacaktır. Sözelimi, teleolojinin insani inisiyatifi felç ettiği ve önceden takdir edilene edilgin veya kaderci bir boyun eğişi teşvik ettiği itirazı, kesinlikle uygun bir itirazdır, ama halihazırda genelde edilgin ve kaderci bir çağ için özellikle anlamlı değildir (her durumda, Marksizm sistemli ve stratejik olarak kadercilikle iradecilik arasında bir o yana bir bu yana salınır).

Öte yandan, *Kapital*'de Marx'ın yeni bir toplumun ve yeni bir ekonominin eskisinin içinde doğuşuna, temeli sadece ahlak veya çaresizliğe dayanan bir yarıktan büsbütün ayrı olan bu doğuşun iç zorunluluğuna ilişkin yapısal kanıtı—bu çeşit kanıt hâlâ bizim için kullanışlıdır ve mevcut olandan çok farklı bir sosyalizm kavrayışı üretir.

Gene de, değişimin kendisinin kutlanması –ister Tao ister başka bir kronotop biçiminde olsun– öteki kuşku ve güvensizliklerin her çeşidine açılabilir, özellikle mevcut ekonomik ritimleri kalıcı değişimi daim kılan ve geliştiren bir toplumda: sermaye birikimi, yatırım ve realizasyon, istikrarlı firmaların ve işlerin yeni ve geçici varlıkların bir akışı içinde çözülmesi, suya gark olan yapısal işsizlik, daha derin krizlerde tümüyle yeni üretim teknolojilerini icat etmez veya kullanmazken, modada sürekli devrime ve yeni emtia çeşitleri üretme zorunluluğuna adanmış kültürel altyapısı. Aslına bakılırsa, tam da savaş sonrası kapitalizm tarafından yenilikçiliğin ve yeniliğin modernist sloganlarının tiz sesli desteklemesi, modern hareketi itibardan düşürmekte, diğer şeyler kadar işlevsel oldu.

Dolayısıyla, Marksçı tarihsel üretim tarzları paradigmasıyla belirli bir gerilim halinde Tao kendini gösterir ve belki ancak yerel olarak ona uyarlanabilir; bizim artık Brecht'ten beklemeyeceğimiz bir uyar-

3 Karl Marx ve Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, Kısım I.

lanmadır bu. Gelgelelim, diğerk kuşkular, şüphesiz kendilerini en az tarihsel zamana olduğı gibi varoluşsala da kolayca ilişdirebilirler: bireysel ölümlerin mezarlığında ısıık çalarak dolaşmanın yanı sıra, kuşakların belirsizliği arasında yolunu aramanın ve ilahiyatçılarının Umut adını verdiğı tuhaf şeyle yüzleşmenin bir yolu. Brecht tüm değışim ideolojilerinin bu kaçınılmaz boyutundan uzak durmadı, tıpkı *Me-ti'*nin ilginç kesimlerinin gösterdiği gibi:

Und ich sah, daß auch nichts ganz tot war, auch nicht das Gestorbene. Die toten Steine atmen. Sie verändern sich und veranlassen Veränderungen. Selbst der totesagte Mond bewegt sich. Er wirft Licht, sei es auch fremdes, auf die Erde und bestimmt die Laufbahn stürzender Körper und verursacht dem Meerwasser Ebbe und Flut. Und wenn er nur einen erschärke, der ihn sieht, ja wenn ihn nur einer sähe, so wäre er nicht tot, sondern lebte. Dennoch, sah ich, ist er in bestimmter Art tot; wenn man nämlich alles zusammengetragen hat, worin et lebt, ist es zu wenig oder gehört nicht her, und er ist also im ganzen tot zu nennen. Denn wenn wir dies nicht täten, wenn wir ihn nicht tot nennten, verlören wir eine Bezeichnung, eben das Wort tot und die Möglichkeit, etwas zu nennen, was wir doch sehen. Da er aber doch, wie wir ebenfalls sahen, auch nicht tot ist, müssen wir eben beides von ihm denken und ihn so behandeln wie ein totes Nichttotes, aber doch mehr Totes, in gewisser Hinsicht Gestorbenes, in dieser Hinsicht ganz und gar und unwiderruflich Gestorbenes, aber nicht in jeder Hinsicht.

(XVIII, 73-4)

Ve gördüm ki, hiçbir şey bütünüyle ölü değıldi; ölen bile tam ölmemişti. Cansız taşlar soluk alıyor. Değışiyor ve değışimlere yol açıyor. Ölü olduğı söylenen Ay bile deviniyor. Kendinden kaynaklanmasa bile, bir ışıık yolluyor yeryüzüne, düşmekte olan cisimlerin düşüş yönünü etkiliyor, denizde gelgit oluşturuyor. Ama bakan tek bir kişı irkilse, onu tek bir kişı olsun görebiliyorsa, Ay'ın ölü olduğunu söyleyemeyiz, Ay yaşıyordur. Ama yine de, bence bir anlamda ölüdür Ay; onun yaşadığını gösteren tüm belirtileri bir araya toplasak, topladığımız belirtilerin yetersizliğini ya da konu dışılığını ayırımsarız; bu nedenle, genelde Ay'ın ölü olduğı söylenegelmiştir. Çünkü böyle yapmazsak, Ay'a ölü demezsek, bir niteliğı, "ölü" sözcüğüyle belirlenen niteliğı yitirir, böylece de gördüğümüz bir şeyi betimleme olanağımızı zayıflatırız. Ama gördüğümüz gibi Ayyaşıyor; bu nedenle Ay için her iki niteliğı de göz önüne

almalıyız ve onu ölü bir canlı olarak nitelemeliyiz; Ay'ın daha belirgin niteliği ölü olmasıdır; belli bir açıdan ölmüş, bir daha canlanamayacak biçimde ölmüş bir şeydir Ay; ama her bakımdan ölmüş bir şey değildir.

Bu anlamda şeylerin bir akışı, ölmenin ve yeniden oluşun bir karışımıysa, önümüzdeki düşünce sorunları, karşıtların, negatif ve pozitifin özdeşliğiindeki diyalektiktir; aynı zamanda cümlelerin mantıksal geçerliliği ve anlamlarının karşılıklı dışlanması, dilbilimseldir; ve ayrıca, ölü Ay'ın bir yönünün yaşamaya devam etmesi, son canlı varlık tarafından bile onun algılarının *yabancı* [fremd] olduğu sürece, kendini ve varlığını *yabancılaştırması* yönünden, estetikdir. Son olarak, nedensellik araya girer ve Ay altında bulunan geniş manzarayı kat eder: Kendine has dilbilimsel ve diyalektik sorularını doğurur.

Brecht, şu önerisinde olduğu gibi, konuyu daha da keskin bir şekilde zorlar:

obwohl der Tod des einzelnen rein biologisch für die Gesellschaft uninteressant ist, soll das Sterben gelehrt werden.

(XXI, 402)

bir bireyin katıksız biyolojik ölümü toplum açısından ilginç olmamakla birlikte, ölmek gene de öğretilmelidir.

Bu, muhtemelen Montaigne-vari bir özlemden çok, aynı dönemden *Die Massnahme*'yi kuşatan temaların ifadesidir. Öte yandan, toplumsal bir Tao, elbette yukarıda dile getirdiğimiz, sonuçta geri döneceğimiz teknoloji ve modernite meseleleriyle sarılıp sarmalanmıştır.

Gelgelelim, bu noktada sırayı bozarak, Brecht'in gelecek kuşaklarının nasıl olması gerektiğini değil, aslında ne olduğunu sormak ve onun şimdi unutulmuş benzeyen, ama kesinlikle onun çağdaşlığına en iyi kanıt oluşturan bir etki olan çağdaş düşüncedeki yeraltı etkisini kazıp çıkarmak en doğrusu olacak gibi görünüyor. Başka bir deyişle, Brecht'in bugün bizim için neden iyi olabileceği ve neden mevcut koşullarda ona geri dönmemiz gerektiğine ilişkin yapay argümanları ve nedenleri çerçevelemek, bizim aslında "ona geri dönmemiz" in ve onun düşüncesinin bugün adını taşımasa ve biz farkında bile olmasak da, onun her yerde olduğunun somut kanıtının aksine varsayımsal görünür.

Bu, benim temelcilik karşıtlığı (*anti-foundationalism*) ve özcülük karşıtlığı (*anti-essentialism*) denilen düşünce açısından, post-yapısalcılığın kendi büyük kavramlarından bazılarını akılda tutmak yoluyla, kabataslak çizmek istediğim bir şey. Buradaki aracı figürden zaten söz etmiştim: 1950'lerde tarihsel önemini kurmasına ve kimi zaman 1960'ların ve 1970'lerin post-yapısalcı *doxa* olarak düşünülen şeyin oluşumunda etkili olmasına karşın, derinlemesine Brechtyenliği pek sıklıkla dile getirilmeyen figür Roland Barthes'tır. Barthes'ın o erken dönem eserlerindeki mirası, normatif ve dolayısıyla baskıcı değerler olarak doğaya ve öze karşı Sartreci ve varoluşsal polemikti. Bugün "icra kapasitesi" ve "katışıksız kuram"ın anti-normatif duruşuna yönelik çağdaş başvuruların içeriğinin çoğunun Sartreci ruha ait olduğu yeterince bilinmez.⁴ Barthes'ın 'doğa' üzerine değinmeleri -'insani yaşamın anlamı'nın normatif kavrayışlarında içkin metafizik 'doğa'nın yanı sıra 'insan doğası'- bu anlamda Sartreci felsefi polemikler ile, aynı stasis ve ebedi yanılışmasının Brechtyen pratik ve estetik yabancılaştırmalarının yaratıcı ve patlayıcı bir şekilde bir araya getirilişini temsil eder. Bu temalardan ve konumlardan bazılarının Brechtyen kökeni, özgül siyasal içeriklerinin bir kısmını geri getirmemize de yardım edebilir.

Her durumda, bugün bildiğimiz Brecht, Weimar Brecht'ini veya çeşitli sürgünleri (özellikle Amerikan sürgününü) içerir, ama bunlarla tümüyle aynı değildir; fakat dünya sahnesinde neredeyse ilk kez olarak, 1954 yazında Paris'te *Théâtre des nations*'da tam olarak görünür: Cesaret *Ana*'yı (ve ertesi yıl, hepsinin içinde en savurganca prodüksiyonu olan ilk büyük *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni) hâlâ savaşın yıkımının etkisindeki Doğu Berlin'den çıkaran bu ünlü ziyaret, kuşkusuz Fransız entelektüelleri arasında Marksizm'in evrensel billurlaşmasında kendi rolünü oynadı. Başka bir deyişle, Sartre gibi benzer gezginlerin tersine, Brecht Marksizm'in ve diyalektiğin özgünlüğünü, bütün orijinalliği içinde bir düşünce tarzı olarak (sosyalist gerçekçiliğin yavan kestirilebilirliklerinin ötesinde) yeni tür bir estetikle tamamlayan ilk gerçek Marksist sanatçı olarak görünüyordu.

4 Bu önermenin daha ileri bir geliştirmesi için, bkz. benim makalem, "The Sartrean Origin", içinde: *Sartre Studies International*, c. I, Sayı 1 ve 2, 1995, ss. 1-20.

Brecht'in teatral uygulamasındaki mesafelendirme ve ayırık özne kavramlarının ta kendisinin içsel mesafesinin önemini zaten öne sürmüştüm. İşte tam da, bugün yapısalcılık ve post-yapısalcılığın ideolojik billurlaşması adını verdiğimiz şeyin meydana gelmekte olduğu (ve Barthes'ın kendini Brecht'te somut olarak dramatize eder ve dışavurur halde bulduğu, onun Marksist döneminin epey ilerisine dek, bu kavramların güçlü yeni estetik formülasyonlarından yararlandığı-mız) Paris'teki bu felsefi önem ve etkilerini ileri sürmek kalıyor geriye.

Doğa meselesi daha bariz şekilde merkezîdir, zira Brecht'in kendi yabancılaştırma 'yöntemi' anlatısında daima hayati nitelik olmuştur: Doğal ve dolayısıyla aynı anda hem 'normal' hem 'değişmez' olarak gördüğümüz şey gerçekte tarihseldir; karmaşık bir insanlık tarihi yoluyla var olmuştur ve dolayısıyla ortadan kaldırılması da tarihsel eylemle yapılmalıdır. Y-operasyonunun dayandığı ve yeniden harekete geçirdiği farklılaştırma, deyim yerindeyse, dönemde başka pek çok şeyle benzer türdendir: Lévi-Strauss'un doğa ve kültür arasındaki etkili karşıtlığı, örneğin, 'senkronik' perspektifin 'kültür'ün kendisini tekrar görece durağan veya stabil bir şeye doğru yassıltmışa benzetmesine karşın, en başta karşı çıkılması gereken şey o doğadaki düzendir. Gelgelelim, bu dönemin tamamında doğal ve natüralist temellere karşı genel ideolojik ve felsefi huzursuzluk, 'insan doğasına' karşı etkili hücumuyla Sartreci varoluşçuluk tarafından çok daha çarpıcı bir şekilde sahnelendi. (Şüphesiz, Lévi-Straussçu 'yapılar'ın insani *praxis* içine yeniden aktarılması önerisinin ilkin Sartre'ın *Di-yalektik Aklın Eleştirisi* [1960], ve ardından, onu daha da adamakıllı bir şekilde izleyen Pierre Bourdieu'nün *Esquisse d'une théorie de la pratique*'inde [Bir Pratik Kuramın Taslağı, 1972] ortaya atılması bir rastlantı değildi.) Fakat şüphesiz Barthes'ın *Mitolojiler*'inde Brecht-yen yöntemin en kullanışlı biçimi, üstelik kültürel ve ideolojik analiz alanlarında en etkili biçimi geliştirildi: Barthes'ın yöntemin, bir toplumsal ve kültürel görüngüler yelpazesine bir ders kitabı 'uygulaması' ile birlikte, yabancılaştırma nesnelerinin proto-dilbilimsel açıdan bir kuramlaştırmasıydı; bu ikincisi, yapısalcılık denilen düşüncenin dilbilimsel temelli evriminde kendine özgü üretken etkisini hissettirdi. (Barthes'ın -muazzam tarihsel önemini alıkoyan- erken dönem çalışmalarının diğer boyutu, *Writing Degree Zero*'da [Yazının Sıfır De-

recesi] özlü ifadesini bulan edebiyat tarihi üzerine çalışması, kökeni itibarıyla hayli Sartreci'dır.)

Fakat yukarıda defalarca ileri sürdüğüm gibi, Brecht'inki felsefi bir sistem olarak değil, bir yöntem (dolayısıyla Barthes'ın yaptığı gibi, sonuçlarını, şu ya da bu somutlaştırılabilir ve ontolojik türden toplumsal kuramdan ziyade, dilbilimselde anlamlandırmak uygundur); ve doğayla ilişki onun için hayati önemini koruyan ve çift yönlü bir sokak gibiydi. Benim her zaman, yabancılaştırma efektinin en üst örneği olarak, *Kafkas Tebeşir Dairesi'*nde, Grusha'nın tehlikedeki bebeğin (devrik valinin varisi ve dolayısıyla komplocuların bariz bir hedefi olan) yükünü üstlenmeden önce duraksadığı, ilk Parisli izleyicilerini öylesine heyecanlandırmış olan büyük ân'ı ileri sürmek zorunda olmamın nedeni de budur. Şarkıcı-yorumcunun bu duraksama üzerindeki açıklaması yeterlidir ve bu tam bir programdır: "Schrecklicht ist die Verführung zur Güte!" (VII, 116): "Korkunç şey şu iyilik eğilimi! Bizim insan doğasına ve içgüdülerine ilişkin geleneksel görüşlerimizde, ayartma nosyonu (Hristiyanlık ve teologları tarafından aktarılan) genelde kötülük çevresinde toplanır: Bu da, "iyilik"ın -bir Marksçı veya Rousseaucu ideolojinin daima varsaymaya çalıştığı genelde dayanışma içgüdüleri- burada su götürmez şekilde, daha güçlü kendini koruma ve arzu kuvvetleriyle sürekli çökertilme tehdidi altında ve yüzeyselliği, onun en başta bastırma ve süper egonun sonucu olduğuna dair Freudçu nosyona dayandırılan, doğamızın görece zayıf bir bileşeni olduğu anlamına gelir.

Ansızın Brecht'in ışıltılı şiiri tüm kadim günah ve insan doğası geleneğini tersine çevirir: Şimdi kötülük dolu ayartmayı yapmaya çalışan, Grusha'yı adeta büyüleyen ve onu kendi çıkarlarına ve kişisel güvenliğine çok aykırı şeyler yapma noktasına kadar götüren, iyiliğin ta kendisidir. Şimdi dayanışma ideali, vaktiyle kötüye atfedilen bütün o tekinsiz iğva gücünü kullanır; ve uygarlaşma süreciyle ancak anlık olarak baskılanmış ve en küçük bir gerekçeyle yeniden ortaya çıkabilmeye hazır gibi görünen, iyilik içgüdüleridir. Ardından bu tersine çevirme, böyle bir dürtü veya içgüdü'nün dehşeti ve güçlerinin kurbanı olan şöyle dursun, ona tanık olan dehşete kapılmış ölümlüler üzerindeki neredeyse yüce etkisini tanımlayan gösterişli

“schrecklich” sözcüğüyle teyid edilir. Yoksa bu Aristocu “acıma ve dehşet” midir gene? Veya en azından, Grusha’nın acımasının bize dehşet verdiği *Umfunktionierung* –radikal bir yeniden inşa mı? Gene de tam da böyle bir yeniden inşa her şeyi değiştirir: Artık Grusha’ya, Aristo tragedyasındaki gibi acımayız ve bizim –trajik kahramanla- duygudaşlığımızı yansıtmaktan çok uzak olan– kendi dehşetimiz, yeni bir tür iyiliğe, tam olarak söylersek *praxis*’in kendisine bir çeşit baştan çıkarma oluşturur.

İşte bu, en ütopyacı ve kurtuluşçu haliyle Brecht’tir ve tastamam doğanın kendisi meselesiyle birlikte bir ön-felsefi kavrama bağlamında meydana gelmesi önemlidir. O halde argüman, doğrudan doğruya doğallığın ve diyalektik paradokslarının bu ilk Brecht’yen dramatisasyonlarından doğan çağdaş bir temelcilik veya özcülük karşıtlığı (*anti-foundationalism* veya *anti-essentialism*) değil, Brecht’in eserinin asıl olarak, bugün yaygın kabul gören bu konumlara götüren kültürel akımı beslemesidir.

Fakat doğa meselesinin yanı sıra, bugün Marx’ın erken dönem şiiirlerinden Stalinist sanayileşmeye ve modernleşmenin daha genel çevre karşıtı süreçlerine kadar her şeyi nitelemeye başlayan Prometeizm adı altında fazlaca karalanmış *praxis* meselesinin altını çizerek dümeni başka bir yöne daha kırmamız gerekiyor. Yeni teknolojilere yönelik fütürist coşku anlamında, Brecht’in ‘modernizmi’ üzerinde kısaca durmuştuk. Şimdi bir başka karakteristik terimi, yani üretkenliği eklememiz gerekiyor; bu, az önce değindiğimiz oyunun, çerçeve hikayenin (iki kolhoz arasındaki toprak mücadelesinin) bir final başkalaştırımının hikaye anlatıcısı tarafından anlatılmasıyla *Tebeşir Dairesi*’nin sonunda kesinlikle kendini gösterir:

Ihr aber, ihr Zuhörer
... nehmt zur Kenntnis die Meinung
Der Alten, daß da gehören soll, was da ist
Denen, die für es gut sind ...

(VIII, 185)

Kulak verin, ey temaşacılar, kadimlerin bilgeliğine,
Her şey onu en iyi ve en verimli kullanana aittir...

Bu üretkenlik nosyonunun Brecht'in tüm çalışmalarında nasıl kullanıldığı daha az bariz olabileceğinden ve bununla son vermek için, genelde edebiyat tarihi adı verilen alanda alışılmadık bir düşünciyi seçeceğiz.

20

TARİHSİCİLİK

Bu, Marx'ın *Grundrisse*'ye 1857 Önsözü taslağında ipleri kopardığı ünlü tarihsici muammayla, farklı bir üretim tarzı (Antik Yunan) sanatının bugün bizim için değeri sorunuyla başlamak zorunda.⁵ Brecht ilkin, bir *Novum* olan geçmişi ihya etmek ve geçmiş için bir tarihsicilik kullanımı icat etmek yoluyla, yeni olanı yabancılaştırmanın bir yolunu sunar:

Eine Verfremdung des Autos tritt ein, wenn wir schon lange einen modernen Wagen gefahren haben, nun eines der alten T-Modelle H. Fords fahren. Wir hören plötzlich wieder Explosionen: Der Motor ist ein Explosionsmotor. Wir beginnen uns zu wundern, daß solch ein Gefährt daß überhaupt ein Gefährt, ohne von tierischer Kraft gezogen zu sein, fahren kann, kurz wir begreifen das Auto, indem wir es als etwas Fremdes, Neues, als einen Erfolg der Konstruktion, insofern etwas Unnatürliches begreifen. Die Natur, zu der ja das Auto unzweifelhaft gehört, hat plötzlich das Moment des Übernatürlichen in sich, ihr Begriff ist nunmehr gesättigt damit.

(XXII, 656-7)

Eğer uzun bir süre modern bir arabayı sürdükten sonra Ford'un T-modelini kullanırsak, motorlu aracın bir yabancılaştırması meydana gelir. Ansızın bir kez daha patlamaları işitiriz; motor patlama ilkesiyle çalışır. Böyle bir aracın, aslına bakılırsa hayvan gücüyle çekilmeyen tüm araçların hareket

5 Karl Marx, *Grundrisse*, içinde: c. 42, Karl Marx ve Friedrich Engels Werke (Berlin: Dietz Verlag: 1983), ss. 44-5.

edebilmesine bile şaşmaya başlarız; kısacası, şimdi onu yabancı, yeni, katışıksız insanın bir mahareti, kısacası tastamam doğadışı bir şey olarak kavramak yoluyla, otomobili kavramış oluruz. Yeterince aşıkâr biçimde otomobilin bile ait olduğu doğa, ansızın kendi içindeki doğa-dışılık ânını ifşa eder ve kavramı şimdi bununla dolmuş olur.

(Willett, 144-5)

Buraya kadar tamam: Yeni, *Novum*, bir şekilde üretim ve inşa olarak kavranır; estetik olarak Y-efektinin şokuyla bizatihi algılanması gereken ‘Doğaya karşı’ hale gelir. (Ardından, mitik olarak motorlu arabanın parçalanması, *Mahagonny*’nin kendisinin kuruluşuyla ef-sanevi bir anda yeniden inşa edilecektir.)

Böylelikle, geçmişin sanat eserleriyle ilişki, burada bir biçim içinde verilir: Bu tür eserlerin içeriği pekala çeşitli yabancılaştırmalardan oluşabilir, ama daha canlı olarak deneyimlemek için, bir şekilde kendimizi bir bütün olarak eserden yabancılaştıracak şekilde düzenlememiz gerekir (Hegel bunu Marx’ın Yunan klasikleri için, bunları Asyatik piramitleri ve benzerinin anlaşılmaz “yüceliği” nedeniyle bir fetih olarak konumlandırmak yoluyla yaptı). Fakat daha adamakıllı bir kuramlaştırma, Brecht’in tarihsilik sorununun en belalı özelliğini, en azından estetik perspektiften ele almasıyla başladı: Bizatihi duyguların ve duygulanımların tarihsiliği –çok uzun bir süredir her nasılsa estetiğin başlıca ağırlık merkezini oluşturuyor olarak düşünülmüş olan bir öznel (Brecht’in kendi tiyatrosunun çok sıklıkla entelektüelist olarak adlandırılıp, sanatın duygusal içeriğini bertaraf etmekle suçlanmış olması, daha az utandırıcı sayılmaz). Brecht akıl ve duygular arasında, (“Fransız 19. yüzyıl ortası sömürgeciliği ve 20. yüzyıl başı Britanya sömürgeciliği arasındaki” farkları hissetmek için –her ikisi de kişisel olarak onun gözünde en büyük önemde şiirsel metinler olan– Kipling’i Rimbaud’nun “Bateau ivre”yle karşılaştırmamızı tavsiye ederek) diyalektik bir ilişkiye fırsat verir. Fakat ardından (“Marx’ın zaten fark ettiği gibi”) şunu teslim eder:

Schwieriger ist es, wie schon Marx bemerkt, die Wirkung solcher Gedichte auf uns zu erklären. Es scheint, daß Emotionen, welche gesellschaftliche Fortschritte begleiten, in den Menschen lange Zeit fortleben als Emotionen, welche mit Interessen verknüpft waren, und zwar in Kunstwerken

verhältnismäßig stärker fortleben, als es angenommen werden könnte, wenn man bedenkt, daß sie doch inzwischen auf Gegeninteressen gestoßen sind. Jeder Fortschritt erledigt einen Fortschritt, indem er eben von ihm fortschreitet, daß heißt über ihn hinwegschreitet, er benützt ihn jedoch auch, und in gewisser Weise bleibt er im Bewußtsein der Menschen als Fortschritt erhalten, wie er im realen Leben in seinen Resultaten erhalten bleibt. Es findet da eine Verallgemeinerung interessantester Arbeit statt, ein laufender Prozeß der Abstraktion. Wenn wir die Emotionen anderer Menschen, der Menschen vergangener Zeitalter, anderer Klassen usw. in den überkommenen Kunstwerken zu teilen vermögen, so müssen wir annehmen, daß wir hierbei an Interessen teilnehmen, die tatsächlich allgemein menschlich waren. Diese gestorbenen Menschen haben die Interessen von Klassen vertreten, die den Fortschritt führten.

(XXII, 658-9)

Marx'ın zaten gözlemlediği gibi, bu tür şiirlerin üzerimizdeki etkilerini açıklamak o kadar kolay değildir. ... Görünüşe bakılırsa, toplumsal ilerlemeye eşlik eden duygular insan zihninde, çıkarlarla bağlantılı duygular olarak çok uzun zaman ayakta kalır ve bu arada karşıt çıkarların kendilerini hissettireceği göz önüne alındığında, sanat eserleri örneğinde, beklenebileceğinden bile daha güçlü bir şekilde bunu yaparlar. Her ilerleme bir öncekini iptal eder, tanımı gereği ondan daha öteye gittiği, başka bir deyişle onu aşıp ondan uzaklaştığı sürece; aynı zamanda bir anlamda onu selefi olarak da kullanır, böylece bu sonuncusu insan bilincinde bir çeşit ilerleme biçimi olarak muhafaza edilir, tıpkı gerçek hayatta yaşamaya devam eden sonuçları gibi. Burada elimizde olan, en ilginç türünden bir genelleme süreci, devam eden bir soyutlama sürecidir. Sanat eserleri bize devredildiği her zaman, bize diğer insanların, geçmiş çağların ve diğer sınıfların insanların duygularını paylaşma imkanı verir, bunu yaparken fiilen evrensel olarak insani çıkarları paylaştığımızı varsaymamızı gerektirir. Ölü, burada daha ilerletilmiş sınıf çıkarlarını temsil etmektedir.

(Willett, 146-7)

(Ve bunu bu tür etkileri hissettiremeyen faşist sanat örneği yoluyla, *a contrario* kanıtlar.) Bu anlamda 'ilerleme' ile ne kastedilebilir ve bu kendini özgül olarak tarihsel bir duygu biçimiyle ilişkili olarak nasıl hissettirebilir? Emperyalist şiir örneği, görünüyor olabileceğinden daha az paradoksaldır, zira Marksizm'de (üstelik yalnız Avrupa

Marksizmi'nde de değil), bir Üçüncü Dünya veya sömürge bağlamında emperyalizmin ilerici özellikleri hakkında çok uzun bir tartışma vardır: diyelim, top şarkısının (Üç Kuruşluk Opera'daki *Kanonnen Song*), Me-ti'nin tefekkürlerinden de bildiğimiz başka bağlamlarda olumlu olarak değerlendirilebileceği antisosyal enerjileri. Diğer türden modası geçmiş tarihsel duyguların hâlâ nasıl 'değerlerini' muhafaza ediyor olabileceği, daha az berrak görünür (gerçi Brecht, tipik bir şekilde, sorunun peşinen çözüldüğünü varsayar: "Bunları paylaştığımız zaman" der –sorun ancak geçmişin eserlerinin bizim için canlı olması halinde doğar; tarihsel veya felsefi bir çıkarsama değildir.)

Burada 'üretkenliğin' Brecht'te ilerleme için daha derin bir anlamı olduğunu ve bunun bizatihi etkinlikle ilgisi olduğunu ileri sürmek istiyorum. Üretim ile üretkenliğin, etkinlikle ilişkisinin kendisi, çağdaş değerler için örselenmiş sözcüğün kefareti için en uygun ve her durumda Marx'ın "canlı emek" nosyonu ile tutarlı gibi görünüyor; bu nosyon da, ardından Marx'ın "ölü emek" adını verdiği veya Heidegger'in "daimi rezerv" [*Bestand*] olarak tanımladığı biçimde daha da bol depolanır.⁶ Genelde, modernist ve postmodernist ideolojiler arasındaki mücadele, enerjinin gözle görülür rezervuarlarının bir fetişleştirilmesi –depolanmış emekleriyle makineler hâlâ gözle görülür ve patlamalı motorda olduğu gibi patlayıcı şekilde yeniden harekete geçirilebilirdir– ve insani enerjiyle ilişkisi problematik olan ve daha ziyade kendini insani aktörlerin dalabilecekleri muazzam bir yeni unsur olarak sunan elektronik sinyallerin sonu gelmez aktarımıdır. Brecht'in vaadi, Y-efektini bu ikinci, veya sibernetik ve enformasyonel türden teknolojide saklı insani üretkenliği ortaya çıkarma kapasitesiyle donatmak; sırası geldiğinde aynı anda bir etkinlik biçimi olan bir üretim biçimi olarak ifşa etmektir. Bu sürecin postmodernin, Yeni'nin eski ideolojileri tarafından ele geçirilişinin, bizatihi modernizmin 'yeni' bir biçimine geri aktarılışının sahiplenişine varacağı temelinde karşı çıkılmalıysa, o zaman unutmamamız gerekiyor ki, Brechtien modernizm ile (eğer olduğu şeyse) standart

6 Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, c. 79: *Bremer und Freiburger Vorträge* (Frankfurt: Klosterman, 1994), s. 28.

estetikleştirici tip arasında bariz farklar vardır. Bu durumda, bu evrim gerileyici olamaz; ve her durumda, sözcüğün kendisi hakkında ihtiyatlı hale gelmiş bir çağ için Brecht'in en yerinde dersi, 'ilerici'nin daha iyi bir topluma aşamalı gibi bir evrimle sınırlı olmayıp, ne zaman üretim ve üretkenlik tehlikeye girse yardımına başvurulduğudur. Halihazırdaki çağın ideolojik olarak bu iki terimle bölünmüş olması paradoksaldir: Üretkenliği coşkuyla kutlayan (her ne kadar söz konusu olanın finans kapitalin üretkenliği de olsa) pazar retorisyenleri bir yandan, bir iletişim ve enformasyon çağına uygunsuz ve her durumda Stalinist üretkenliği anımsatan ve doğanın ekolojik yok edilmesi olarak görerek sistemli biçimde üretimin geçersizliğini ilan eden yeni bir post-Marksist ortodoksluk öte yandan. Brechtien etkinlik kavrayışının kavramın her iki versiyonunu da dönüşüme uğrattığını ve bazı yeni tanımlamalar talep eden bir tazeliğı geri getirdiğini göstermeye çalıştım. Kendi öncülleri de var şüphesiz: Marx'tan daha da geride Goethe'yi düşünebiliriz –Weimar sarayı Goethe'sinden çok, kanonik olmayan, sapkın Goethe; adı ağza alınmaz ve “Entelektüel etkinliğımi yükseltmeyen ve artırmayan her şeyden nefret ediyorum” diyecek kadar ağza alınmaz ve hâlâ kepaze kabul edilen Spinoza okuru ve hayranı olan Goethe. 'Entelektüel' artık tedricen 'kolektif' haline gelecek, etkinlik ise tarihsel bir boyut kazanmaya başlayacak: Bu, Brechtien üretkenliğın bir model ve hâlâ *praksis*'in kendisinin güncel biçimi olarak yerini alacağı noktadır.

STANISLAVSKI

BİR GİRİŞ



HALDUN TANER



SAMUEL BECKETT

TIYATROSU



AYŞEGÜL YÜKSEL

BRECHT



BRECHT



oyunculuk
sanatında
yöntem ve paradoks

KEMAL KARATOPRAĞI

Yeni başlayanlar için

TIYATRO

TARİHİ

Meriç Tello | Alejandro Cavassi





Kemankeş Mahallesi Mumhane Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul

+90 212 244 48 87 info@habituskitap.com www.habituskitap.com

BRECHT VE YÖNTEM



FREDRIC JAMESON



habitus kitap



ISBN 978-605-4630-09-7



9 786054 630097