

Yard. Doç. Dr. Zeynep BALIKÇIOĞLU
İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

AUSCHWITZ'DEN SONRA ŞİİR YAZMAK BARBARCA MIDIR?

«Mauthausen güzel bir yerdir... Dinler mısın, zevksiz bir söz bu. Git işine dedi adam, ben orada büyüdüm. Oraları çok güzeldir. Çocukken hep toplama kampında oynardım. Süper bir oyun alanı. On yaşındayken bir şeyler düşündüğümü zannediyor musun? Ancak yirmi yaşındayken amcamın orada tutuklu olduğunu öğrendim. İyi, diyor Mascha öfkeyle, pekala. Çocuklar çocuklardır. Ama şimdi üç misli büyüksün. Nasıl maviş maviş bir şey olmamış gibi konuşursun?»

Robert Schindel

1949 yılında Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarca olduğunu yazar Adorno. Gerçi uzun yıllar sonra "acının da dile gelme hakkı" olduğunu söyler ve Auschwitz'den sonra ve Auschwitz üzerine yazılan şiirleri yeniden geçerli kılar ama, önemli bir tartışmayı başlatmış olur "Auschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarca olduğu" savıyla; böylelikle estetiğin ahlakla girdiği ilişkinin yeniden gözden geçirilmesi gerekir.

Kaldı ki Adorno Auschwitz'den sonra yalnızca şiir yazmayı değil, düşüncenin kendisini bile olanaksız kılar ve gerçekliğin, düşüncenin sınırlarını çoktan aştığı için, şiir gibi artık felsefenin de iflas ettiğini vurgular.

Gerçekten de Auschwitz, Dachau ya da Mauthausen gibi toplama ve yoketme kamplarını görmüş olan kişi, tavanından düş süsü verilen gaz borularının sarktığı odalarda, ölüm merdiveni denen merdivenlerde, buz kesen ayazda duvar diplerinde yaşanan vahşe-

ti değil dile getirme, gözünün önüne bile getirme yeteneğinden yoksun olduğunu kavrar birden.

Rüzgarda toplama ve yoketme kamplarının avlularında yürürken orada yaşanan vahşeti değil, boşluğu görür yalnızca; nasıl dinler tanrının görüntüsünü yansıtmaktan acizse, vahşetin de dille görünür kılınamayacağını; imgelem gücünün gerçekliğin gücü karşısında susmak zorunda kaldığını anlar.

Duyusallıktan uzak kavramlarla konuşan felsefe tümüyle bir yana, yazının ve sanatın, en imgesel yapıtların bile ziyaretçinin gördüğü barakalarda ve gaz odalarında yaşanan dehşet karşısında yarı yolda kalacağını; toplama kamplarını betimlemek isteyen yazarların gerçekliğin kendisi karşısında dilsizliğin sınırına dayanacağını kavrar.

Yaşamını toplumsal-gerçekçi bir yazın oluşturmaya adanmış olan Bertold Brecht bile toplama kamplarında yaşanan dehşeti dile getiremeyeceğini söyler bu yüzden, "Ausechwitz, Varşova gettosu, Buchenwald'da yaşananlar yazınsal bir betimlemeyle uzlaşmazlar.." diye yazar, "yazın, hazırlıksızdı ve böylesi betimlemeler için her türlü araçtan yoksundu."

Vahşet üzerine yazılan ve kendi yazdığı bunca şiirden ve kiptan sonra 1977 yılında Elie Wiesel, Holocaust-yazısının olmadığını, olamayacağını dile getirerek "Holocaust yazını mı? Sözcüğün kendisi bir çelişki anlatıyor..." diye yazar, Auschwitz üzerine yazılan bir roman ya roman değildir ya da Auschwitz'de geçmiyordu."

Alfred Alvarez'e göreyse, toplama kampını konu alan romanlar sanatsal değil, ancak belgesel bir değer taşırlar : estetik açıdan bakıldığında, baştan sona birer yanlışlıklar.

Alvarez, Wiesel'in romanlarını eleştirerek, toplama ve yoketme kamplarını betimlemeye kalkıştığı anda Wiesel'in betimlemeden uzaklaşarak retoriğe kaydığını toplama kamplarını betimlemenin olanaksız olduğunu söyler.

Rolf Hochhuth ise, yazında benzetmeler ve eğretilmeler arkasına sığınan bir Yahudi soykırımının korkunç gerçekliği dile getiremeyeceğini; oysa soykırımının, hiç bir «yabancılaştırma efektine»

başvurmadan büyük bir gerçekçilikle dile getirilmesi gerektiğini yazar. Soykırımına ilişkin kurmaca yapıtlar olanaksızdır; soykırımı ancak tarihsel gerçeklerle anlatılabilir ve Auschwitz gibi bir vahşet için hiç bir mecaz kullanılamaz.

Oysa Paul Celan'ın ünlü «Ölüm füğü» var Hochhut'u haksız çıkararak, vahşeti,» Almanyalı bir usta»ya dönüştürerek Auschwitz'e ilişkin şiir yazmanın barbarca olmadığını kanıtlayan bu şiir var :

«Kara sütü erkenen içeriz onu akşamleyin
 içeriz onu öğleyin ve sabayleyin içeriz onu geceleyin
 içeriz de içeriz
 kazarız bir mezar havada sıkış sıkış yatılmaz orada
 Bir adam oturur evde oynar yılanlarla yazar
 yazar karanlık çökünce Almanya'ya senin altın saçın
 Margarethe
 yazar onu çıkar evin önüne şimşek çakar yıldızlar ıslık
 çalar çağırır köpeklerini
 ıslık çalar çıkarır Yahudilerini dışarı kazdırır bir mezar
 yerde
 buyurur bize başlayın çalmaya şimdi dans için»¹

Yine de Reinhard Baumgart karşı çıkar Celan'ın «Ölüm lüğü»ne; Baumgart, 1965'te «Celan'ın Ölüm Füğü ve «kara sütü sabahın' gibi motifler, viyolinli ölüm, Almanyalı bir usta, hepsi incelelikle bir partitürde bir araya gelmiş - bunların hepsi fazlasıyla sanat zevki, çaresizliğin fazlasıyla 'güzel'leştirilmesini içermiyor mu?» diye sorar

Oysa her çaresizliğin yeni bir başlangıç olduğunu çok iyi bilen John Berger, «gaz odalarında yazının saatinin çaldığını» ve vahşeti yalnızca yazının dile getirebileceğini, yazın dışında hiç bir şeyin «dünyanın umursamazlığına» karşı koymayacağını söyler. Acıyı paylaşmaya yalnızca yazın kadirdir ve umudu bir tek yazın dile getirebilir :» Olayların suskunluğunu aşmak, ne denli acı ve yaralayıcı olursa olsun bir şeyleri dile getirmek, belki bu sözcük-

1 Paul Celan, Neredeyse yaşayacaktın. Türkçesi : Oruç Arıoba BFS Yayınları, ağustos 1989 S. 18-21.

lerin duyulacağı ve duyulurlarsa belki olanların yargılanacağı umuduna kaptırıyor insanı.”

Nitekim Celan ve Saba gibi yazarlar acıyı dile getirerek toplama kamplarında yaşananlardan sonra toplama kampları üzerine yazabilmişlerdir. Oysa farklı bir anlamda haklıdır yine de Adorno'nun cümlesi, Auschwitz'den sonra şiir yazmak gerçekten olanaksızdır, çünkü nesli tüketilmesi gereken bir hayvan gibi bireyselliği yok etmeye çalışmıştır Auschwitz; bireysellik yok edildiği adaysa bireyselliğin diliyle şiir yazmak zaten olanaksızlaşmaktadır. Yine de Auschwitz'den sonra ve Auschwitz üzerine yazılan her şiir, bireyselliği yeniden kanıtlamakta, insanların hala kendi dilleriyle konuşabildiğini göstermektedir.

Yazının sıfır noktasından yola çıkmak zorundadır Auschwitz üzerine yazmak isteyen her kişi; kendini ve dilini sorgulayarak yeniden tanımlamak zorundadır. Alman faşizmi, farklılığın kökünü kurutmaya çalıştığı için farklı bir söylem geliştirmeye çalışan kişi onu kurmakta zorlanmakta, ve her kendini dile getirme çabası, “her deneme bir başlangıçtır, dilsizliğe doğru atılan bir adımdır” diyen T.S. Eliot'u haklı çıkarmaktadır.

Suskunun sınırına dayanmaktadır vahşet üzerine yazılan her şiir, kendini sıfırdan yeniden üretmektedir yazılan her metin; bireyselliğin yok edilmeye çalışıldığı yerde varlığını kanıtlamakta, gaz odasına giderken Rudolf Höss'e dönerek -gözlerinde kinleyokedilenler yerine çalışanlar arasına seçilmenin kendi elinde olmuş olmasına karşın gaz odasına gitmeyi yeğlediğini, çünkü nasılsa ölüme gideceğini ve ölümü bilinçli yaşamak istediğini söyleyen kadın gibi başkaldırmaktadır, onu yoketmeye çalışanlar arasında gururla ayakta kalmayı başarmaktadır.

Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarca değilse de artık “Kötülük Çiçekleri”ni yazmak, kötülüğü ve vahşeti yönlendirmek barbarcadır. Auschwitz'den sonra savaşın, vahşetin ve kötülüğün yeni bir estetik boyuta yol açabileceğini düşünmek, barbarcadır. Toplama kamplarında yok edilen ve hastalıktan ve bakımsızlıktan üzerinde sinekler uçuşan insanlara *estetik* açıdan yaklaşmaya çalışmak, bundan böyle artık olanaksızdır.

Bundan böyle estetikle ahlak, yeniden birbiriyle ilintili olarak ele alınacak; yeniden nasıl bir araya gelebilecekleri araştırılacaktır.

Oysa geçen yüzyılın bitiminde herşey ne denli kolay görünmüş, sözcükler ne denli rahat dile gelmiştir :

“İndim mermer merdivenlerden
Başsız bir cesedin dinlendiği
Sadık kardeşimin kanı akıyor.
Sessizce leylak duvağı tutuyorum”²

“Efendim ürktü, severek ölüyorum
Geniş bir hançer göğsüne gömüldü”³

Auschwitz'den sonra kanın ve leylağın yanyana gelmesi artık olanaksızdır. Ondokuzuncu yüzyılın doğaya öykünmek yerine kendi estetiğini geliştirmeye çalışırken ulaştığı yer, bundan böyle olanaksızdır. Artık estetik, kendini ahlaktan bağımsız olarak tanımlayamamaktadır. Auschwitz'den sonra Marinetti'nin “Fütürist Manifesto”unda yazarlar yeni bir ahlak umudu taşımaktan uzaktırlar.

“Savaş güzeldir, çünkü gazmaskelerinin, korku uyandıran megafonların, küçücük tankların ve ateş satıcılarının yardımıyla insanın boyunduruğu altına aldığı makineye egemenliğini simgelemektedir. Mitralyözlerin kor kırmızı orkideleriyle alev alev açan bir çayır oluşturduğu için savaş güzeldir. Tüfek ateşini, ateşkesleri, parfümleri ve çürüme kokularını bir senfonide birleştirdiği için güzeldir savaş...”⁴

Fütürist Manifesto'da insan, insanı yoketmekte ve bundan estetik bir zevk almaktadır. Walter Benjamin, faşizmde insanlığın kendine yabancılaşmasının artık kendini yoketmekten zevk ala-

2 Stefan George, Werke. Bd. 1. München 1983, S. 50.

3 Stefan George, Werke. Bd. 1. München 1983 S. 52.

4 Marinetti, “La Stampa Torino”ya göre : Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M., 1977, S. 43.

cak boyutlara ulaştığını yazar "Teknik çoğaltılabilirlik çağında sanat yapıtı"nda. Teknik bilgi ve beceri, insanın eline çok erken verilmiştir. Çünkü insan, bu beceriyi akıyla uygulayabilecek erişkinliğine henüz erişmemiştir. Savaş, vahşet bağlamından soyutlanarak salt bir estetik bir olgu olarak ele alındığında barbarcadır, insanın nesneleştirilmesini evetlemek demektir.

İnsanın nesneleştirilmesini evetlemeden, ancak vahşeti de güzelleştirip gönenmedirmeden nasıl yapılacaktır artık sanat, bar-barlaşmadan nasıl şiir yazılacaktır?

Ondokuzuncu yüzyılın estetize edilmiş dünyası kan ile bül-bül, kan ile leylak sözcüklerini yan yana getirebilirken, Auschwitz vahşetinden sonra vahşeti güzelleştirmeden dile getirecek sözcüklerin yeniden bulunması, sil baştan yaratılması gerekmektedir. Güven duyulan sözcükler artık emre amade değildir :

"Kaçıyorsun ve
nesnelerin şaşırmış isimlerini
serpiştiriyorsun ardında
Güven-bu zor abece."⁵

Nesnelerin Auschwitz'den sonra şaşırmış ve artık güven duyulması olanaksız "mitralyözlerin kor kırmızı orkideleri" gibi isimleriyle şiir yazmak, bundan böyle barbarcadır.

Nitekim Ingeborg Bachmann, 1960/61 ders yılında Frankfurt'ta verdiği derslerde, Marinetti'nin "l'art-pour-l'art" ve gaz maskeleri estetiği anlayışına, Marie Luise Kaschnitz'in "Nişanlın Kurbağa Kralı" şiirini seçenек olarak getirmektedir :

"Nişanlın ne de çirkin bakire yaşam
Yüzü hortumlu maske
beli fişekten bir kese
eli ise
ateş saçmakta
Nişanlın kurbağa kralı

5 Hilde Domin, Hoffmann/Rösch'e göre: "Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur" Frankfurt/M., 1973, S. 377.

izlemekte seni
 (bir tekerlek o yana öteki bu yana) üzerinden
 ölü evlerin
 iki yıkım arası
 sokuluyor
 kucağına
 iki yıkım arası dünyanın
 Yalnızca karanlıkta
 dokunabiliyorsun
 onun ıslak
 saçlarına
 Alacakaranlıkta
 yalnızca
 Alacakaranlıkta
 yalnızca
 görebiliyorsun
 üzgün
 güzel
 gözlerini "6

Marinetti'nin "güzel" olduğunu iddia ettiği imgeler Kaschnitz'-de vahşet imgelerine dönüşebilmiş; Kaschnitz, vahşet imgeleriyle yine de "güzel bir şiir" yazılabildiğini kanıtlayabilmiştir.

Bir çocuk masalından alınan "kurbağa kral" imgesi savaşı anlatırken savaşı ne güzelleştirmiş, ne de sulandırmıştır. "Güzel" bir şiir, barbarlaşmadan "çirkin" bir gerçeği anlatabilmiştir.

Ve Celan'ın Adorno'ya düşüncesini değiştiren şiirinde, "Ölüm fügü"nde de vahşet, bir "ölüm fügü"ne ve ölüm "sabahın kara sütüne" dönüşmüş olsa bile, yine de güzel bir şiir, güzel imgelerle vahşeti güzelleştirmeden dile getirebilmiştir :

"Kara sütü erkenin içeriz seni geceleyin
 içeriz seni öğleyin ve sabahleyin içeriz seni akşamleyin
 içeriz de içeriz

6 Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann'a göre : Frankfurt Dersleri, Türkçesi : Zeynep Sayın, Bağlam yayımları, İstanbul 1989, S. 35.

bir adam oturur evde senin altın saçın Margarete
 senin kül saçın Sulamith oynar yılanlarla
 Bağırır daha tatlı çalın ölümü ölüm bir ustadır
 Almanyadan
 bağırır daha karanlık çalın çalguları çünkü çıkacaksınız
 duman olup havaya
 çünkü bir mezarınız olacak bulutlarda sıkız sıkış yatılmaz
 orada “7

III. Reich'in vahşetinden sonra artık sanat, burjuva toplumunun ondokuzuncu yüzyılda yaptığı gibi kendini ahlaktan bağımsız tanımlayamamakta, tersine, Karl Kraus'un söylediği ve Bachmann'ın ısrarla vurguladığı gibi, “bir dilin zenginliğinin kökenini”, artık “ahlakta” görmektedir.

Nitekim Hermann Broch, vahşete işaret eden 1933 yılında “sanat sorunsalının” yeniden “ahlaksal bir sonunsal” olduğunu yazmıştır. Kendini ahlak değerleriyle yeniden tanımlamayan bir estetik, barbarlığa ve faşizme doğru atılan ilk adımdır.

Walter Benjamin, faşizmin kitle estetiğinden söz ederken faşizmle estetik sözcüklerini ilk kez bir araya getirmiş ve faşizmin, politikayı “güzelleştirerek duyusallaştırdığını” vurgulamıştır. İnsanların ölmelerini bile duyusal bir şölene dönüştürerek savaşın güzelliğini vurgulayan faşizm, savaşı bir sirk arenasına ve askerleri seyirlik nesnelere dönüştürmeyi amaçlamıştır.

Ancak faşizmde savaş başlı başına estetik bir olgu değil, bir ülkünün dile getirilişidir. Savaş, duyusal bir yaşantıya dönüşerek güzelleştirmiş ve “erotik” bir içerik kazanmıştır; bireylerin kendi başlarına ya da ikiye ikiye yaşantılayabilecekleri bir erotizm yerine savaşla bütünselliğin erotizmi sunulmuş; bütünselliğin töreninde bireyin gözleri kamaşmıştır :

“Fener alayları eşliğinde iletilen bildiriler ve kutlamalar; yeni ulusal belirtilerle bezeli binalar CEPHELER oluşturup SĒLAM VERİYOR; ormanlar ve dağ dorukları süsleniyor, tarihsel olaylar yerli halka birer doğa oyunu gibi sunuluyordu..... ‘Oldukça heyecanlıydık’ diye anlatıyordu an-

7 Paul Celan, aynısı S. 18-21.

nem. İlk kez toplu yaşantılar vardı. İsgücünün sıkıntısı bile, gecenin geç saatlerine dek uzanan şölensi bir neşeye bırakıyordu yerini. Sonunda, o güne dek kavranılmayan yabancı şeyler birer bütünlük kazanıverdiler : ilişkilerle birbirilerine bağlanıyor, o yabancılaşmış otomatikleşmiş çalışma bile şölenleşerek bir anlam kazanıyordu..... Siyasetle ilgilendiği yoktu hala; gözü önünde olup bitenler, annem için olanlardan başka her şeydi, -bir maskeli balo, bir UFA aktüalite filmi..., dünyasal bir kilise töreniydi.....”⁸

Faşizmde egemen güç, kendini estetik bir şölen olarak sahneye koyarak, bireysel bir estetiği değil, toplumsal bir estetiği dile getirmekte, bireyi kendi içinde eritmektedir.

1939 yılının Berlin Olimpiyat Stadyumunda Hitler gençliği yan yana dizilerek kendi bedenlerinden bir yazı oluşturmuştur : “Sana aitiz”.

Faşist estetik, binlerce bireyin bütünleşerek oluşturduğu bir estetikdir. İster savaş cephesinde, ister olimpiyat stadyumunda olsun, insanları duyusal bir bütünde bir araya getirerek onlara büyük bir ailenin mutluluğunu yaşatan bir estetikdir. Doğrudan duyulara ve duygulara seslenmekte; duyusalılığı ve duygusalılığı, bütünün cümbüşü içinde sunmaktadır.

Yine de Susan Sonntag, faşist estetiğin yalnızca yıkım sunabildiği düşüncesine haklı olarak karşı çıkmaktadır : ‘Daha da önemlisi, nasyonalsosyalizmin vahşet ve terör ifade ettiği görüşüdür. Ama bu doğru değildir. Nasyonalsosyalizm -ya da daha geneli, faşizm- bir ülküyü, daha da doğrusu bugün başka bayrak altında yaşamını sürdüren ülküleri dile getirmektedir : sanat olarak yaşam ülküsünü, güzellik kültürünü, yüreklilik fetişizmini, esrik bir topluluk duygusuyla yabancılaşmayı aşmayı, aklın yadsınmasını, (baba ve anne figürleri olan führer’lerle) büyük bir aile olarak insanlığı dile getirmektedir.”⁹

8 Peter Handke, Mutsuzluğa Doyum, Türkçesi : Zeynep Sayın, Ada yayınları, İstanbul 1985 S. 20-21.

9 Susan Sonntag, Faszienerender Faschismus, in : Im Zeichen des Saturn, Frankfurt/M., 1983, S. 117.

Faşist estetik, bireyselliğe karşı her zaman kitle estetiğini sunarak bireyi kitle karşısında bırakmıştır. Çünkü birey, bütün içerisinde eriyip yitmeyi her zaman reddederek kitlenin her zaman karşısında yer almıştır. Çünkü birey, kendi estetiğini kitle estetiğine karşı geliştirebilecek güce sahiptir. Oysa faşizm, siyaseti “güzelleştirerek” ve ahlaksal değerleri ülküsel anlamlarla süsleyerek kitle estetiğini tek estetik kılmış, bireyselliği toplama kamplarındaki gibi yoketmiştir.

Bireysel estetikle kitle estetiği, bireysel ahlakla kitle ahlakı karşı karşıya yer almaktadır faşizmin dünyasında; faşist ahlak, kendine ait olmayana yokettiği gibi faşist estetik de bireysel estetiğe tahammül edememekte, yalnızca kitle estetiğini geçerli kılarak bireyselliğini reddetmektedir. Nitekim kentten kente yollanarak “saptırılmış” sanatı temsil eden (aralarında Ernst Mach, Barlach, Kokoschka, v.b.’nin de bulunduğu) yapıtlar “düşman sanat” imgesi olarak teşhir edilmekte, “düşman kitaplar” yakılmaktadır.

Faşist estetik, Susan Sonntag’ın ve Wilhelm Reich’in saptadıkları gibi, cinsel gizilgücü ‘spritüel’ bir güce yönlendirerek bütünü ‘iyiliği’ için kullanmayı amaçlamaktadır. Erotizm, yalnızca bir zaaf olarak kabul edilip yenilmesi gerekmektedir. Faşizm erotizmi, kitleyi oluşturan bedenlerin yanyana gelerek kendilerini Führer’e teslim etmeleridir; ‘erkeklik’, erotizmin tuzaklarına kanmadan gururlu ve şerefli bir yolda cesaretle ilerlemek demektir.

Amaç, bir ‘beden’ halinde bir araya gelmiş olan halkın bütünlüğünü korumaktır. Bireylerin bedenleri yerine halkın bedeni önemlidir.

Bireysel estetikleri reddeden ve yokeden bir kitle estetiği ise, kaçınılmaz olarak barbar olmak zorundadır, çünkü barbarlık, haklılık ve güç istemleriyle başkasının hakkına tecavüz edildiği anda başlamaktadır.

Ancak, barbarca bile olsa, faşist estetiğin “güzel” kavramıyla yan yana düşünülebilmesi, o eski denklemin, sanat yapıtının iyi doğru ve güzel (kalokagathia) olması gerektiği denkleminin artık çökmüş olduğunu kanıtlamaktadır.

Güzellik, doğruluk ve iyilik kavramlarından bağımsız bir kavramdır faşizmde; vahşetle aynı anda anılabilmektedir. Atom bombasının mantarını güzel bulmak da aynı vahşeti barındırmakta, estetikle ahlakı kesin bir ikilikle birbirinden ayırmaktadır.

Ancak, faşizmin ahlakla estetiğin birbirinden ayırması, kendi başında apayrı bir değer teşkil etse bile, faşizm gerçekliğinden çok daha eski, ondokuzuncu yüzyıl estetiğinde ortaya çıkan bir durumdur.

Nitekim Ruskin, ondokuzuncu yüzyılın yeni bir estetik arayan anlayışını açık ve seçik dile getirmiştir. "Bir insan ayaklarının önünde yatıyorsa, birinci görevin ona yardım etmek değil, dudaklarının rengini not etmektir; bir kadın yıkımına senden önce sarılıyorsa birinci görevin onu sevmek değil, kollarıyla yıkımı nasıl sarıldığını seyretmektir."

Faşizmin estetiğiyle ondokuzuncu yüzyılın "kara romantik" estetiği arasındaki büyük fark, ondokuzuncu yüzyılın yeni arayışlar peşinde estetiği bundan böyle artık "güzel, iyi ve doğru" yerine "çirkin, kötü ve yalandan" türetmek istemesidir. Çünkü ondokuzuncu yüzyıl estetiğinde amaç, "tanrının ölümü"nden sonra artık geçerliliğini yitiren "iyilik" ve "güzellik" ve "doğruluk" gibi kategorileri yerine yeni kategoriler bularak onların yerine bu yeni kategoriler koymaktır. "En derin uçurumlara inmek, cennet ya da cehennem, fark eder mi?/Yeni bir şey bulmak uğruna bilinmezin derinliklerine" diye yazar Baudleaire; amaç, burjuva estetiğini aşarak 'çirkin'i de yazına dahil kılmaktır. Yazar, faşizm estetiğindeki gibi kitlenin iyiliği uğruna egemen güçleri olumlayan ve bütünlüğü sağlayan, yani egemen güçlerin diliyle konuşan bir görev üstlenmemekte, tersine, kendi bireysel dilini konuşarak egemen güçlere karşı savaş açmaktadır.

Bireysel söylemlerse yeni bir dil yaratabilmek için yeni değerlere gereksinmekte, yeni bir ahlak yaratabilmek içinse yeni bir dil yaratmak zorunda kalmaktadırlar. Yeni bir dil ve yeni değerler karşılıklı birbirlerini gereksinmektedirler. Egemen ahlakın ve egemen söylemin diliyle konuşmak istemiyorlarsa, yazarlar, sıfırdan kendilerini yeniden üretmek ve ardında yeni bir *ahlak* yatan yeni bir dille yola koyulmak zorundadırlar.

“Durum nasıl olursa olsun, bir dizi uzlaşmanın sonucunda, Hermann Broch’un öfkeli bir tümceyle yargılamış olduğu bir şıkla karşı karşıyayız: ‘Ahlak ahlaktır, iş iştir, savaş savaştır, sanat da sanattır’” diye yazar Ingeborg Bachmann, “Eğer burada ‘sanat da sanattır’ sözünde toplanan ve her şeyi temsil eden alaya boyun eğsek -eğer yazarlar boyun eğer ve bu durumu ciddiyyetden uzaklaşarak, toplumla aralarında varolan ve her zaman tehlikeye giren, bu yüzden de sürekli yeniden kurulması gereken iletişimi kopararak desteklerse- eğer toplum, ciddi, tedirgin edici ve değişimden yana bir kafayla karşılaştığı anda kendini yazından çekerse, o zaman bu bir iflasın ilanından başka bir şey olamaz.”¹⁰

Ondokuzuncu yüzyılın artistik ‘sanat sanat içindir’ anlayışının vardığı nokta, savaşı güzellemeştir. Savaşı güzellemeğe, insanı nesneleştirmeyi evetlemek, barbarlığı kabul etmek demektir.

İnsan nesneleştirildiği anda birey zaten ortadan kalkacağı, sanat zaten yapılamayacağı için “sanat sanattır ve ahlak ahlaktır” gibi bir görüşün kendi çürümekte, yalnızca sanatın değil, insanlığın ve tarihin iflasını dile getirmektedir.

Adrono’nun de “Estetik Kuram”ında dile getirdiği gibi “değersiz bir estetik, saçmalaktır.” Estetiğin yarıkılayan değerlerin olduğu gibi, estetiği oluşturan değerler de vardır. Değerlerden söz ettiğimiz zaman ise, kaçınılmaz olarak ahlağın alanına gireriz. Söz konusu olan ahlak ise, I. Bachmann’ın tanımıyla “Hıristiyan” ya da “burjuva ‘ahlağı gibi’ geçici ve uçup gidici ‘bir ahlak değil’, tam tersine, her yazarın yeniden yaratması gereken,” “gerçeğin ve yalanın ölçütlerinin oluşturduğu o ön alan”dır.¹¹

Çünkü “hepimiz, caniler ve kurbanlar ve suskunlar, körler ve sağırlar, hepimiz YANACAK MALZEME olduğumuzu biliyoruz.”¹² Çünkü hepimiz, Walter Benjamin’in söylediği gibi, insanları seyirlik nesnelere dönüştürerek onların yıkımını seyrettiğimiz zaman, yarın aynı şeyin kendimizimizin de başına gelebileceğini, yarın başkalarının bizleri de nesneleştirebileceğini biliyoruz. İnsanlar nes-

10 Ingeborg Bachmann, Frankfurt Dersleri, yukarıda, S. 27.

11 y. S. 34.

12 Richard Exner, Dieter Lamping’e göre : Dein aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust. München 1992, S. 271.

neleştirildiği sürece şiir de yazılamayacağını, çünkü şiir yazacak bireylerin yeryüzünde kalmayacağını da biliyoruz. Oysa yazı, yok- edilmeye ve nesneleştirilmeye karşı koyarak, yanacak malzemeyi, barbarlaştırmadan, yazılacak maddeye dönüştürmeyi başarıyor; yokedilmeye çalışıldığı yerde bile bireyin varlığını bir kez daha kanıtlıyordu :

“Yazı,
yanan
insanların
fırtınası
dumanı”¹³

13 Richard Exner, yukarıda, S. 270.

