

Çağlar Tanyeri

‘DİRENMENİ ESTETİĞİ’NDE KURUCU ÖĞELER VE DİYALEKTİK ANLATIM STRATEJİSİ

820 sayfalık büyük boy paragrafsız kütlesi ve enerjisiyle estetik ve toplumsal paradigmanın karşısına dikilen, inatla ters akıntıda kalmayı tercih eden ‘Direnenin Estetiği’ üzerine kaleme alınan bu yazı, metinde ele alınan konuların, motiflerin, temaların *nasil* dile getirildiği sorusuna cevap aramaya yönelecek. Ancak bu yöneliş, romanın salt biçimsel bir çözümlemesi olarak düşünülmemeli. Buradaki asıl kaygı yapısal özelliklerden yola çıkarak bu yapısal özelliklerin romanın ‘anlamı’ ve Peter Weiss’ın yazarlık tutumu bakımından neye tekabül edebileceğini yorumlamak.

Roman 22 Eylül 1937’de, içlerinde Ben Anlatıcının da bulunduğu üç genç arkadaşın Berlin Pergamon Müzesindeki Zeus Sunağı’nı ziyaret edişleriyle başlar ve 1944’de neredeyse tüm arkadaşlarını yitiren Ben Anlatıcının bu defa yalnız başına yeniden Pergamon Müzesini ziyaretiyle biter. Metin kişilerinin içinde hareket ettikleri zaman ve dış mekan düzlemlerine baktığımızda şunu görürüz: Romanda Ben Anlatıcının taşıdığı eylem örgüsü 37-44 tarihleri arasına oturtulmuş olmakla birlikte, geriye dönüşlerle daha geniş bir zamana yayılır. Ben Anlatıcının reel zamanının yayıldığı coğrafya ise sırasıyla Almanya (Berlin), Çekoslovakya (Warnsdorf), İspanya (Cueva/Denia), Fransa (Paris), İsveç (Stockholm)’dir.

Romanın zaman çatısı ise şöyle kurulmuştur: Metnin temel karakteri olan Ben Anlatıcıya yakından bakıldığında, onun anlatılan zaman içinde çeşitli noktalarda yer aldığı görülür. Anlatıcı, 1944’den geriye bakan (retrospektif) Ben Anlatıcı, anlattığı zaman dilimi (1937-1944) içinde hareket eden Ben Anlatıcı, anlattığı zaman dilimi içinde hareket ederken 1937 öncesine bakan Ben Anlatıcı ve yaşantıya dönüşmediği halde 1944 sonrasını imleyen Ben Anlatıcı olarak belirir.

Metnin önemli kurucu öğelerinden birisi olan *Ben Anlatıcı*, yaklaşık yirmi yıllık bir zamansal mesafeden geriye bakarak, bir yandan -kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı olarak- yaşadığı antifaşist mücadeleyi, öte yandan da bu süreç içinde kendi siyasi ve sanatsal gelişimini anlatır. Anlatıcının, aktör ve aktarıcı olarak iki işlevi vardır. Romandaki diğer figürlerin temsil ettikleri farklı siyasi ve sanatsal pozisyonlar doğrudan onların bakış

açısından verilir, ama bu bakış açıları da son tahlilde Ben Anlatıcının dolayısıyla, onun bilincinden süzülerek okura ulaşır. Romanın birinci cildinde konu olarak seçilen siyasi ve sanatsal tartışmalarda, gözlemci ve aktarıcı işlevini taşır anlatıcı. Bu, bir bakıma anlatıcının öğrenme sürecidir. Siyasi ve sanatsal tartışmalar ‘kendisi’ için değil, içinde yaşanan dönemi anlamak için yapılmaktadır. Birkaç örnek vermek gerekirse, romanın birinci cildinde, metin kişilerinin, antik sanatın bir örneği olarak Zeus Sunağını, Herakles mitini, Pergamon tarihinde sanatın ve kültürün işlevini, sosyalist gerçekçiliği ve modernist sanatı, 19 yüzyıl Fransız resim sanatını, sürrealizmi, dadaizmi, Stalinizmin sanatla kurduğu ilişkiyi, Dante’nin İlahi Komedyası’nı, Almanya’da 1918-19 devrimini, 1920’lerde Sosyalist ve Komünist Parti arasındaki çekişmeleri, Moskova Duruşmalarını, Kafka’nın Dava’sını, işçi edebiyatı ve burjuva edebiyatını, İspanya solunun gelişimini, Enternasyonalizmi, Picasso ve Gericault’yu güncel bağlantıları içinde tartışmaları, Ben Anlatıcının gelişiminin, öğrenme sürecinin fiziki temelini oluşturur. Romanın ikinci cildinde öğrenme sürecinden geçmiş olan Ben Anlatıcının bilinçlenme süreci, siyasi ve sanatsal kimliği, kararları ön plana geçer. Nitekim birinci ciltte pek çok kez kendini ‘biz’ diyerek dile getiren ve kolektifin bir parçası olarak beliren Ben Anlatıcı, romanın ilerleyen bölümlerinde bireyselleşmeyi imleyen ‘ben’e geçer. Artık metin, onun sahip olduğu deneyimler ve bilinç süreçleriyle yapılır. Romanın birinci cildinde yazmanın yolunu arayan Ben Anlatıcı ikinci ciltte romanın yazarı olmaya başlar. Bu nedenle bu noktadan sonra romanın içinde yazmanın sorunları da Ben Anlatıcı tarafından tematize edilmeye başlar. Böylece ikinci ciltte Ben Anlatıcı Komünist Parti üyesi olmaya karar verir. Artık Ben Anlatıcının sanat ve siyaset yorumları, varoluş sorunları, yalnızlığı, içine girdiği açmazlar merkezdedir. Bu bölümde Brecht ile tanışan Ben Anlatıcı yazar olma kararını alır ve yazma yöntemini belirler. Antifaşist direnişin kırıldığı üçüncü ciltte, yine Ben Anlatıcının geri plana düştüğünü saptırız. Ben Anlatıcı, tıpkı birinci ciltte olduğu gibi, politik olaylarla arasına eleştirel bir mesafe koyar. Sürekli farklı görüş açılarını tartan tarafsız ve açık tutumu, onu tek yönlü bir öznellikten korur. Üçüncü cilt imgesel anlatımıyla, Ben Anlatıcının yazarlık uygulaması, artık yazarlığının kendini göstermesi gibidir adeta. Böylece Ben Anlatıcının gittikçe yazar Peter Weiss’a yaklaştığı bir süreci izleriz. Bu noktada Ben Anlatıcıyla yazarın kısmi özdeşliği gündeme gelir, başka bir deyişle Ben Anlatıcının hem otobiyografik hem de kurmaca özellikleri vardır. Peter Weiss’ın genel çalışma yöntemine, figür oluşturma ilkesine uygun olarak Ben Anlatıcı da ‘kurmaca bir otantiklik’ anlayışıyla üretilmiştir. Weiss romanda siyasi olarak aktif bir rolü olan ve işçi sınıfının bir üyesi olan Ben Anlatıcıyı kendi deneyim alanlarıyla beslemiştir. Peter Weiss’ın doğum tarihi, yaşadığı yerler, sürgün hayatı, estetik görüşleri ve siyasi inançları Ben Anlatıcının kişiliğinde yansır. Burjuva kökenli bir yazar

olarak Weiss, kendi deneyimlerini romanda işçi sınıfının dünyasına taşımıştır. Romanda tartışılan sanat yapıtları ve görsel betimlemeler yazar ve ressam olarak Peter Weiss'ın gerçek yaşamına gönderme yapmaktadır.

Ben Anlatıcı da dahil olmak üzere figürlerin metindeki dünyayla, başka bir deyişle mekanlarla, nesnelerle, edebiyat ve sanatla, siyasetle ve birbirleriyle kurdukları ilişkinin hangi bilgi ilkelerine dayandığı metnin diğer kurucu öğeleri hakkında önemli ip uçları vermekte. Romanda konunun yapılandırılabilmesi ve gerçekliğin amaçlandığı biçimde çokkatmanlılığı içinde verilebilmesi için, figürler *algı*, *anımsama* ve *tartışma* boyutlarıyla girer metne. Metinde gerçekliğin mekansal, zamansal ve kavramsal olarak yeniden üretimi ancak, figürlerin algısı, anımsaması ve tartışmasıyla somutlaşır.

Görsel algı, figürlerin sanatı alımlayışlarında, mekan betimlemelerinde (iç ve dış mekanlar; kentler, sokaklar, caddeler, evler, işyerleri vs), kişi ve durum betimlemelerinde önemli bir yer tutar. Kentsel mekan değişimleri aynı zamanda direnişin duraklarıdır. Eylemin geçtiği sahnelerin ayrıntılı betimlemeleri toplumsal çelişkileri görünür ve anlaşılır kılma işlevini taşır. Romanda mekan betimlemeleriyle, görsel sanat ürünlerinin betimlenmesi arasında ilkesel olarak bir fark yoktur. Duyusal algılar, düşler ve fanteziler romandaki siyasi ve sanatsal içerikler kadar önem taşır, hatta onlardan kopmaz bir biçimde onların taşıyıcılığını yapar. Durum betimlemelerinde sınıfsal özellikler vurgulanır. Mekan betimlemeleri, sözgelimi odaların darlığı ya da kendi içine kapalılığı, figürlerin iç dünyalarının, faşizmle ve sosyalizmle kurdukları ilişkinin bir bakıma görselleşmesidir. Böylece, dış koşullarla algılayanların psikolojileri arasında bir etkileşim kurulur. Bu etkileşim, dış koşulların metin kişileri üzerindeki etkisinden ve bu etkinin öznel algılanışından doğar. Bir yandan dış koşullar, içinde yaşanan güncellik öznelinin görme biçimini belirler, öte yandan tam da bu görme biçiminin dış koşulları değiştirme gücüne sahip olduğu ima edilir. Böylece betimlemeler atmosfer ve estetik etki yaratmak işlevinin ötesine geçer.

Romanı biçim ve içerik açısından yapılandıran bir diğer öğe ise *anımsamadır*. Ben Anlatıcının retrospektif işlevi ve diğer metin kişilerinin geçmişle ilişkileri metni, anımsama ilkesi üstünde temellendirir. Yine de metin kişilerinin belleği romanda zaman parçalarını, geçmiş ve şimdiyi birbirinden ayırmaya değil, tam tersine geçmiş ve şimdiyi, tarihi ve günceli senkronize etmeye yarar. Farklı zaman parçaları okuma eylemi sırasında birbirinden ayrılması zor bir bütün olarak çıkar karşımıza. Bu nedenle yakın ve uzak geçmiş hep güncelin bir parçasıdır, bir bakıma geçmiş şimdi, şimdi de geçmiştir. Çünkü geçmiş ve güncel arasındaki ilişkide özellikle, tekrarlanan toplumsal mekanizmalar vurgulanmaktadır.

Görsel algı ve anımsamanın yanı sıra **tartışma** da romanın en önemli kurucu öğelerinden birisidir. Romanın asıl gerçekliği bu tartışmalarda ve tartışmaların doğurduğu görecelikte belirir. Böylece tarihsel gerçeklik tıpkı yazarın zihninde olduğu gibi, okurun karşısına da doğruluk iddiasıyla değil, tam tersine sorunsallaştırılarak çıkarılır. Coppi ve Heilmann'ın, Ström ve Rogeby'nin, Katz ve Münzenberg'in taşıyıcılığını yaptığı fikirlerin karşı karşıya getirilmesi romana yayılmış bu yapısal özelliğe örnek olarak gösterilebilir. Yazar olarak Peter Weiss'ın zihnindeki tartışmalar yazma süreci içinde temsili niteliği olan 'tip'lere dağıtılmış ve bu tartışmalar Ben Anlatıcının zihninde toplanarak yoğunlaştırılmıştır. Romanın iç dinamiği bu karşıtlıklardan doğar.

Böylece metnin eylem/olay örgüsü roman kişilerinin algılayan, anımsayan, tartışan entelektüel bilinçleriyle bütünselleşir ve bir mitolojik figür olarak Herakles, Dante'nin İlahi Komedyası, Picasso'nun Guernica'sı, Kafka'nın Şato'su vb. metnin içinde eklektik parantezler olmaktan çıkıp güncelleşerek olay örgüsünün bir parçası haline gelir.

Romanın kurucu öğeleri olan görsel algı, anımsama ve tartışma elemanları, başka bir deyişle çeşitli düzlemler, metinde **montaj ve çağrışım teknikleriyle** birleştirilir ve böylece ortaya romanın karmaşık bütünselliği çıkar. Mekansal olarak birbirinden uzak olan siyasi olaylar, geçmiş ve şimdi, bireysel öyküler ve toplumsal tarih, sanat ve siyaset tartışmaları montaj ve çağrışım tekniğiyle birbirine bağlanır. Örneğin, Ben Anlatıcı, Coppi, Heilmann ve Coppi'nin ailesinin tartışarak ortaya koydukları tarihsel bir analiz, Pergamon'nun analizi figürlerin günceline bağlanır, böylece mitolojik figürlerle metin kişileri, mitolojinin dünyasıyla metin kişilerinin güncel dünyası iç içe geçer, tarih güncelleşir. Sadece sanat tarihinin olayları güncelleşmekle kalmaz, aynı zamanda metin kişileri de sanat tarihindeki figürlere benzerlikleriyle, onların çağrıştırdıklarıyla betimlenir pek çok yerde. Sözgelimi Stahlmann'ın Herakles, Ben Anlatıcının annesinin Gaia üzerinden betimlenmesi de buna örnektir.

Peter Weiss, tarihsel anlamları şimdilik bir yana bırakılacak olursa, Marksizm tarafından bir yandan doğanın, toplumun ve bilincin genel işleyiş yasası, bir yandan çeşitli amaçlar için bir yöntem olarak tanımlanan ve öne çıkarılan **diyalektiği**, tanımına uygun bir biçimde metnin çeşitli düzlemlerinde bir **yazma yöntemi/anlatım stratejisi** olarak kullanmıştır. Denebilir ki, diyalektik hem romanın konusu hem de yazma yöntemi olarak onun kurucu öğesidir. Yazar da kendisiyle yapılan bir söyleşide bu varsayımı doğrular: “Olayları basit ve tek boyutlu bir biçimde betimlemek olanaksızdı; çok çeşitli düzlemlerde çalışılmalıydı. Kitap sürekli sentez arayışı içinde olan diyalektik bir sürecin anlatımıdır.” Sözgelimi romanın başında ‘biz’ diyerek diğerlerinin adına da konuşan Ben Anlatıcının Zeus

Sunağını görsel olarak nasıl algıladığını izleriz. Ben Anlatıcı görsel algı aracılığıyla yapıtın içindeki ‘hareketi’ betimler, bu betimlemenin işlevi hem kendi algılayışını dilselleştirmek, hem okurun hayal gücüne ya da anımsama yetisine çağrıda bulunmak, hem metnin güncel düzlemine, yani faşizmin dehşetine, sınıf mücadelesine gönderme yapmak, hem de geleceğe dair umut taşımak işlevini taşır. Bu görsel algı ister istemez bir ‘salt’ algı değil, içine ön bilgilerin, kabullerin, tasarımların, bakış açılarının karıştığı bir algıdır, yani görsel algı ve zihinsel işlem bir bütünün kopmaz parçaları gibi belirmektedir. Yine de bir aşamalandırma yapacak olursak yazar, diyalektik yöntemin ilkelerine uygun olarak roman figürlerinin Zeus Sunağıyla ilişkisini kurarken işe somuttan, ürünün kendisinden başlamıştır. Bu algıya, Heilmann’ın arkadaşlarına Zeus Sunağının ‘anlamına’, başka bir deyişle tarihsel arka planına, oluşum/üretim sürecine, kendi döneminde taşıdığı etki ve işlevine, müzeye gelene kadarki tarihsel öyküsüne ve güncel alımlamaya ilişkin açıklamaları eklenir. Metnin devamındaki açılımlar açısından ipucu niteliği taşıyan bu açıklamalar yer yer yine somutun algılanmasıyla kesintiye uğrar. Burada figürlerin Zeus Sunağı ile ilişkisi somuttan soyuta ve sonra yine soyuttan somuta bir hareket zinciri içinde kurulmuştur. Figürlerin Zeus Sunağını anlamlandırma çabaları Pergamon’un daha geniş bir sosyolojik bir analiziyle devam eder, böylece daha önceki ipuçları giderek detaylandırılır ve olgunlaşır. Metin figürleri sanata diyalektik yöntemin temel ilkeleriyle, başka bir deyişle maddeci estetik anlayışıyla bakarlar. Bu bakımdan yazarın, figürlerinin zihinlerine kaynağı dış dünyada var olan bu modeli giydirdiğini söyleyebiliriz. Zeus Sunağını anlamak için metinde figürlerin bu modeli tüketici bir biçimde kullanıp kullanmadığı önemli değildir, çünkü ‘Direnmenin Estetiği’ eninde sonunda teorik bir metin değil, teorisinin en azından temel ilkeleriyle metin figürlerinin zihninden yansıtıldığı bir ‘roman’dır. Dolayısıyla burada önemli olan maddeci estetik teorisinin metin karakterleri tarafından sanat ürünlerine uygulanış biçimi değil, metnin bütününde oynadığı roldür. Romanın başlangıcında özellikle Heilmann’ın böyle bir sanat kavrayışını temsil etmesinin birkaç işlevi vardır. Bu model bir yandan Ben Anlatıcının roman içindeki gelişiminde ona, sanatla kurduğu teorik ve pratik ilişki bakımından hangi kavramlarla konuşacağına ilişkin daha baştan teorik bir zemin hazırlar, öte yandan modelin bütün bileşikleri figürlerin metin içindeki pratikleri bakımından anlam ve değer kazanır. Böylece aynı anda metnin içinde tarihsel olan güncelleşir ve güncel olan da tarihselleşir. Ama bu basit bir yer değiştirme olarak değil, sarmal bir ilerleme biçiminde belirir. Metnin başında bir sanat yapıtını anlamak üzere kullanılan yöntem ve modelin ilkeleri figürler tarafından tartışılan diğer yapıtlara uygulandığında bir yandan ister istemez sanatın tarihi, yani toplumsal arka planlar/sanatsal üretimin ve alımlamanın koşulları, sanatçının işlevi, ürünün etkisi değişen ve

değişmeyen yönleriyle belirmeye başlarken, öte yandan da figürlerin özellikle de Ben Anlatıcının sanatla kurdukları ilişkinin yönünü ve değişimini, buna koştur olarak da romandaki eylem akışını izleriz.

Bütün bu gözlemlerden de anlaşılacağı gibi romanda diyalektik anlatım stratejisiyle sanat ve siyaset iç içe geçer. Gerek metin kişilerinin bilincinde, gerekse metindeki yazma yöntemi açısından bu iki alan birbirinden kopmaz bir bütün oluşturur. Romanın adı da esasen bu bütünlüğü ima etmektedir: ‘Direnenin Estetiği’, hem tarihsel ve siyasi bir gerçeklik olarak antifaşist direnişin estetik bir kategori olan romanda dile geleceğine, hem siyasetten kopuk düşünölemeyen estetikle romanın içinde hesaplaşılacağına, hem de estetiğin bir direniş aracı olacağına işaret etmektedir. Peter Weiss’ın dünyaya bakışı, metnin temalarından, konularından veya yazarın gerçeklikteki politik/sanatsal duruşundan çok, asıl yazma stratejisinde belirginleşir. Hiç kuşkusuz konu seçimi ya da yazarın siyasi tavrı metin üretiminin önkoşulu olarak önemli bir rol oynar ve doğal olarak metin üretme sürecine yansır. Ama son tahlilde yazarın bakış açısını, eğilimini ele veren ne anlattığından ziyade nasıl anlattığıdır. Bu anlatım stratejisi ‘Direnenin Estetiği’nin en temel özelliklerden birisi, bu özellik bir yandan yazar olarak Peter Weiss’ın yazma ediminde takındığı tutumu, hatta bir özne olarak gerçekliği kavrayış biçimini ele verirken, öte yandan da anlamın metinde, deşifre edilmeyi bekleyen hazır bir veri olarak var olmak yerine, onun okurun kafasında oluşmasına zemin hazırlıyor. Hatta tam da yazarın göstermeci/sorunsallaştırıcı/mesafeli tavrının okur açısından alımlamayı zenginleştirdiği, dolayısıyla çokanlamlılığı gerçekleştirdiği söylenebilir.