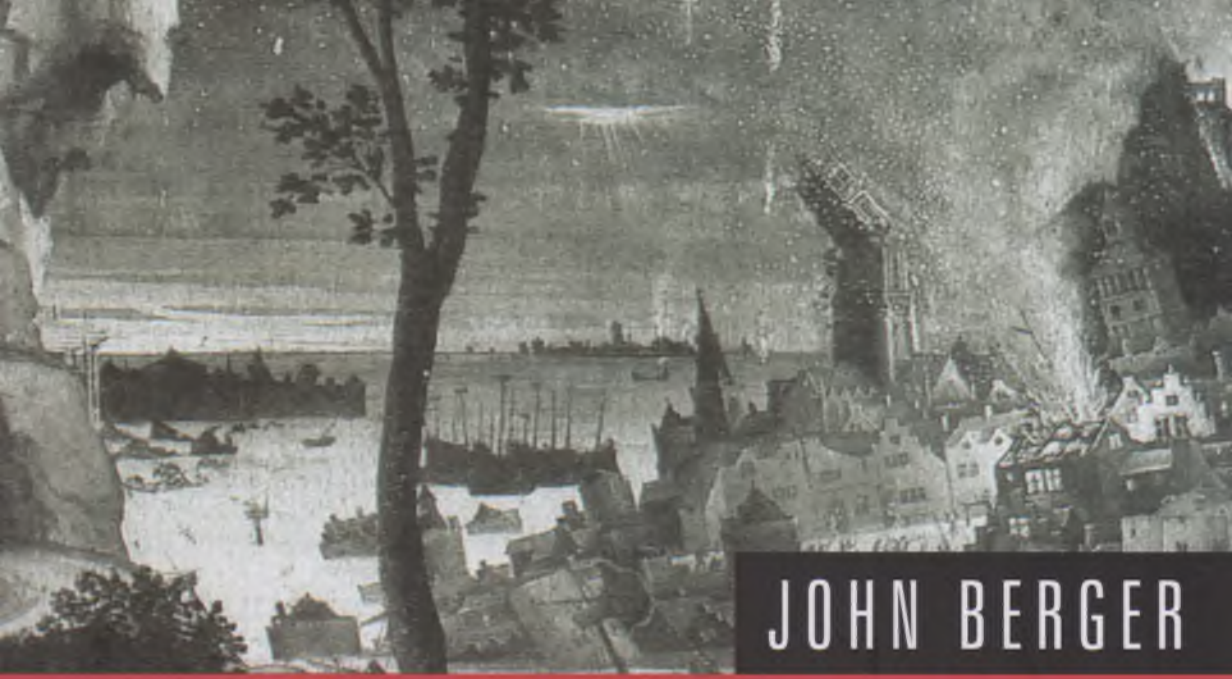


JOHN BERGER

GÖRME DUYUSU

Türkçesi: Osman Akınhay



agorakitaplığı
447

JOHN BERGER

1926, Londra doğumlu. Dünyanın sayılı romancı ve eleştirmenlerinden. Aynı zamanda birçok senaryo ve belgesel kaleme almıştır. *Anlatmanın Başka Bir Biçimi, Yedinci Adam, Görme Biçimleri, Ve Yüzlerimiz Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü, Fotokopiler, Kral, Düğüne, Sanat ve Devrim* ile *Talihli Bir Adam* dahil olmak üzere eserlerinin büyük çoğunluğu Türkçe'ye çevrilmiş olan John Berger halen Fransa'da küçük bir köyde yaşamaktadır.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, 120'ye yakın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002), *Ölüme Bakmak* (2005) ve *Ölülerimiz Bir Tutar Bizi* (2010) adlı üç romanı; *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) ve Şükrü Argın'la yaptığı *Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (2009) başlıklı iki söyleşi kitabı bulunuyor. Agora Kitaplığı'nın editörü. Asyak'ın babası.

John Berger

GÖRME DUYUSU

Yayına hazırlayan ve sunuş: Lloyd Spencer

Türkçesi: Osman Akınhay

a

agorakitaplığı

Edebiyat Kuramı 17

Görme Duyusu
John Berger

Kitabın özgün adı:
The Sense of Sight
Vintage Books, New York, 1993

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Yayına hazırlayan ve sunuş: Lloyd Spencer
Kapak tasarımı - mizanpaj: Sibel Yurt

© 1985, John Berger
© 2008; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci basım: Mayıs 2014

ISBN: 978-605-103-239-9

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş ix

1
BEYAZ KUŞ

Rembrandt'ın Otoportresi 3
Otoportre 1914-1918 4
Beyaz Kuş 6

2
EVDEN AYRILMAK

Hikâye Anlatıcı 15
Yabancı Bir Şehrin Kıyısında 22
Yiyen Kişiler ve Yenen Şeyler 30
Dürer: Bir Sanatçı Portresi 37
Strasbourg'da Bir Gece 44
Sava Nehrinin Kenarlarında 49
Dört Karpostal Şiiri 54
Boğaz'da 57
Manhattan 67
Kayıtsızlık Tiyatrosu 75

3
İKİ DÜŞ

Sodom Şehri 85
Tufan 88

4
AŞKIN ALFABESİ

Eşarp 95
Goya: Giyinik Maja, Çıplak Maja 96
Bonnard 102
Modigliani'nin Aşk Alfabesi 109
Hals'in Esrarı 117

5
SON TABLOLAR

Moskova'da Bir Mezarlıkta 131
Ernst Fischer: Bir Filozof ve Ölüm 136
François, Georges ve Amélie: Üç Kısımlı Bir Requiem 149
O Âna Adanmış 156
Söylenmeyen 162

6
SANAT ESERİ

Kübizm Anı 167
Claude Monet'in Gözleri 199
Sanat *Eseri* 208

Resim ve Zaman 216
Resmin Yeri 223
Görünebilirlik Üzerine 230

7
YAPILMAMIŞ YOL

Kırmızı Her Gün 237
Mayakovski: Dili ve Ölümü *[Anya Bostock'la beraber]* 238
Ölüm'ün Kâtibi 251
Şiirin Saati 257
Perde ve *The Spike* 268
Sicilya'daki Hayatlar 278
Leopardi 286
Dünyanın Üretilmesi 294
Ana Dil 301

8
1945, AĞUSTOS'UN ALTI'SI

Hiroşima 305
Bütün Renklerin İçinden 315

Kaynaklar ve Teşekkürler 317

Howe Bancroft'un hatırasına...

RESİMLER LİSTESİ

Rembrandt van Rijn, *Polonyalı Binici* (Frick Collection, New York)
Albrecht Dürer, *Otoportre* (Alte Pinakothek, Münih)
Albrecht Dürer, *Otoportre* (Prado, Madrid)
Lucas van Leyden, *Lut ve Kızları* (Louvre, Paris)
Albrecht Dürer, *Tufan* (Kunsthistorisches Museum, Münih)
Edouard Manet, *Olympia* (Musée de Orsay, Paris)
Rembrandt van Rijn, *Bathsheba* (Louvre, Paris)
Hiroşima: Hayatta Kalanların Tabloları (*Unutulmaz Yangın*, NHK, Tokyo, 1977)

SUNUŞ

> On dokuzuncu yüzyılda romancıların, hikâye anlatıcılarının, hatta şairlerin halka kendi eserlerinin tarihsel açıklamalarını -genellikle bir önsöz kaleme alarak- yapmak gibi bir gelenek hakimdi. Kaçınılmaz olarak bir şiir ya da bir inceleme eseri, tikel bir deneyimle ilintilidir: Söz konusu deneyimin dünya çapındaki gelişmelerle nasıl bir ilintisinin olduğu, yazının içine yedirilebilir ve yedirilmelidir; bir dilin (bir anlamıyla, bir anne gibi her şeyi bilen herhangi bir dilin) yankılanarak meydan okuması da burada kendini gösterir; fakat yine de, bir şiirde ya da bir hikâyede tikel olan ile tümel olanın ilintisini tam bir açıklıkla göstermek genellikle mümkün olmaz. Buna kalkışanlar sonunda işi mesel yazmaya kadar vardırırlar. Yazarın okura sunduğu kendi eseri *etrafında* bir açıklama kaleme alma arzusu işte buradan kaynaklanır. Bu gelenek tam olarak on dokuzuncu yüzyılda yerleşmiştir, çünkü on dokuzuncu yüzyıl birey ile tarih arasındaki ilintinin bilinçli bir bağa dönüştüğü bir değişim yüzyılı olmuştur. Değişimin bizim yüzyılımızdaki ölçüsü ve oranıysa daha da büyüktür.

John Berger bu satırları, hâlâ üzerinde çalıştığı *Into Their Labours* üçlemesinin birincisi olan ve köylü hayatıyla ilgili hikâyelerini topladığı *Domuz Toprak*'a "Tarihsel Sonsöz"ün başında yazmıştı.

Bugün John Berger, çok sayıda sanat eleştirisi kitabı ve fotoğrafçı Jean Mohr'la birlikte hazırladığı metinler gibi kurmaca-olmayan çalışmalarının yanı sıra romanları ve hikâyeleriyle tanınmaktadır. Yazı hayatı boyunca,

düzenli olarak geniş bir kesime hitap eden bir denemeci olarak da çok etkin olduğu görülmüştür. İşte elinizdeki kitapta yer alan yazılar esasen onun yazılarının bu yönünü gösterecektir.

Görme Duyusu, Berger'ın beşinci denemeler kitabıdır ve kucakladığı dönem, yazı türlerinin yelpazesi ve el attığı konular bakımından en kapsamlı olanıdır. Yazarın son dönemde eğildiği meselelerin işlendiği bu kitap, yazılarının gelişmesindeki bir anlayışı da gözler önüne sermektedir. Denemeci John Berger'ı okura tanıtmak açısından temsili değere sahip olan bu kitap, yine kendisinin başka araçlar ve türlerde yürüttüğü çalışmaların arkasmda yatan itkileri açıklığa kavuşturur. Aşk ve tutku, ölüm, güç/iktidar, emek, zamanımızın deneyimi ve bugünkü tarihimizin niteliği: Kitap boyunca ele alınan bu temalar, hem John Berger'ın çalışmalarının odağını hem de günümüzün acil sorunlarını kavramak konusunda önemlidir. Bu kapsamda, kitapta yer alacak malzemeyi seçmek ve düzenlemek görece basit bir iş oldu. Onu tanıtmak ise sanırım o kadar basit olmayacak.

John Berger'la ilk defa çalışmak için biraraya geldiğimizde nasıl şaşırdığımı bugün gibi hatırlıyorum. Fotoğraflar hakkında konuşmak ve fotoğraf üzerine kaleme aldığı uzun denemeyi ("Appearances", *Another Way of Telling*)* tartışmak üzere bir hafta geçireyim diye beni yanına kendisi davet etmişti. Denemesinin ilk taslağıyla ilgili detaylı yorumlarda bulunmuş; kolayca ve kendimden emin olarak, gerek yazısını etkilediği açıkça belli olan Walter Benjamin ve Susan Sontag gibi yazarlara, gerekse Berger'ın fotoğraf üzerine kendisinin daha önceleri yazdığı yazılara atıfta bulunabileceğimi görmüştüm.

Burada bana şaşırtıcı gelen yan, akademik ve özünde dilsel yordamın ne kadar yetersiz kaldığını anlamamdı; John Berger'ın konuya odaklanışının niteliği ve yoğunluğuysa bir nevi kendiliğinden öğretim etkisi yapıyordu. Sanki sorun birbiriyle tutarlı çeşitli açıklamalarda bulunup çözümlemelere girişmek (gerçi metinlerin aydınlatıcı ve izah edici gücüne çoktan kani olmuştum) ve tartışmayı sürdürmekmiş gibi çalışmayı genel olarak ele alma-

*) Türkçesi için bkz. "Görünümler", *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007 içinde, s. 73-121.

ya başladığım noktada, John Berger'ın -yazma sürecinin böylesine geç bir aşamasında bile- önem verdiği noktanın, görünümlere bakıldığında -neredeyse bilindik sözcüklerle formülasyonların hepsini dışta bırakma derecesinde- *görülebilecek* şeyler, okunabilecek şeyler olduğunu neredeyse hemen fark ettim. Berger o bilindik şeyleri açıkça bir kenara bırakmıştı; birlikte çalıştığımız denemesindeki ifadeleri bile unutmuştu neredeyse. Önemli olan sözcükler, görebildiğimiz şeylerin aklımıza getirdikleriydi. Burada odak noktamız tamamen görüntülere ve görünümlere, masadaki fotoğraflara ve bazen de açık pencereden görünen dünyalara yönelikti.

John Berger'da artık açıkça alışkanlığa dönüşmüş ve büyük ölçüde bilinçdışına dayalı olan bu disiplin ile, ilk fenomenologların felsefi yöntemleri arasındaki yakınlık tesadüfi bir yakınlık değildir; Berger'ın yazılarında, o geleneğin Avrupa felsefesinde bıraktığı etkiden izler bulunur. Ancak Berger apaçık biçimde, felsefi bir eğitimden ziyade, kendisinin erken dönemde başlayan resim ve çizim tutkusuna, ömrü boyunca görsel sanatlarla uğraşmasına daha çok şey borçludur. Dolayısıyla, kendi lugatından ödünç alarak, John Berger'da görmenin önce geldiğini belirtmek uygun düşer. Yazmadaki kariyerine rağmen, yazısında gözlenen karmaşıklığın ve soyutlamaların düzeyine rağmen, dünyayı anlamanın bir yolu olarak onda önceliği *görmenin*, algılamanın ve tahayyül etmenin tuttuğu rahatlıkla söylenebilir.

John Berger 5 Kasım 1926'da Londra'da dünyaya geldi. Hiç sevmediği bir okula gönderildiğinde onun adına bir tür iç sürgün ve göç hayatı başlamıştı. İçindeki bu duyguları ancak erken yaşlarda anarşist klasikleri hatmederek giderebilecekti. On altı yaşında ve ailesinin isteklerine tamamen aykırı bir kararla, sanatçı olmak hedefiyle okuldan ayrıldı. Central School of Art'da sürdürdüğü öğrenimi savaş sebebiyle yarıda kaldı. Savaşta bir er olarak görev yapmasını isteyen komisyonu reddederken, daha sonra erbaş olarak görev aldı. Bunun anlamı, savaşı, normal olarak kendi kökeninden birine hiç uygun görülmeyen biçimde, işçi sınıfından insanlarla birlikte geçirmesiydi. Tabii bu deneyiminin daha sonraki hayatında belirleyici bir etkisi oldu. Askerlikten sonra Chelsea Art School'a girdi ve güncel siyasetle ilgilenmeye başladı.

Görsel anlam ile sözel anlam arasındaki, sözcükler ile görüntüler arasındaki ilişkileri keşfetmek, John Berger'ın eserlerinde sürekli göze çarpan bir uğraştır. Ancak Berger bu ilişkileri irdelemeye geçmeden önce kendini neye vakfedeceği konusunda bir ikilem yaşamıştı. Henüz bir oğlan çocuğuyken aynı miktarda resimler yapar, şiirler ve hikâyeler karalardı. Öğrenimi sürerken bu sayede resim çalışmalarının edebi, anekdotal bir yönü olurdu; yazılarınıysa görsel betimlemeye çok yatkın bir üslûpla kaleme alırdı. Okulu bıraktıktan sonra resme devam etti ve bir dizi başarılı sergi açtı. Berger bugün bile çizmeye devam ediyor. Ancak o dönemde geçimini artık sanat üzerinde konuşarak, daha sonra da sanat eleştirisi yazıları yazarak sağlayabiliyordu. Yazmak başlıca vasıtası, şahsına özgü bir iletişim aracı haline gelmişti, fakat bir bakıma asal gerçekliği ve kalıcı merakı da görsel olan şeylere yönelikti.

1952'de *New Statesman*'da on yıl süren sanat eleştirmenliğine başladı. Belirgin bir şekilde ifade ettiği siyasi tercihleri ve aktüel resim süreçlerine duyarlılığıyla çok geçmeden kendini en bilinen ve en çok üzerinde konuşulan eleştirmenler arasına sokmaya başardı. Aradan on yıl geçtiğinde, İngiltere'de geniş bir kesime hitap eden düzenli yazılar kaleme alan tek Marksist sanat eleştirmeni olarak ülkesinden ayrıldı. Aynı sıralarda sanat eleştirisi temelinde düşündüğü ya da hissettiği her şeyi ifade etme zorunluluğundan da kurtulmuş oldu.

Sanat, siyaset ve sürgün –Londra'da yaşarken, çoğu Doğu ve Orta Avrupa'dan gelen göçmen sanatçılarla çeşitli dostlukları üzerine kurduğu ilk romanı *Zamanımızın Bir Ressamı*'ndaki kilit öğeler bunlardır. Romanın ana karakteri Janos Lavin, modernizmin mirasıyla yaşayıp onun modernizmin hayalini kuran, sosyalist sanat ve düşüncede gerekli yeni ve eleştirel bir gerçekçiliğin zorunluluklarına kafa yoran, siyasal eğilimleri kuvvetli bir ressamdır. Romanın sonunda Lavin Londra'da görünmez olur; 1956 olayları sonucunda, memleketi Macaristan'a dönmüştür. Bu hareketiyle kendisini en yakından tanıyanları (karısını, romanın yazarını ve okurları) bile, bir sonraki adımının ne olabileceği ve başına ne gelebileceği konusunda muallakta bırakmıştır. Tabii siyasal gerçekliklerin karmaşıklığını çok etkileyici

bir biçimde ortaya koyan böyle bir romanın, Macaristan'ın işgalinden sadece iki yıl sonra, Soğuk Savaş'ın kutuplaşmış ikliminde hoş karşılanması pek ihtimal dahilinde değildi. Nitekim kitaba hem sağdan hem soldan çok ağır eleştiriler yöneltilecekti ve birkaç hafta geçtikten sonra yayıncıları kitapla aralarına ciddi bir mesafe koymuşlardı. Bugün *Zamanımızın Bir Ressamı*'ndaki bilgeliği ve dürüstlüğü sorgulayacak çok az kişi çıkar.

Modernizmin mirasını yeni toplumsal ve siyasal bağlamlarda pekiştirme mücadelesi, Berger'in bu romanı izleyen ve biri komünizm kampında, diğeri kapitalizm kampında yaşayan iki sanatçıya dair önemli çalışmalarının özünü oluşturur. Söz konusu çalışmalar *The Success and Failure of Picasso* (Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, 1965) ile *Art and Revolution. Ernest Neizvestny and The Role of Artist in the USSR*'dır (Sanat ve Devrim; Ernest Neizvestny ve SSCB'de Sanatçının Rolü, 1969)*. Yazarın o döneminden kalan, esnek ve kapsamlı Marksist yaklaşımın bir timsali olan çığır ağıcı denemesi "The Moment of Kubism"e (Kübizm Anı, 1966-1968) bu kitapta 'Sanat *Eseri*' bölümünün başlıca metni olarak yer verilmiştir.

Ancak Berger'ın görsel sanatlar çalışmaları alanında su götürmez biçimde en yaygın etkide bulunan eseri, BBC TV serisi ile bunun sonucunda ortaya çıkan *Ways of Seeing* (Görme Biçimleri, 1972) kitabıydı. *Görme Biçimleri*, sanata tarihsel ve materyalist bir açıdan yaklaşmanın yaygınlık kazanmasında önemli bir kilometre taşı olarak, çok fazla sayıda çalışma alanının okuma listesine girmiştir. Ayrıca hâlâ, Batı sanatında egemen geleneklerin toplumsal rolü ve gerek sanatı gerekse dünyayı görme biçimlerimizi koşullandıran ideolojik ve teknolojik etkenler hakkındaki en özlü ve iddialı me-tinlerden biridir.

Polemik niteliği taşıyan bir başyapıt olarak *Görme Biçimleri*, yüzeysel yanlış okumalara açıktır ve ziyadesiyle etkilediği kişilerin bile bu kitabı, John Berger'in tek tek ustalar ve belirli tablolar üzerine kaleme aldığı birçok denemesindeki yaklaşımının güçlü argümanlarıyla bağdaştırmakta zorlandığı gözlenmiştir. Elinizdeki derlemede göreceğiniz gibi Rembrandt ya da Hals'ın, Monet ya da van Gogh'un eserlerini ele aldığında, sınıf ideolojisi-

*) Türkçesi için bkz. çev. Bige Berker, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

nin ve tarihsel sınırlamaların öğelerini kaldırıp atmaya fazla ilgi duymaz. Metinlerinde genellikle kesin tarihsel ve biyografik bilgilere yer verilmiştir, fakat buradaki niyet bizzat tablolardan bir şeyler öğrenmektir.

Görme Biçimleri'nin bir bölümü, görsel nesneler olarak kadınlar hakkındadır ve kitabın argümanı, feminist sanat ve medya çözümlemelerinde kilometre taşı olmuştur. Picasso ve Neizvestny üzerine kaleme aldığı önceki kitaplarının ikisi de cinsel tutkunun gücü, temel niteliği ve özgürleştirici imkânlarıyla ilgili önemli pasajlar içeriyordu. Bu iki perspektif, başka şeylerin yanı sıra baş kişisi G.'nin cinsel saplantısını anlattığı romanı *G*'de (1972) bir gerilim halinde yer alıyordu. Elinizdeki kitabın "Aşkın Alfabesi" bölümündeki denemeler bir dizi sanatçının aşk ve tutku deneyimlerini irdelerken, "Strasbourg'da Bir Gece" başlığını taşıyan deneme Berger'ın *Le Milieu du Monde* (Dünyanın Merkezi) filminin senaryosu üzerine çalışırken tutkuyla ilgili düşüncelerini yansıtmaktadır.

G, gelişmiş ve azgelişmiş bölgelerin kesiştiği düğüm noktası olarak tasvir edilen Trieste'de sona erer. Romanın aldığı çok sayıda ödülden bir tanesi, İngiltere'nin sayılı ödüllerinden Booker McConell'dır. Berger bu ödülü alış konuşmasında, şeker plantasyonları olan Booker McConell Corporation şirketini suçlamış ve aldığı paranın yarısını, Booker şirketinin de bir parçası olduğu yeni-sömürgeciliğe karşı mücadele eden Batı Hint adalarındaki devrimci gruplara vermişti. Ödülün diğer yarısıysa, Avrupa'da yaşayan 11 milyon göçmen işçinin deneyimleri ve bu işçilerin şahsi özlemlerini sömürüp, Avrupa'nın periferisindeki devletlerin hep azgelişmiş bir düzeyde kalmasını sağlayan ekonomik mekanizmalar hakkında bir kitap olan *Yedinci Adam*'ın (1975)* masraflarına ayrılmıştı.

Yedinci Adam, Avrupa'nın göçmen işçilerinin sömürülmesinin doğasını kapsamlı ve canlı bir dille gözler önüne sererken, resmi Marksist ideolojilerin ya da muhalefet partileriyle küçük grupların kesimsel politikalarının karşısına önemli sorunları getirmiş oluyordu. Bu çalışmayla Marksizme, belirli grupların (en avantajlı kesimler olmasalar bile) kendi çıkarlarını kovalamala-

*) Türkçesi için bkz. *Yedinci Adam*, çev. Cevat Çapan, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011.

rını sağlayacak bir silah ve taktikler bütünü olduğu değil, bütün insanlığın umutlarının bağlandığı evrensel bir görüş olma iddiaları hatırlatılmıştı.

Berger o günlerden beri, zihnimizi kurcalayıp duran başka bir sorunu gündemde tutmuştur: bir toplumsal sınıf olarak köylülerin sıkıntıları ve öfkeleri. Berger üstelik bu çalışmalara, dünyanın her köşesinde geleneksel köylü hayat tarzının hızla ve genellikle zor yoluyla dönüşüme uğramakta olduğu bir zamanda girişmişti.

Bugün John Berger, Fransız Alplerinde ufak bir köyde yaşıyor ve orada çalışıyor. Köylüler tarafından sevimli bir yabancı olarak benimsenmiş durumda; birçok köylünün gözündeyse çok sevilen bir dost artık. Hikâye anlatma yeteneği burada fark edilmiş ve kabul görmüş halde; on yılı aşkın bir zamandır bu alandaki yeteneğinin hayli geliştiği de tartışmasız bir gerçek.

1935'te Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı" başlığıyla, John Berger'ın çalışmalarını da açıkça etkileyen enfes bir deneme kaleme almıştı. Benjamin sözü geçen makalesinde iki geleneksel hikâye anlatıcısı tipini ayırır: toprağa yerleşik çiftçi ile, uzaktan gelen birisi olarak seyyah. John Berger'la Alpler'deki evinde birçok sefer buluştuğumuzda, ben her iki tipin masada biraraya gelmiş temsilcisi gibiydim.

Berger'ın kendi gelişmesinin hangi yollarla ilerlediğini ve köydeki deneyiminden nasıl etkilendiğini tam olarak formüle etmek imkânsız. Fakat bir önemli noktayı belirtmekte fayda var: Köylülük, sanayi kapitalizminin propagandalarına aykırı olarak bir tarih anlayışını, *zaman* deneyimini muhafaza etmiştir. Berger'ın bakışında, tarihi imha etme rolünü oynayan taraf Marksizan ya da proleter devrim değil, geçmişle her türlü bağı koparmayı ve bütün çabalarla muhayyileyi, yeni gelecek olan şeye yönlendirmeyi başa alan kapitalizmin kendisidir.

Köylüler, sömürüye ya da yabancılaşmaya yabancı kişiler değillerdir, fakat belirli yollarıyla kandırılmaya karşı da dikkatlidirler. Hegel'in ünlü efendi-köle diyalektiğindeki köle gibi, ölümle, dünyanın temel süreçleri ve ritimleriyle daha doğrudan bir temas içindedirler. Dünyalarını kendi el emekleriyle üretir ve düzenlerler. Anlattıkları anekdotlar ve hikâyelerde,

hatta dedikodularında kendi tarihlerini, hatırlama yasasına göre örerler. İlerlemeden kimin kazançlı çıktığını bildikleri gibi, tamamen farklı bir dünya rüyasını -bazen sessizce, bazen gizliden- diri tutarlar. John Berger köylülerden neler öğrenileceğini iyi bir şekilde göstermiştir.

Hikâye anlatıcı, sesini başkalarının deneyimine yaslar. Denemeci, özgül bir durumu ya da hakkında yazdığı bir meseleyi öne çıkarır. John Berger'ın yazı hayatı ve gelişimi, bu kitapta yer verilen yazıların ona bakarak anlaşılabileceği bir bağlamı meydana getirir. Ancak John Berger *hakkında* daha fazla şey öğrenmenin amacı, *ondan* öğreneceklerimizi daha etkin kılmak, ele aldığı acil meselelerle zorlu sorunlar hakkında daha fazla bilgilenmektir.

Yazılardan meydana getirilen çoğu derlemede olduğu gibi bu kitapta da içeriğin bir kısmı tesadüfen ve duruma göre belirlenmiştir. Bu kitaba dahil edilecek yazılara kafa yorarken, bazı tesadüfi ve dışsal kısıtlamalara dikkat etmek zorundaydım; örneğin, yer verdiğim yazıların çok azı daha önceki derlemelere alınmıştır. Bununla birlikte, seçtiğim yazıları oldukça düz bir şekilde, birkaç başlık (yolculuk ve göç, hayal kurma, aşk ve tutku, ölüm, etkinlik ve artefakt olarak sanat, dilde çalışma ile dünyayı üreten ve yeniden üreten fiziksel emek arasındaki ilişki) altında toplanabilecek basit bir düzenle tasarladım. Bu basit gruplamaları oluşturmanın, daha genel nitelikli ve kapsamlı yazılar ile, ele alınan nesneler ya da sorunlarla sınırlı ve çok özgün metinleri yan yana koymayı sağlamak gibi bir avantajı oldu. Dolayısıyla, bu derlemedeki yazıların düzenlenişinde kronolojiye uyulmadığı belirtilmelidir (metinlerin yazılış tarihlerine 317. sayfadaki kaynaklar listesinden bakabilirsiniz).

Sanat eserlerine, sanatın *çıkardığı* işe ve sanatı üreten çalışmaya duyulan ilgi ve merak, John Berger'ın yazılarından hazırlanan her derlemeye doğal bir odak sağlar. Hikâye anlatmaya ve dile duyulan ilgi, John Berger'ın hayatında ve haliyle bu kitapta daha kapsayıcı ve daha yaygın bir ilgidir. "Evden Ayrılmak" başlıklı bölüm, yolculuk, sürgün ve göç temalarını önümüze koyar; bu derlemenin son bölümlerinden olan "Yapılmamış Yol"da bu konuların irdelenmesine devam edilir. "Aşkın Alfabesi" bölümündeki bü-

tün yazılar John Berger'ın sanat eserlerine ve özel olarak tablolara duyduğu hassasiyetin bir göstergesidir. Ölümle ilgili "Son Tablolar" bölümündeki dört denemede farklı araçlar ve çok farklı etkenler biraraya getirilmiştir; bu yazıların hepsinde, ölülerin yalnızca geçmişe ait olmadıkları, ölüleri gömenlerin asla ölenler olmadığı, bilakis ölülerin şimdiki zamana ve geleceğe ait oldukları açık bir şekilde ortaya konur.

Kitabı yayma hazırlarken, bu cildin bir hikâye şeklinde okunabileceği; daha doğrusu, bir hikâye gibi tam bir metin işlevi görebileceği aklıma geldi.

Berger bir keresinde şöyle yazmıştı:

> Hikâye nihayetinde anlatılan şeye değil, bizim -kendi kültürel paranoyamızdan bir şeyleri dünyaya yansıtarak- *olay örgüsü* diye nitelediğimiz şeye bağlıdır. Hikâye, belirlenmiş bir fikirler ve alışkanlıklar repertuarına bağlı değildir; hikâye, alanlarda alabildiğine gezinmeye bağlıdır. Hikâyenin olaylara yüklediği anlam bu alanlarda yatar. Anlamın çoğunun kaynağı da hem karakterlerin hem okurun ortak özlemleridir.
>
> Hikâye anlatıcının görevi bu özlemleri bilmek ve onları kendi hikâyesinin adımlarıyla dolaştırmaktır. Hikâye anlatıcı bunda başarılı olursa, hayatın çetinliğinin insanların onu değiştirmek üzere biraraya geldiği her yerde çok önemli bir rol oynamaya devam edebilir. O zaman hikâye anlatıcının hikâyesinin suskun alanlarında, hem geçmiş hem de gelecek şimdiki zamanı itham etmekte birleşecektir.

Lloyd Spencer
Manchester, 1985

1

BEYAZ KUŞ



Rembrandt: *Polonyalı Binici*

REMBRANDT'IN OTOPORTRESİ

Gözleri yüzünde
iki gece güne bakan,
evreni zihninin
acıyla katlanmış
ne yetebilir başka.
Önünde bir aynanın
sessiz, atsız bir yol misali
tasavvur etti bizi
hem sağır hem dilsiz
tepeyi dönüp gelen
karanlığın içinden
bakmak için ona.

1985

OTOPORTRE
1914-1918

Şimdi anlaşılıyor, çok yakındım o savaşa,
Sekiz yıl sonra doğmuşum bittiğinden,
Genel Grev başarısızlıkla sonuçlandığında.

Ama doğmuşum tam da ışık ve şarapnel
Yağdığında güverteye
Bedensiz uzuvların ortasında

Doğmuşum ölülerin bakışlarından
Bulanmış hardal gazına
Sığınakta gömülü

Hayatta kalma umudum boşuna
İşaret ve baş parmaklarım arasında çamur
Doğmuşum Abbeville yakınlarında.

Yaşadım bir yaşıma kadar
Bir cep incilinin yaprakları arasında
Haki bir sırt çantasına tepiştirilmiş.

Sürdüm ikinci yaşımı
Bir kadının üç fotoğrafıyla
Standart bir ordu bordrosuna katlanmış.

Gelince üçüncü yaşıma
11 Kasım 1918 saat 11'de
Başladı her şeye aklım yetmeye.

Göremeden önce
Haykıramadan önce
Açlık çekemeden önce

İçinde kahramanların yaşayacağı bir dünyaydım.

1985

BEYAZ KUŞ

Ara sıra bazı kurumlardan -çoğunlukla Amerikan kurumlarından- estetik üzerine konuşma yapma davetleri alıyorum. Bir keresinde yapılan daveti kabul etmeyi düşünürken yanımda beyaz ahşaptan yapılmış bir kuş götürmeyi akıl ettim. Fakat sonra davet edildiğim yere gitmedim. Sorun şu ki, estetik konusu açıldığında umut ilkesinden ve kötülüğün varlığından bahsetmeden bir şeyler söyleyebilmek mümkün değil. Haute Savoie'nin bazı kısımlarındaki köylüler, uzun kış ayları boyunca mutfaklarına asmak, ayrıca bir ihtimal kiliselerine koymak üzere ahşap kuşlar yaparlarmış. Gezmeyi seven arkadaşlarım bana, Çekoslovakya, Rusya ve Baltık ülkelerinin bazı bölgelerinde aynı ilkeye bağlı olarak yapılmış buna benzer kuşlar gördüklerini anlattılar. Bu gelenek daha yaygın da olabilir.

Güzel bir kuş yapmak hayli ustalık gerektirmesine rağmen, ahşap kuşlar yapmanın kuralı oldukça basit. Çam ağacından koparılmış, uzunluğu iki santimden biraz fazla, boyu ve genişliği onun yarısı kadar olan iki tahtayı alıyorsunuz. Tahtaları bir suya daldırıp, tamamen bükülebilir olup, oyulmaya müsait hale gelinceye kadar ıslatıyorsunuz. Bir parça tahtadan, açılan kuyruğu olan bir baş ve gövde yaparken, diğer parçayla kanatları tamamlıyorsunuz. Burada sanat, esas olarak, kanadı ve kuyruk tüylerini yapma meselesi. Her kanadın tamamı, tek bir tüy siluetine uygun olacak şekilde oyuluyor. Sonra bu parça on üç ince kat şeklinde dilimleniyor ve bunlar da birer birer, ahşap bir yelpazeye dönüşecek şekilde dikkatle açılı-

yor. İkinci kanat ve kuyruk tüyleri için de aynı işlem yineleniyor. İki parça tahta bir haç biçiminde birleştirilince kuş tamamlanmış oluyor. Hiç yapıştırıcı kullanılmazken, iki tahta parçasının birleştiği yere tek bir çivi çakmak yeterli geliyor. Ağırlığı çok hafif olan, en fazla yüz gram olan kuşlar genellikle yüksekteki bir raftan ya da bir kirişten sarkıtılıyor, içeride hava akımı dolandıkça da sallanıp duruyorlar.

Bu kuşlardan birini alıp, van Gogh'un otoportrelerinden ya da Rembrandt'm İsa'nın çarmıha gerilişini temsil eden tablolarından biriyle kıyaslamaya kalkmak saçma olur. Bu kuşlar geleneksel bir modele göre işlenmiş basit, geleneksel ev yapımı şeyler. Ancak tam da bu basitliklerinden ötürü, kuşları gören herkesin onları zarif ve esrarengiz kılan özellikleri saptamaları zor olmuyor.

Birincisi, ortada figüratif bir temsil söz konusu –birisi bir kuşa, daha doğrusu, anlaşılan havada asılı duran bir güvercine bakıyor. Yani, kuşun etrafındaki doğal dünyaya bir atıfta bulunuluyor. İkincisi, konu (uçan bir kuş) ve konunun içine yerleştirildiği bağlam (canlı kuşlara pek rastlanmayan bir iç mekân) seçimi bu nesneyi simgesel bir nitelikle donatmakta. Buradaki temel sembolizm daha genel, kültürel bir özelliktedir. Çok çeşitli kültürlerde kuşlara -ve özel olarak güvercinlere- sembolik anlamlar atfedilmiştir.

Üçüncüsü, kullanılan malzemeye karşı bir saygı söz konusudur. Kuşun yapıldığı tahta, hafifliği, yumuşaklığı ve dokusu dikkate alınarak işlenmiştir. Yapılmış olan şeye baktığımızda, tahtanın ne kadar güzel kuşa dönüştüğünü gözlemleriz. Dördüncü özellik, yapılan şeyin biçimsel bir birliğe sahip olması ve malzemenin tasarruflu kullanılmasıdır. Nesnenin görünüşteki karmaşıklığına rağmen, yapılışındaki esas basit, hatta olabildiğince yalındır. Görünümündeki zenginlik ise, aynı zamanda birer çeşitleme sayılması gereken yinelemelere bağlıdır. Beşincisi, insan yapımı olan bu nesnenin bir tür hayret uyandırmasıdır: Böyle bir şey nasıl yapılabilmiştir? Yukarıda bazı noktalara kabaca işaret ettim, fakat bu tekniğe aşina olmayanlar güvercini ellerine almayı ve yapılışının arkasındaki sırı çözmek için onu dikkatle incelemeyi arzu edeceklerdir.

Sıraladığımız bu beş özellik, birbirinden farklı addedilmeyip bir bütün olarak değerlendirildiğinde, en azından geçici bir hisle bir gizemin karşısında olduğumuz izlenimini uyandırır. Baktığımız şey, kuş haline getirilmiş bir tahta parçasıdır. Baktığımız şey, her nasılsa bir kuştan daha fazla şeymiş duygusu hissettiren bir kuştur. Baktığımız şey, esrarengiz bir hünerle ve bir nevi aşkla dokunmuş olan bir nesnedir.

Şu satırlara kadar, estetik duygu hissettiren beyaz kuşun niteliklerini belirlemeye gayret ettim. ('Duygu' sözcüğü, kalbin ve muhayyilenin bir hareketine işaret etmekle birlikte, bir parça kafa karıştırıcıdır, zira bu örnekte, -özellikle buradaki benlik çok büyük ölçüde atıl kaldığından- deneyimlediğimiz başka şeylerle pek ilgisi bulunmayan bir duygudan söz ediyoruz.) Yine de benim yaptığım tanımlar, asıl meseleyi gözler önüne sermeye yeter. Benim tanımlarımda, estetik, sanata indirgenmiştir. Dolayısıyla, sanat ile doğa, sanat ile dünya arasındaki ilişki hakkında hiçbir şey söylenmiş *olmamaktadır.*

İnsan bir dağı seyrettiğinde, güneşin batışının hemen ardından bir çölün ortasında ya da bir meyve ağacının başında durduğunda estetik bir duygu hissedebilir. Böyle bir durumda -bu defa insan yapımı bir nesne karşısında olarak değil, içine doğduğumuz doğayla baş başa kalmış haldeyken- içimizde bir yeniden başlama itilimi doğar.

Kent hayatı her zaman, doğa karşısında bizi duygusal bir bakışa sürükler. Kentte yaşarken doğayı bir bahçe ya da bir pencerenin çerçevelediği bir manzara veya bir özgürlük arenası olarak algılarız. Köylüler, denizciler, göçebeler bizden daha iyisini bilirler. Doğa, enerji ve mücadele demektir. Herhangi bir vaat taşımadan var olan şeydir. Eğer insan doğayı bir arena, bir sahne olarak düşünebiliyorsa, doğa iyiliğe olduğu kadar kötülüğe kapı açan bir şey olarak da tasavvur edilebilir. Doğadaki enerji ürkütücü derecede kayıtsızdır. Hayattaki ilk zorunluluk, barınma dürtüsüdür. Doğaya karşı barınma. İlk dualar korunmak içindir. Hayatın ilk işareti, acıdır. Yaratılış'ta bir maksat varsa, buradaki, ancak işaretler çerçevesinde içeriği öğrenilebilecek

olan, olup biten şeylerin kanıtlarına bakarak ise kesinlikle anlayamayacağımız, gizli bir maksattır.

Bu kasvetli doğal bağlamın içinde, karşımıza güzellik çıkar; bu karşılaşma doğası gereği ani ve önceden kestirilemezdir. Fırtına kesilir, denizin rengi griden mavimsi yeşile döner. Çığla düşen bir kayanın altında bir çiçek filizlenir. Gecekondu mahallelerinde ay doğar. Ben bağlamın kasvetliliğini vurgulamak amacıyla böyle dramatik örnekler sıralıyorum. Her gün karşılaştığımız başka örnekleri de siz düşünebilirsiniz. Fakat onunla nasıl karşılaşılırsa karşılaşılsın, güzellik her zaman istisnadır, her zaman bir şeylere *rağmen* güzelliktir. Bizi heyecanlandırmasının sebebi de budur.

Doğal güzelliğin bizi etkilemesinin işlevsel sebeplere bağlı olduğu ileri sürülebilir. Çiçekler bereket vaat eder, günbatımı ateşi ve sıcaklığı hatırlatır, ayışığı gecenin karanlığını seyreltir, bir kuşun tüylerindeki (hatta bizim atalarımızdan gelen) parlak renkler cinsel bakımdan uyarıcıdır. Yine de böyle bir sav ortaya sürmek eminim fazla indirgemecidir. Kar, faydasızdır. Kelebek de bize çok az şey sunar.

Elbette belirli bir topluluğun doğada neleri güzel bulduğu, kendi geçim araçlarına, ekonomisine, coğrafyasına göre değişir. Eskimolarm güzel bulduğu şeylerin Aşantilerin gözüne güzel görünmesi pek ihtimal dahilinde sayılmaz. Modern sınıflı toplumlarda karmaşık ideolojik belirlemelere rastlarız: Sözgelimi, on sekizinci yüzyılda Britanya'da hakim sınıfların deniz görmekten hoşlanmadıklarını biliyoruz. Aynı şekilde, estetik bir duygunun sağlayabileceği toplumsal yarar, tarihsel döneme göre değişecektir: Bir dağın silueti ölülerin yurdunu temsil edebileceği gibi, hayatın başlamasına karşı bir meydan okuma olarak da görülebilir. Antropoloji, karşılaştırmalı din araştırmaları, siyasal iktisat ve Marksizm işte hep bu meseleleri aydınlığa kavuşturmuştur.

Öte yandan, bütün kültürlerin 'güzel' saydığı değişmez şeyler vardır. Bu güzel şeyler arasında bazı çiçekleri, ağaçları, kayaları, kuşları, hayvanları, ayı, suyun akışını sayabiliriz...

Demek ki belirli bir çakışmayı, belki de bir uyumluluğu inkâr etmenin mümkünü yok. Doğal biçimlerin evrimi ile insan algısının evrimi, potansiyel bir tanıma olgusunu ortaya çıkaracak biçimde çakışmıştır: *Olan* şey ile bizim görebildiğimiz (ayrıca, görerek hissedebildiğimiz) şey bazen bir noktada birbirini teyit eder. Bu noktanın, bu çakışmanın iki yönü vardır: Görülmüş olan şey tanınır ve teyit edilirken, aynı zamanda, gören de gördüğü şeyle teyit edilir. İnsan bir ân için kendini *Kutsal Kitap*'ın ilk kısmındaki Tanrı konumunda -ama bir yaratıcı niteliklerine haiz olmadan- bulur... Ve o, bunun iyi *olduğunu* gördü. Doğanın karşısında hissettiğimiz estetik duygu, eminim, bu çifte, karşılıklı teyit edilmeden ileri gelmektedir.

Ne ki bizler *Kutsal Kitap*'ın birinci, Yaratılış kısmında yaşamıyoruz. Olayların İncil'deki sırasını takip edecek olursak, Cennetten Kovulma'nın sonrasını yaşıyoruz. Her koşulda, kötülüğün gemi azıya aldığı bir ıstıraplar dünyasında, olayların bizim Varlığımızı teyit etmediği bir dünyada, karşı konması gereken bir dünyada yaşıyoruz. Estetik ânın umut doğurduğu yer burasıdır. Bir kristale ya da gelinciğe güzel diyorsak, bunun anlamı kendimizi daha az yalnız hissetmemiz, tekil bir hayatın akışının bizi inandırabileceğinden daha derine nüfuz eden bir varoluşu duyumsamamızdır. Ben, söz konusu deneyimi elden geldiğince doğru tarif etmeye çalışıyorum; çıkış noktam çıkarsamacı değil, fenomenolojiktir; bu şekilde algılanan bir deneyim, alınan fakat çok ani geldiği için tercüme edilemeyen bir mesaja dönüşür. Bir ânlık insanın algı enerjisi, yaratım enerjisinden ayrılamaz duruma gelir.

Yazının başında değindiğimiz beyaz kuş türünden, insan yapımı bir nesnenin karşısında hissettiğimiz estetik duygu, doğanın karşısında hissettiğimiz duygunun bir türevidir. Beyaz kuş, gerçek bir kuştan alınan mesajı tercüme etme çabasını temsil eder. Sanatın bütün dilleri, ânlık duyguları kalıcı duygulara dönüştürme çabasının ürünüdür. Sanat, güzelliğin istisna olmadığını varsayar; sanatta 'güzel', bir şeylere *rağmen* olan bir şey değildir, düzenin temelidir.

Yıllar önce sanatın tarihsel yönü üzerinde çalışırken, bir eseri, onun modern dünyadaki insanların sosyal haklarına sahip çıkmalarına katkıda bu-

lunup bulunmamasına göre değerlendirdiğimi yazmıştım. Bu görüşümde hâlâ ısrarcıyım. Sanatın öteki, aşkın yönü, insanın ontolojik hakları sorununu gündeme getirir.

Sanatın doğanın aynası olduğu yaklaşımı, ancak şüphecilik dönemlerinde cazip bulunan bir bakıştır. Sanat doğayı taklit etmez; sanat -bazen başka bir dünya önermek, bazen de doğanın doğurduğu kısa umudu çoğaltmak, teyit etmek, topluma yaymak üzere- bir yaratıyı taklit eder. Sanat, tanıma potansiyelini kesintisiz bir güce dönüştürür. İnsanda daha emin bir karşılık alma umudunu uyandırır... sanatın aşkın yönü, her zaman bir yakarış biçiminde kendini gösterir.

Beyaz tahta kuş, komşuların içip gevezelik ettiği mutfakta sobadan çıkan sıcak buharın içinde sallanıp duruyor. Dışarıdaysa, eksi yirmi beş derecede, gerçek kuşlar donarak ölüyorlar!

1985

2

EVDEN AYRILMAK

HİKÂYE ANLATICI

O bayır aşağı inerken sessizliğin içinde sesini işitebiliyorum. Duyduğum ses vadinin bir tarafından diğerine taşınıyor. O bunu sanki hiç gayret sarf etmeden yapıyor; pesten tize atılan bir kement gibi yol alıyor. Ses, işiteni bağırana bağladıktan sonra geri dönmeye meyilli. Bağıranı odağa yerleştiriyor. İnekleri sese, köpeği gibi karşılık veriyor. Bir akşam onları birlikte ağıla kapattıktan sonra iki inek kayboldu. O dışarı çıktı, seslendi. İkinci seslenişinde inekler ormanın derinliklerinden cevap verdiler ve birkaç dakika sonra, tam günbatımı ânında, yine ağılın kapısmdaydılar.

Vadiye indiği gün, bütün sürüyü öğlen sıralarında geri getirdi –ineklere bağırırken bana da ağılın kapısını açmam için seslendi. Muguet yavrulamak üzereydi –iki ön ayağı ileri fırlamıştı. Onu ağıla döndürmenin tek yolu, beraberinde bütün sürüyü de getirmekti. Hayvanın ön ayaklarını iple bağlarken bizimkinin elleri titriyordu. İki dakika boyunca çektikten sonra buzağı çıktı. Buzağıyı yalasın diye annesine verdi. Muguet böğürdü; sesi başka zamanlarda hiç duymadığımız bir şekilde çıkmıştı –acı çekerken bile duymadığımız bir sesle. Gür, içe işleyen, delice bir ses. Yakınma halinden daha güçlü, selamlama durumundan daha acil. Biraz, trompet çalan bir fil misali. O, buzağının üstünde yatması için biraz saman getirdi. Anlaşılan, böyle ânları zafer ânları sayıyordu: gerçek kazanım ânları: tilki gibi kurnaz, hırslı, zorlu, boyun eğmez yetmiş yaşındaki inek yetiştiricisini, etrafındaki evrenle bir kılan ânlar.

Her sabah işleri yoluna koyduktan sonra birlikte kahve içer, köyden konuşurduk. Her felaketin tarihini günü gününe, haftası haftasına hatırlardı. Hikâyesini bildiği her evliliğin ayı hafızasındaydı. Önem verdiği kişilerin aile bağlarını evlilikten ikinci kuzenlerine kadar takip edebiliyordu. Ara sıra gözlerinde bir ifade, bir suç ortaklığı parıltısı yakalardım. Acaba neyle ilgiliydi? Apaçık farklılıklara rağmen, paylaştığımız bir şeye dair. Bizi birleştiren, fakat hiçbir zaman doğrudan değinilmeyen bir şey. Kesinlikle onun için yaptığım az biraz işlerle ilgili olmayan. Bu konuya uzun süre kafa patlattım. Derken ansızın işin aslını kavradım. Zekâmızın birbirine eşit olduğunun farkındaydı; ikimiz de zamanımızın tarihçisiyiz. İkimiz de olayların nasıl bir bütün oluşturduğunu görüyoruz.

Bunu bilmekle -bizim payımıza- hem gurur hem keder düşüyor. İşte bu yüzden onun gözlerinde yakaladığım ifade hem parlak hem avutucuydu. Bir hikâye anlatıcısının bir diğerine fırlattığı türden bir bakıştı. Ben onun okumayacağı, bunun gibi sayfalar yazıyorum. O mutfağının köşesinde, köpeğiyle oturuyor ve uyumaya gitmeden önce bazen konuşuyor. Günün son kahvesini içtikten sonra, erken uyuyor. Ben pek yanında olmuyorum; o açıklamadıkça da, kendi lehçesiyle anlattığı hikâyelerden bir şey anlamıyorum. Fakat suç ortaklığı yok olmuyor.

Ben yazmayı hiçbir zaman bir meslek olarak görmedim. Pratik yapmanın asla bir kıdemlilik getirmediği, yalnız başına yürütülen bağımsız bir faaliyet, yazma. Ne iyi ki herkesin yapabileceği bir faaliyet. Şahsi ya da siyasi, beni bir şey yazmaya sürükleyen dürtüler ne olursa olsun, yazmak -daha başlar başlamaz- deneyime anlam katma mücadelesine dönüşüyor. Her mesleğin kendi imkânları konusunda sınırları vardır, fakat kendine göre bir alanı da vardır. Yazmak, kendim bildiğim kadarıyla, kendine ait bir alana sahip değildir. Yazma edimi, hakkında yazılan deneyime yaklaşma edimi olmaktan öteye geçmez; tıpkı yazılı metni okuma ediminin, kıyaslamalı bir yaklaşma edimi olması gibi.

Ancak, deneyime yaklaşmak, bir eve yaklaşmaya benzemez. Deneyim görünmez ve kesintisizdir, en azından bir ömür dahilinde ve belki de bir-

kaç ömür karşısında. Ben hiçbir zaman, yaşadığım deneyimlerin tümüyle kendime ait olduğu izlenimini edinmedim; hatta genellikle, deneyimin benden önce geldiği duygusunu hissettim. Her koşulda, deneyim kendi üstüne sarılır; içerdiği umut ve korkuyla, geçmişe ve ileriye doğru kendine atıfta bulunur; dilin kökeninde yatan metafora başvurursak, deneyim sürekli olarak benzer şeyleri benzemez şeylerle, küçük olan şeyleri büyük olan şeylerle, yakın olan şeyleri uzak olan şeylerle karşılaştırmaktır. Dolayısıyla, belirli bir deneyim ânına yaklaşma edimi, hem dikkatle bakmayı (yakınlığı) hem de bağ kurma yetisini (mesafeyi) içerir. Yazma hareketi, ucu tüylü topla oynanan bir oyunu andırır; top biteviye yaklaşıp uzaklaşır, aradaki mesafe kapanıp açılır. Fakat bu oyundan farklı olarak da sabit bir çerçeveye bağlı kalmaz. Yazma hareketi yinelendikçe, onun deneyime yakınlaşma, deneyimin içine girme oranı artar. Son olarak, eğer yazan kişi talihliyse, bu deneyimin içine girmenin meyvesi, anlama erişmek olur.

Konuşan ihtiyarın gözünde, anlattığı hikâyelerin anlamı daha belirgindir, fakat daha az gizemli değildir. Aslında gizem burada daha açık biçimde yedirilmiştir. Şimdi bununla neyi kastettiğimi izah etmeye çalışayım.

Bütün köyler hikâyeler anlatır. Geçmişe dair, hatta uzak geçmişe dair hikâyeler. Yetmiş bir yaşındaki başka bir arkadaşımla dağlarda, yüksek bir kayanın eteğinde yürürken, ihtiyar arkadaşım bana genç bir kızın bu kayanın hemen üstünde ot kuruturken nasıl düşüp öldüğünü anlattı. Bu olay savaştan önce mi oldu, diye sordum. 1800 (yanlış okumadınız) yılında falan, dedi. Sonra da o günün hikâyelerine geçti. Gün içinde yaşadığımız şeylerin çoğu, gün bitmeden biri tarafından nakledilir. Hikâyeler olgularla ilgilidir; gözlemlere ya da başka birinin yaptığı açıklamalara dayanır. Günlük olayları ve karşılaşılan kişi ve şeyleri anlatmayı sağlayan en keskin gözlemler ile, ömür boyu tanınan kişilerin ve aşina olunan şeylerin birleşmesi, köy *dedikodusu* dediğimiz muhabbetleri oluşturur. Bazen hikâyenin içine ahlâki bir yargı katılmıştır, fakat bu yargı -ister adilane ister haksızca olsun- detay olarak kalır; fakat hikâyeyi anlatan ile dinleyenin

yaşamaya devam ettikleri şeyler üzerine olduğundan, hikâyenin *bütünü* belli bir hoşgörüyle anlatılmaktadır.

Çok az hikâye ise ya bir şeyi idealleştirmek ya da mahkûm etmek amacıyla anlatılır; hikâyeler daha ziyade, mümkün olan şeylerin biraz şaşırtıcı şekilde yaşanmış hallerine dairdir. Çalışmasında çok titiz olduğu bilinen C., otlarını taşıdığı arabasının devrilmesini nasıl olup da engelleyememiştir? L., sevdiği kişi olan J.'nin her şeyini nasıl olup da elinden alabilmiştir ve normalde kendisini herhangi birine pek teslim etmemesiyle tanınan J., nasıl olmuş da her şeyinin elinden alınmasına karşı bir şey yapamamıştır?

Hikâye, yoruma davetiyedir. Aslında hikâye, yorumu yaratır, çünkü tam suskunluk bile bir yorum sayılmaktadır. Yorumlar garezle ya da hazımsızlıkla yüklü olabilir, ancak böyle olsa bile anlatılanlar bir hikâyeye dönüşecek ve bu suretle yine yoruma açık hale geleceklerdir. F. nasıl oluyor da kardeşini kötülemeyi gerektiren hiçbir fırsatı kaçırmıyordur? Daha genel olarak, artık hikâyeye eklenen yorumlarla, yorumu yapanın -bu hikâye ışığındaki-, varoluşunu gözler önüne seren kişisel cevabının alınması amaçlanmaktadır. Her hikâye herkesin kendini tanımlamasını sağlar.

Gerçekte yakın, sözel, günlük tarihe dahil olan bu hikâyelerin işlevi, bütün köyün kendini tanımlamasına imkân sağlamaktır. Bir köyde sürülen hayat, fiziksel ve coğrafi özelliklerinden ayrı olarak, köy içindeki bütün toplumsal ve kişisel ilişkilerin, artı, köyü dünyanın geri kalanına bağlayan -genellikle baskıcı nitelikteki- toplumsal ve ekonomik ilişkilerin toplamıdır. Ancak daha büyük bir kasabadaki hayat hakkında da benzer şeyler söylenebilir. Hatta bazı şehirler için bile. Bir köydeki hayatın ayırt edici özelliği, aynı zamanda *kendisinin canlı bir portresi* olmasıdır: herkesin tasvir edip herkesin tasvir edildiği, komünal bir portre –ve bu ancak herkesin herkesi tanıması koşuluyla mümkün olabilir. Roma mimarisiyle yapılmış bir kilisedeki oyma eserler gibi, gösterilen şey ile onun nasıl gösterildiği arasında bir ruh özdeşliği söz konusudur –sanki resimlerin kendileri bizzat oymacı imişler gibi. Bir köyün kendine dair portresi taşla değil, sözcüklerle, ifade edilen ve hatırlanan şeylerle (görüşler, hikâyeler, tanıklıklar, efsaneler, yorumlar ve

söylentilerle) çizilir. Ve bu, süreklilik arz eden bir portredir; yapılması hiç bitmeyen bir eser.

Son zamanlara değin bir köyün ve sakinlerinin elindeki tek malzeme, kendilerinin dile getirdikleri ifadelerdi. Köyün kendine dair portresi -çalışmalarıyla elde ettikleri fiziksel başarılardan ayrı olarak- varoluşlarının anlamını yansıtan tek örnekti. Başka hiç kimse ve hiçbir şey böyle bir anlamı benimsemezdi. Böyle bir portre -ve onun hammaddesini oluşturan 'dedikodular'- olmasa, köy kendi varlığından şüphe etmeye sürüklenirdi. Her hikâye ve hikâyelerle ilgili, o hikâyeye tanıklık edildiğinin kanıtı olan her yorum, köyün portresine katkıda bulunmakta ve köyün var olduğunu teyit etmektedir.

Köyün süreklilik arz eden portresi, çoğu portreden farklı olarak oldukça gerçekçi, şahsilikten uzak ve doğaldır. Hayatlarından emin olmadıkları dikkate alındığında köylüler başka herkes gibi, belki de herkesten daha fazla, usullere ihtiyaç duyarlar ve bu usuller törenler ve ayinlerde ifadesini bulur; ancak kendi komünal portrelerini çizen kişiler olarak da gayri-şahsi bir hüviyete haizdirler, çünkü bu gayri-şahsilik gerçeğe (törenlerin ve ayinlerin ancak kısmen kontrol altında tutabildiği gerçeğe) daha yakın düşmektedir. Bütün evlilik törenleri birbirine benzer, fakat her evlilik töreni diğerlerinden farklıdır. Ölüm herkesin başına gelir, ancak ölümün yası tek başına tutulur. Gerçek budur.

Bir köyde bir kişi hakkında bilinen şeyler ile bilinmeyen şeyler arasındaki fark çok azdır. İyi saklanan sırlar olabilir, ancak genel olarak diğer insanlar nadiren kandırılabilir çünkü bu imkânsızdır. Dolayısıyla merak edilen şey de çok azdır, çünkü buna fazla ihtiyaç duyulmaz. Meraklılık, Y hakkında bilmediği şeyleri X'e anlatmak suretiyle biraz güç ya da tanınma sağlayabilecek olan şehirdeki *kapıcıların* bir özelliğidir. Köyde ise X zaten her şeyi bilmektedir. Bundan dolayı, kimsenin fazla rol kesmeye de ihtiyacı olmaz: Köylüler, kentteki karakterler gibi *rol yapmazlar.*

Bunun sebebi, köylülerin 'sade' insanlar olmaları, daha dürüst olmaları ya da kurnazlığa sapmamaları değil, köyde bir kişi hakkında bilinmeyen şeyler ile genel olarak bilinen şeyler arasındaki açıklığın (herkesin oynadı-

ğı alanın) çok küçük kalmasıdır. Köylüler oynamaya kalktıklarında, pratik esprilere yönelirler. Köyün ayinde olduğu bir Pazar sabahı dört erkeğin, ahırları temizlemekte kullanılan bütün el arabalarını toplayıp, onları kilisenin kapısının önünde sıraya dizmeleri, böylece herkesin Pazar elbiseleriyle kendi arabalarını bulmaya mecbur bırakılmaları örneğindeki gibi. Bu yüzden köyün kendine dair süreklilik arz eden portresi, iğneleyici, samimi ve bazen mübalağalı, fakat nadiren idealleştirilmiş olarak ya da sahtekârca çizilir. Bunun anlamı da şuradadır: Sahtekârlık ve idealleştirme soruların üstünü örtmeye yararken, gerçekçilik sorunları açıkça herkesin önüne koyar.

Gerçekçiliğin iki biçimi vardır. Mesleki olanı ve geleneksel olanı. Mesleki gerçekçilik, benim gibi bir yazarın ya da bir sanatçının seçtiği bir yöntem olarak, her zaman için siyasal bilinçle yüklüdür; hakim ideolojinin başkalarınca görünmeyen ve bundan dolayı gerçekliğin çarpıtıldığı ya da yadsındığı yönlerini gün ışığına çıkarmayı amaçlar. Kökenleri itibariyle her zaman halka dayalı bir olgu olan geleneksel gerçekçilik, bir anlamıyla siyasal olandan daha bilimseldir. Bir ampirik bilgi ve deneyim birikimi bulunduğunu farz edersek, bilinmeyen şeylerin gizemini önümüze koyar: Şöyle şöyle bir şey nasıl olabilmektedir?.. Bilimden farklı olarak, böyle bir gerçekçilik, cevaplar olmadan da sürebilir. Ancak buradaki deneyim, sorgulamaya imkân tanımayacak ya da sorgulamayı görmezlikten gelecek kadar fazladır.

Genel olarak söylenenlerin aksine, köylüler köyün dışındaki dünyaya ilgi duyarlar. Yine de bir köylünün hem köylü kalıp hem başka yerlere gidebilmesine ender rastlanır. Yöresel kalmaktan başka seçme şansı yoktur. Yeri, doğduğu ânda belirlenmiştir. Bu yüzden şayet köyünü dünyanın merkezi sayıyorsa, bu, fenomenolojik bir hakikat olarak taşralılıkla ilgili bir mesele değildir. Köylünün dünyasının bir merkezi vardır (benim yok). Köylü, köyde yaşananların insan deneyimi açısından tipik özellik taşıdığına inanır. Teknolojik ya da organizasyonel temelde yorumlanırsa bu inanç ancak naif görülebilir. Oysa köylü bu değerlendirmesini, *insan* türü bağlamında yapar. Köylüyü büyüleyen, bütün değişken halleriyle insan karakterleri tipolojisidir; herkesin paylaştığı ortak kader olan doğum ve ölüm-

dür. Dolayısıyla, köyün kendine dair canlı portresinin ön planına son derece özgül çizgiler hakim olurken, arka fonu daha açık, genel ve asla tam olarak cevaplanamayan sorulardan meydana gelir. Kabul gören gizemin yattığı yer burasıdır.

İhtiyar adam, keskin gözlemleriyle benim bunları bildiğimi biliyor.

1978

YABANCI BİR ŞEHRİN KIYISINDA

1.

Oraya Café de la Renaissance deniyordu. Tren istasyonuyla kesiştiği yere yakın, büyük kamyonların geçtiği yoldaydı. İçi pek bir bara benzemiyordu. Aslında bir bar tezgâhı da yoktu. Kafe diye adlandırılan sadece küçük bir ön salonu vardı. Şişeler, ki sayıları beş-altıyı geçmiyordu, köşeye konmuş bir nevi ilaç dolabına dizilmişti. Masaların birinde üç erkekle bir kadın *belote* denilen bir kâğıt oyunu oynuyorlardı. Erkeklerin en yaşlısı bizi karşılamak için ayağa kalktı. Bir fanatiğin yüzüne sahipti –bir Jansenistin yüzü: dünyanın boşluğunun ve bunun çeşitli tezahürlerinin farkına varmış bir adamın yüzü. Bize, üstü mermerden başka bir masayı gösterdi ve masayı sildi. Her taraf pisti –kâğıt oynayanların olduğu ve mutfağa açılan bir kapının bulunduğu taraf hariç, haftalardır süpürülmemiş ve tek bir yerine dokunulmamışa benziyordu. Fakat sade bir görünüşü de vardı; dört beş metre açıkta olan bizim durduğumuz yer, son kiracıların ıvır zıvırıyla dolu, binanın eklentisi gibiydi. Bizimkinin yanındaki masada açık ve eskimiş bir siyah şemsiye duruyordu. Masaya bir bisiklet yaslanmıştı. Arkadaki duvarda bazı posta kartları ve bir Akdeniz sahilinde çekilmiş şipşak fotoğraflar göze çarpmaktaydı. Hepsinin rengi patates sarısına dönmüştü. Bizim arkamızda büyükçe bir ahşap konsol gördük; konsolun kapısı kelebek doluydu.

Kelebeklerin kanatları yolunmuş ve kopmuştu; şemsiyenin içinden görebildiğiniz gibi, onların içinden de arkasını görebiliyordunuz.

Kırmızı şarap söyleyip, yemek üzere kendi ekmeğimizi ve sosisimizi çıkardık. Bize şarap getiren, mekânın Jansenist yüzlü sahibi hemen oyununa geri döndü. Biz de onları seyretmeye koyulduk. Oyuncular yerin sahibi, onun kardeşi gibi duran başka bir ihtiyar ile genç bir adam ve genç bir kadındı. Kendilerini oyuna kaptırmışlardı: Gözleri kartlarında, elleri bazen, bir meydandaki saatin çanını çalan bir tokmak misali masadaki bir kartı almaya uzanıyordu. Üzerlerinden hoşnutsuzluk aksa da, hiçbirinin yüzünde kavga arayan bir ifade yoktu. İçki de içmiyorlardı. Bir süre sonra, yerin sahibinin kardeşi ayağa kalktı, mutfaktan ellerini önlüğünü silen bir kadın çıktı ve adamın yerine oturdu. İki çocuk kadının arkasından, sokağa açılan kapıdan dışarı fırladılar. Kâğıt oynayanların sohbeti sadece ellerine gelen kartlarla ilgiliydi. Doğrudan parayla değil, markayla oynuyorlardı. Onları seyrettikçe, bir köprünün korkuluğundan eğilen ya da kendimizin göremediği bir nehre, bir sandala, bir balık sürüsüne bakan dört insanın sırtlarına baktığımız duygusu güçleniyordu. Aslında yüzlerini seçebiliyorduk, ancak ne ölçüde konsantre olduklarını anlamanın dışında suratlarından hiçbir şey seçmek mümkün değildi. Tabii ellerindeki kâğıtları da göremiyorduk.

Mutfaktan yaşlı bir kadın çıkıp, yaptıklarını onaylarcasına oyunculara gülümsedi. Bizi fark edince yaklaşıp afiyetler diledi. Sonra, "Bazen yemek yemek iyi bir şey, düzeni hatırlatıyor," dedi. Derken arkasını döndü, bir ân kafenin sahibinin ellerindeki kâğıtları süzdü. Başını tekrar onaylarcasına salladı –sanki eğildiği korkuluktan altın sarısı bir yelkenlinin geçişini seyrediyordu.

Oyuncuların arkasındaki duvara otobüs tarifesi asılmıştı. Odanın en yeni ve en parlak eşyası oydu. Fakat hiç saat yoktu; kafenin sahibine saati sorduğumda dışarı çıkıp, sokağın iki kapı aşağısındaki kafeye sormaya gitti.

Dört kişi oynamaya devam ettiler. Her biri, dünyada başka hiç kimsenin göremediği şeylere bakıyorlardı –kendi kâğıtlarına. Dünya umurlarında değildi. Yalnız, bu anlaşmanın kendi paylarına düşürdüğü her ânın önemi-

nin farkındaydılar. Böyle bir ilgi ve merak bir tür bağımlılığa dönüşmüştü; el bitene ve eli kimin kazandığı anlaşılana, böylece galibin zaferinin de sona erişine kadar, hepsi bir ölçüde diğerlerini yönetiyordu. Dünyadaki bütün eşitliklerden daha adil bir denklem kurmuşlardı. Kartların kendilerinden talep ettiği en aşırı istekleri, eylemleri ve niyetlerinin saflığının kanıtı sayıyorlardı. Bağlı oldukları kural -anarşistlerin kuralları gibi- sert ve mutlaktı; bu kural kendi anlayışlarına ve özlemlerine, gündelik dünyada var olan başka her şeyden daha yakın görünüyordu. Masaya atılan her kart, bu dünyanın otoritesini sarsmaya katkıda bulunmaktaydı. İzlediğimiz, bir gizli komploydu. Bizim de kolayca katılabileceğimiz bir komplo.

2.

St. Jean katedralinin dışına birçok arabayla iki otobüs park etmiş: Erkekler uzun kollu gömlekleriyle duruyorlar. Kruvasanlarda tereyağının bol olduğu bir Pazar sabahı.

İçerisi kalabalık. Bütün sandalyeler dolu; sıraların kenarlarında insanlar ayakta. Bu ülkede bir kilisenin bunca dolu olması alışılmadık bir durum. Ancak rahiplere doğru ilerledikçe işin içyüzü anlaşılıyor. Üç taraftan kiliseye gelenlerce, bir taraftan yüksek altara çıkan halı kaplı basamaklarla kuşatılmış orta bölümde beyazlar içinde yüz kadar genç kız duruyor. Bembeyaz uzun elbiseleri, eldivenleri ve duvaklarında en ufak bir leke ve kırışıklık yok. Yüz evdeki ütülerin sıcaklığı halen geçmemiş olmalı.

Kızlar on bir ile on üç yaş arasındalar. Tüm bu beyazlığın içinde yüzleri fındık rengi görünümünde. Rahibin soruları ve kendi verdikleri cevaplarla, sıraların en önünde oturup her hareketlerini gözleyen anne babalarıyla koruyucularının bakışları arasında sıkışmışlar. Bu halde, çok durgun görünüyorlar; bağımsız hareket etme özgürlüklerinden feragat etmiş oldukları için de, çok sakinler.

Uyuyan çocukları seyrediyoruz sanki. Biz seyircilerin gözünde sahte bir masumiyete sahipler. Aslında yeterince dikkatli bakıldığında, deneyimleri-

nin birbirlerinden farklı olduğu anlaşılabilir. Bazıları yalnızca uyuyor numarası yapıyor ve yanlarında duranlara anlatmak istediklerini bir ân önce söylemeye can atarak beyaz ayakkabıları içinde kıpırdanıyorlar. Gözucuyla bakarak, kuzenini izleyen dul kadının davranışlarını, cılız elleriyle -dakikada otuz defa- yaşlı kalçalarını kapatan siyah elbisesini düzeltip duruşunu gözlüyorlar.

Bazıları ne giydiklerinin, çevrelerindeki herkesin bakışlarını üstlerinde toplayan beyazlığın o kadar farkında ki, evlendiklerini hayal etmeye başladılar.

Birkaçı, yeminlerini kutsayan makamın parıldayan saflığı karşısında kendilerini kirli hissediyorlar, ama yüzlerinde bir nevi dinginlik okunmuyor da değil -sanki geminin gövdesini göremeyeceğiniz kadar uzaktan seçiverdiğiniz beyaz yelkenlere has bir dinginlik bu.

Diğerlerinin çoğundan biraz daha uzun ve bize en yakın kişiler arasında bir kız var. Burnu gaga gibi, gözleri iri, koyu renkte. Tülü öyle gergin ki ketenden bir bebek bezini andırıyor. Ailesi muhtemelen diğerlerininkinden daha zengin. Gururlu ve kendinden emin bir duruşa sahip –sanki uyuyormuş da tam olarak kendi karar verdiği pozisyonda dalıp gitmiş. Onun gözünde, şimdi yaşamakta olduğu dinsel deneyim, şahsi gelişim planının bir parçası. Ayartılmaya yer yok. Çoktan tasarlanmış bir anlaşma. Ama buna rağmen, gergin. Kendisine ne yapılacaksa, kendi seçtiği şekilde olacak. Elbette, istekleriyle kararlarını tesadüfi hale getirecek, hayatını bir keskin nişancının gözlerini çelen bir harekete bağlayacak bir felaket başına gelmezse.

Batı kapısında risaleler satan adam masasının arkasına oturup bir gazete okuyor.

Kızlar cevap verirken güvercinler gibi şakıyorlar.

Kızların alanının ön sırasında ileri yaslanmış olan annelerinin bazıları, ellerini uzatıp kızlarına dokunmamak için kendilerini zor tutuyorlar. Bahaneleri de hazır: elbiseyi düzeltmek, buruşmasını engellemek. Aslında bu arzularının kaynağı, anılarını paylaşma ihtiyacı. O ânda kızlarına dokun-

mak istemelerinin sebebi kızlarının kendilerine ihtiyaç duyma ihtimali değil de kızlarının yirmi yıl önce kendilerinin de beyaz elbiseler içinde aynı yerde durduklarını bilmelerini istemeleri.

Erkekler biraz daha geri duruyorlar: sanki yakınlıklarının derecesi, şüpheciliklerinin ölçüsüyle ters orantılı. Bir töreni izliyorlar. İçlerinden bir ikisi saatlerine bakıyor. Duvarların muazzam yüksekliği karşısında hepsi cüce gibi kalıyor. Tören bitince kutlama yapmak üzere kafelere ve restoranlara gidecekler. Bazıları bu akşam bowling oynayacak. Birçoğu açısından, şüphecilik hesapçılıkla karışmış. Kızlarının kiliseye kabul edilmesi şu ya da bu şekilde çocuklarına daha iyi korunma imkânı sağlıyorsa, sonunda bu noktaya gelmelerinden gerçekten memnunlar. Ruhlarını ihtiyatlılık kaplamış.

3.

Barın arkasında, hepsi de beyaz gömlek giyip siyah kravat takmış üç İtalyan vardı –hava sıcak olduğundan üstlerinde ceket yoktu. Patrona Angelo diyorlardı. Sokağa çıktığınızda beş-altı farklı müzik kutusundan gelen nağmeleri duyabilirdiniz. Çoğunlukla orta sınıftan gelen insanlar, dükkânlarından ya da ofislerinden evlerine gitmek üzere sokaklarda yürüyorlardı. Kızlar işe başlamak için merdivenlerden iniyorlar ve barlarm yanındaki yerlerini alıyorlardı. Kafelerin arasındaki mağaza vitrinlerinde ucuz ama gösterişli erkek giysileri göze çarpıyordu: pantolonlar, deri kemerler, plastik ceketler, kovboy şapkaları. Pencerelerinde sosislerin asıldığı bir iki yiyecek yeri de vardı –sosisler, turşuluk salatalıklar, tütsülenmiş balıklar. Birkaç içki yuvarladıktan ya da sigar tüttürdükten sonra bile tadının alınacağı yiyeceklerdi hepsi. Yiyeceklerin hepsinin üstü aşınmıştı.

Kadın barın yanında bir tabureye oturmuştu. Kiloluydu, fakat o patlayacakmış gibi görünen halinin yanında güzeldi de. Kalın dudakları yayılarak yüzünü kaplıyordu sanki. Yanında, pahalı ceketi içinde orta yaşlı bir Pakistanlı işadamı duruyordu. Adam ellerinden birini, kadının dizleri arasına dayamıştı. Adam çok içiyordu; kadın ise güçten kuvvetten kesilmesin diye

onu içmekten caydırmaya uğraşmaktaydı. Yiyeceklerden, sığır etinin tavuk etinden daha iyi olup olmadığından konuşuyorlardı.

Semtin müdavimleri bara damlamaya başlarken, kadın onları tanıyor görmekten itinayla imtina ediyordu; anlaşılan bütün dikkati Karachi'li adama yönelikti. Bazen de etrafı kolaçan etmek amacıyla bakışlarını çarçabuk barın çevresinde dolaştırıyordu. Karachi'li adamın parmağında büyük bir altın yüzük vardı; kadına çocuklarından bahsetmeye koyulmuştu.

Aniden -ve Angelo'yu alenen kızdıracak şekilde- genç, cılız bir adam sokaktan içeri girdi. Beyaz pantolon giyiyordu; tokası arkadan takılan deri bir kemeri vardı. Bir elini kadının çıplak, yuvarlak omzuna koydu. Kadın şaşırmış görünüyordu; delikanlıya doğru gülümsedi. Sonra yeni gelen genci Karachi'li adama kardeşi olarak tanıttı. Karachi'li adam kenara çekilip, delikanlıya aralarına oturmayı teklif etti. Oğlan teklifi kabul etti ama tabureyi biraz, diğer ikisinin yine birbirlerine dokunma mesafesinde kalacakları kadar geri çekti. Sonra eline bir dergi alıp sayfalarını karıştırmaya koyuldu. Karachi'li adamın durduğu yerden bakıldığında, dergi genç adamın yüzünü kapatıyordu; tek görebildiği, gazeteyi tutan elleri ve kendisiyle kadın arasına uzanmış, sopa misali bacaklarıydı.

Karachi'li adam, parmağındaki yüzüğe bakarak kadının kardeşinin evli olduğuna kanaat getirdi. Kadın buna aldırmayabilirdi, fakat açıklama ihtiyacı hissetti. Hayır, dedi, oğlan evli değildi, sadece harika bir âşık olduğu için yüzük takıyordu. Genç adam kafasını gazeteden kaldırmıyordu. Karachi'li bir viski söyleyip, gelen içkiyi birasma kattı. Kadın, yemelisin dedi. Ayrıca, o âna değin gördüğü en güzel yüze sahip olduğunu ekledi. Adam sadece tavuk yiyebildiğini söyleyerek karşılık verdi, ne var ki burada tavuk yemeği yoktu. Kadın, senin için dışarıya birini gönderip özel olarak getirtebilirler, dedi. Hayır, dedi adam, özel bir şey istemiyordu. Sonra kadın elini bir kere daha adamın elinin üstüne koyunca, adam eli kavradı ve doğruca kalçalarına kadar varan yuvarlak çoraplarını süzdü.

Sonra kadm, biraz kuru et almalısın, dedi. O ne ki, diye sordu adam. Çok, çok güzel bir şey, dedi kadın. Kardeşi de elindeki dergiyi indirip başını salladı. Kadın, Angelo'dan bir porsiyon Viande des Grdisons getirmesini istedi.

Yemek gelince genç adam ayağa kalktı. Lütfen, dedi ve bara doğru yürüdü. Kadın Karachi'li adama, kardeşinin onun yemeğini kendisinin hazırlamak istediğini söyledi. Genç adam tabağın kenarında duran bir dilim limonu aldı ve kâğıt inceliğinde kesilmiş kırmızımtrak ete birkaç damla sıktı. Termos büyüklüğünde, uzun tahtadan biberliği eğip, sanki cılız omuzlarıyla ince kollarının bütün gücünü sarf ediyormuş, sahip olduğu her enerji damlasını bu işe hasrediyormuş gibi, biberi kendisinden yaşlı adamın et dilimlerine serpti.

4.

Merkezden bir saat yol aldıktan sonra bir dağa geldik. Dağın yüksekliği 1.800 metre. Alçak yerlerde donmuş karlardan küçük açıklıklar meydana gelmiş ve çocuklar -bu Haziran ayında bile- kauçuk paletleriyle orada kayıp duruyorlar.

Yükseltilerin hiçbiri dik ya da tehlikeli değil. Çıkmak vakit alsa bile, hayli yaşlı çiftler bile yürüyerek zirveye tırmanabilirler.

Bugün günlerden Pazar ve bu dağda üç bin kişi kadar olmalı.

Yol, tepeden birkaç yüz metre sonra kesiliyor. Çimenlere -ki yılın kar altında geçen birkaç ayında olabileceği kadar diri otların üstüne- otomobiller ve bir otobüs park etmiş. Akşamleyin hepsi çekip gittiklerinde tepenin hiçbir özelliği kalmıyor. Ortada ne bir büfe var ne de çöp tenekesi. Geriye yalnızca özel niteliğini kara borçlu olan çimenler kalmış.

Dağa her yönden tırmanmak mümkün, fakat en kolay yoldan gitmeyi sağlayan bir patika da var. O patikada çiftler, bebeklerini taşıyan babalar, büyükbabalar, okul çocukları hiç eksik olmuyor. İçlerinden birçoğu çıplak ayaklı. Aşağıdan bakıldığında bu inip çıkan insan alayı, Ortaçağ'a özgü bir izlenim uyandırıyor. Aşağı inenlerin çoğunun kucak kucak beyaz-sarı renkli fulyalar taşıyor olmaları bu izlenimi daha da koyultmakta.

Zirveden seyrettiğinizde ufka değen dağ silsilesini görebiliyorsunuz. Kayalar gökyüzüyle birleşiyor ve paylaştıkları mavilik her türlü farklılığı siliyor.

Güneye doğru çoğu ekili olan ovayı, eriklerin rengini seçebiliyorsunuz. Arketipik bir manzara. Mezar manzarasının antitezi.

Beyaz bir bulutun gölgesi ovada dolanıyor. Gölgenin oluştuğu yerdeki yeşil, defne yapraklarının yeşili.

Yüzlerce dağınık grubun meydana getirdiği kalabalık rahat rahat yürüyerek, evlerinin yolunu tutuyorlar. Sanki dağ hepsinin ortak atasıydı.

5.

Bugün itile kakıla bir taksiye bindirilmek istenen bir kadın gördüm: Eğilmeye karşı koyduğundan vücudu kapıdan sığmıyordu. İki adam onunla boğuşma halindeydi. Bunlar, etraflarında birikmiş kalabalığın şüpheli bakışları altında, yanlış hiçbir şey yokmuş gibi davranan oldukça saygın görünüşlü, orta yaşlı adamlardı. Derken kadın bağırmaya başladı. Gerçi tek kelime anlayamadım. Ama kadın öyle bağırıyordu ki, sokakta benim bulunduğu yerin yakınlarında, sıkıntısını anlayacak, bir arabaya zorla bindirilip başka bir yere götürülmeye karşı koymak gibi basit bir isteğini makul görecek birilerinin çıkacağına inandığı apaçık belliydi. Birkaç dakika daha süren boğuşmanın ardından iki adam pes ettiler: Kadın kapıdan sığmıyordu. Bu yüzden, bağırmaya devam eden kadını geri çevirip, dizleri iki büklüm halde çeke çeke (kırk beş yaş civarında bir kadındı), ilk çıktığı eczaneye geri soktular. Eczanenin içinde kadın hâlâ mücadele ederken, adamlardan biri onun kaçıp gitmesini önlemek için sırtıyla kapıyı örttü. Eczacı da adamların kadını sakinleştirme çabalarına yardım eder görünüyordu. Taksi şoförü bekliyordu, arabasının kapısı hâlâ açıktı. Adamlardan biri sırtıyla kapıyı örttüğünden, eczaneye başka bir müşterinin girmesi de mümkün değildi. Ben olan biteni pencereden izledim. Raflarda ilaçlar, kutular sıralıydı. İradesine hakim bir kadındı; kendi istediğini yaptıracak, istemediği şeye yanaşmayacak bir kadın. Raflarla kadının arasında da, müteredditt halde adamlar duruyordu.

1972

YİYEN KİŞİLER VE YENEN ŞEYLER

Sık sık ve yaygın biçimde, sanki görece yeni bir fenomenmiş gibi tartışılan 'tüketim toplumu', en az yüz yıl önce devreye giren ekonomik ve teknolojik süreçlerin mantıksal ürünüdür. Tüketicilik, on dokuzuncu yüzyılın burjuva kültürüne içkin bir olgudur. Tüketim ekonomik bir ihtiyacın yanı sıra kültürel bir ihtiyacı karşılar. Tüketimin en basit ve en doğrudan biçimine (yemek) bakacak olursak, bu ihtiyacın doğasını daha belirgin biçimde görürüz.

Burjuva, yiyeceği şeylere nasıl yaklaşır? Bu özgül yaklaşımı ayırıp tanımlamaya kalkarsak, çok daha yaygın şekillerde ortaya çıktığında onu iyi anlayabiliriz.

Sorunu karmaşıklaştıran, ulusal ve tarihsel farklılıklardır. Fransız burjuvasının yiyeceğe karşı tutumu, İngiliz burjuvasının yiyeceğe karşı tutumuyla aynı değildir. Almanya'da bir belediye başkanı, Yunan bir belediye başkanından bir parça farklı bir tutumla oturur akşam yemeğine. Roma'da gözde bir ziyafet, Kopenhag'daki benzer türden bir ziyafetin aynısı olmaz. Trollope ya da Balzac'ın kitaplarında betimlenen yeme alışkanlıklarıyla tutumlarının birçoğuna artık dünyanın hiçbir yerinde rastlanmaz.

Yine de, burjuva yeme tarzını, aynı coğrafik bölgede onlarınkinden en belirgin biçimde ayrılan bir tarzla, yani köylülerin yeme tarzıyla kıyaslar-

sak, genel bir manzara, bir çerçeve çıkacaktır ortaya. İşçi sınıfının yeme alışkanlıklarında geleneğin payı, ekonomideki dalgalanmalardan çok daha fazla etkilenmelerinden dolayı, diğer iki sınıfın yeme alışkanlıklarındaki geleneğin payından daha azdır.

Dünya ölçeğinde burjuva ile köylü arasındaki ayrım, bolluk ile kıtlık arasındaki kaba zıtlıkla yakından ilintilidir. Aralarındaki bu zıtlık neredeyse bir savaşa varır. Ancak buradaki sınırlı amacımız dikkate alındığında, ayrımın açlar ile aşırı yiyenler arasında değil, yiyeceğin değeri, yemeğin anlamı ve yeme edimi konusundaki iki geleneksel görüş arasında olduğunu saptıyoruz.

Başlangıçta, burjuva görüşündeki bir çatışmayı not etmeye değer. Bir yanda, yemeklerin burjuva hayatında düzenli ve sembolik bir önemi vardır. Öte yandan, burjuva, yemek tartışmalarına bir nebze kıymet vermez. Sözgelimi bu makale, doğası gereği ciddi bir metin olamaz; eğer yazı ciddiye binerse ölçü kaçar. Yemek kitapları çok-satar kitaplar arasındadır; çoğu gazetede yemek sütunları vardır. Ancak oralarda tartışılan konulara bir nevi süs olarak bakılır ve (çoğunlukla) kadınlara ait bir alan sayılır. Burjuva, yeme ediminin temel bir edim olduğunu düşünmez.

Asıl düzenli yemek. Köylünün gözünde, asıl öğün genellikle gün ortasında yenir; burjuvanın gözündeyse genellikle akşam yenen yemektir. Bunun pratik sebepleri o kadar açıktır ki sıralamaya bile gerek yok. Burada üzerinde durulabilecek şey, köylünün yemeğinin iş arasında, gün ortasında olmasıdır. Asıl yemek, günün tam ortasına denk gelir. Burjuvanın yemeğiyse günün işleri bittikten sonra yenir ve gündüz ile akşam arasındaki geçişe işaret eder. Burjuvanın ana yemeği (günün ayağa kalkmakla başladığını düşündüğümüzde) günün başına ve düş kurmaya daha yakındır.

Köylünün masasında tabak kaşık, yemek ve yemeği yiyenler arasındaki ilişki çok sıkıdır; tabak kaşığa ve eli kullanmaya bir değer yüklenir. Herkesin gerektiğinde cebinden çıkarabileceği kendi bıçağı vardır. Yemek yemenin dışındaki amaçlar için de kullanılmış olduğundan bıçak aşınmış olur ve genellikle ucu sivridir. Yemek boyunca elden geldiğince tabak değiştirilmez

ve yemek değişirken, tabağın dibi ekmekle sıyrılır. Herkesin yiyecek ve içecek konusunda önceden belirlenmiş payları vardır. Mesela: Erkek ekmeği kendine dayar, ucundan bir parça koparır, sonra yanındakine uzatır. Aynı rutin peynir ya da sosiste de tekrarlanır. Tabak çanak, onları kullananlar ile yemekler arasında bir yakınlığın olması doğal addedilir. Aralarındaki ayrım en alt düzeydedir.

Burjuvanın sofrasında mümkünse hiçbir şeye dokunulmaz ve her şey birbirinden ayrı tutulur. Her yemekte ona uygun çatal bıçak ve tabak kullanılır. Genel olarak tabakların dibi sıyrılmaz –çünkü yemek yemek ile temizlemek ayrı işlerdir. Masadaki herkes (ya da hizmetçi) servis yapılan tabağı yanındakine uzatarak bir diğerinin yemek almasını sağlar. Yemek bir dizi kıymetli, ellenmemiş hediye ayarındadır.

Köylünün gözünde, her türlü yiyecek bir işin tamamlanmış olmasını temsil eder. Bu iş köylünün kendisinin ya da ailesinin olabilir, ancak öyle olmasa bile, temsil edilen iş yine de kendi işiyle değiş tokuş edilebilecek bir şeydir. Yiyecek fiziksel çalışmayı temsil ettiğinden, yemeği yiyen kişinin vücudu, yenecek olan yemeği zaten 'bilmektedir'. (Köylünün kendine 'yabancı' bir yiyeceği ilk defa olarak yemeye karşı koyması, kısmen o yemeğin iş sürecindeki ilk rolünün bilinmemesinden gelir.) Köylü, bazen niteliğin etkili olması dışında, yiyeceğin kendisini şaşırtmasını beklemez. Yiyeceği şeye, kendi vücudu gibi aşinadır zira. Yiyeceğin onun vücudunda göstereceği etki, bedenin (emeğin) yiyecek üzerindeki daha önceki etkisiyle *süreklilik* arz eder. Köylü yemeğini, yiyeceklerin hazırlanıp pişirildiği odada yer.

Burjuvanın gözündeyse, yiyecek doğrudan kendi işi ya da faaliyetleriyle değiş tokuş edilebilir bir şey değildir. (Evde yetiştirilen sebzelerin özel durumunu burada istisna saymak gerekir.) Yiyecek, onun satın aldığı bir metadır. Yemekler, evde pişirilmiş olsa dahi, nakit para karşılığında satın alınmış olur. Satın alınan yemek özel bir odada, ya evin yemek salonunda ya da bir restoranda servis edilir. O oda başka bir amaçla kullanılmaz. Odanın her zaman iki kapısı ya da girişi bulunur. Kapılardan birisi burjuvanın gündelik hayatını sürdürüşüyle ilintilidir; o kapıdan geçerek yemeğin su-

nulduğu yere girer. İkinci kapı mutfağa bağlıdır; yiyecek mutfağa açılan kapıdan getirildiği gibi, yemekten artanlar da oradan götürülür. Bu şekilde yiyecek, yemek salonuna getirildiğinde, üretilmesinden ve burjuvanın gündelik işlerinin 'gerçek' dünyasından koparılmış olur. İki kapının arkasında çeşitli sırlar yatar; bunlar yemek sofrasında, başkalarının yanında konuşulup tartışılmaması gereken mesleki ya da şahsi sırlardır.

Yemek yiyenler ile yenen şeyler böyle soyutlanmış, belirli bir çerçeveye alınmış ve yalıtılmış bir şekilde apayrı bir ânı teşkil ederler. Bu ân, kendi içeriğini sıfırdan yaratmalıdır. İçerik daha ziyade teatraldir: gümüş tabakları, bardakları, ketenleri ve porselenleriyle masanın dekoru, sonra aydınlatma, giysilerin göreli resmiyeti, misafirler geldiğinde kimin nereye oturacağının titizlikle belirlenmesi, masa adabının törensel niteliği, servisteki formaliteler, her hareket (yeni yemek) arasında masanın toptan değişmesi ve nihayet daha dağınık, teklifsiz bir ortama geçmek kaydıyla tiyatrodan hep beraber ayrılmak.

Köylünün gözünde, yiyecek yapılan işi ve buna bağlı olarak dinlenmeyi temsil eder. Emeğiyle çalışmanın meyvesi, yalnızca 'meyve' değil, bunun yanında, iş yapma zamanından alınmış, yiyecek yemekle harcanan zamandır. Köylü, ziyafet günleri dışmda masaya oturduğunda, yemek yemenin sakinleştirici etkisinin keyfini çıkarır. Böylece, doyurulan iştah dindirilmiş olur.

Burjuvanın gözünde, yemek yeme temsili, dinlendirici olmaktan öte, başlı başına bir uyarıcıdır. Sahnenin teatral daveti genellikle yemek zamanlarında aile dramalarını körükler. Tipik Ödipal drama sahnesi, mantıksal olarak düşünülebileceği gibi yatak odası değil, akşam yemeği sofrasıdır. Yemek odası, burjuva ailenin kendini halk içindeki giysileriyle gösterdiği ve çıkar çatışmalarıyla güç mücadelelerinin son derece resmi bir havada yürütüldüğü toplanma yeridir. Bununla birlikte, burjuvanın ideal draması eğlencedir. 'Eğlence' sözcüğünün konuk davet etmek anlamında kullanılması burada önemli bir yer tutar. Gelgelelim, eğlence daima karşıtını da doğurur: can sıkıntısı. Akşam yemeğin yendiği yalıtılmış odanın üstünde, hayalet gibi bir can sıkıntısı dolanır. Akşam yemeği sohbetlerinin, yapılan espri-

lerin ve sürdürülen konuşmaların bilinçli biçimde vurgulanmasının kaynağı işte bu can sıkıntısının def edilmesi çabasıdır. Fakat can sıkıntısı hayaleti, yemek yemenin usulünü de damgasını vurur.

Burjuva fazla yer. Özellikle et yer. Bu durumun psikosomatik bir açıklaması, içindeki oldukça gelişmiş rekabet duygusunun kendisini bir enerji kaynağıyla (proteinle) korumaya sevk etmesi olabilir. (Tıpkı çocuklarının kendilerini duygusal soğukluğa karşı tatlı şeyler yiyerek korumak istemeleri gibi.) Tabii bir kültürel açıklama yapmak da önemlidir. Yemeğin ölçeği *görkemli* ise, yemeğe oturanların hepsi bu görkemden paylarını alır ve can sıkıntısını azaltırlar. Ortak başarının kaynağı aslında yemeğin pişirilmiş olmasından gelmez. Buradaki başarı, zenginliğin başarısıdır. Zenginliğin doğadan koparıp aldığı şey, aşırı üretimin ve sonsuz artışın doğal sayılmasının teminatıdır. Yiyeceğin çeşitliliği, miktarı ve yenmeyen fazlaların çöpe atılması, zenginliğin *doğallığını* kanıtlar.

On dokuzuncu yüzyılda (İngiltere'de) kahvaltıda masaya konan keklik, koyun eti ve yulaf lapası, akşam yemeği için seçilen üç ayrı et çeşidi ve iki ayrı balık çeşidinde miktarlar hep belliydi; doğadan bulunan kanıtlar da aritmetik netlikte. Günümüzde modern nakliye ve soğutma imkânlarının çoğalmasıyla birlikte gündelik hayatın hızlanması ve 'hizmet eden' sınıfların farklı bir şekilde kullanılması, görkemin başka bir şekilde sergilenmesini getirmiştir. Bu amaçla mevsimi olmayan en değişik ve egzotik yemekler bulunup sofraya konur ve dünyanın dört bir köşesinden her türlü yemeğin peşine düşülür. Sözgelimi, Canard à la Chinoise'in yanında Steak Tartare ve Boeuf Bourguignon'un servis edildiğini görebilirsiniz. Bu şekilde ortaya konan teminatın kaynağı, artık salt miktarla ilgili olarak doğa değildir. Görkemliliğin teminatı aynı zamanda, zenginliğin dünyayı nasıl birleştirdiğini kanıtlamak üzere tarihte aranmaktadır.

Romalılar bir kusma geçidi kullanmak suretiyle, 'haz' peşindeyken damak tadını mideden ayırmasını biliyorlardı. Burjuva da yeme edimini gövdeden ayırarak, onu ilkin görkemli bir toplumsal mesele haline getirebilir. Kuşkonmaz yeme ediminin anlamı, "Ben bunu zevkle yiyorum" demekte

değil, "Biz bunu şimdi burada *yiyebiliyoruz*" demektedir. Tipik burjuva yemeği, masaya oturan herkes nezdinde bir dizi ayrı hediyeden oluşur. Her hediye bir sürpriz olmalıdır. Fakat her hediyenin ilettiği mesaj aynıdır: *Sizi besleyen dünyaya şükredin.*

Düzenli ana öğün ile kutlama yemekleri ya da ziyafetler arasındaki ayrım köylünün gözünde çok belirgin iken, burjuvanın gözünde genellikle o kadar belirgin değildir. (Bu yüzden yukarıdaki satırlarda yazdıklarımın bir kısmı, burjuva açısından, ziyafet söz konusu olduğunda sınırda kalır.) Köylünün gözünde, her gün yediği yemek ile yemeğini nasıl yediği, hayatının diğer kısımlarıyla bir süreklilik arz eder. Bu hayatın ritmi döngüseldir. Öğünlerin tekrarı, mevsimlerin tekrar etmesine benzer ve onlarla ilintilidir. Köylünün yemek çeşitleri yerel ve mevsimsel özelliklidir. Dolayısıyla, temin edilen yiyecekler, onları pişirme usulleri, yemek çeşitlerindeki değişiklikler bir ömür boyu hayatın tekrarlardan ibaret olduğunun göstergesidir. Yemek yemekten sıkılmak, yaşamaktan sıkılmak anlamına gelir. Böyle bir durum da ancak mutsuzluğu yüzlerinden akan insanların karşılaşacağı bir talihsizliktir. Büyüklü küçüklü ziyafetlerse, tekrarlanan özel bir anı ya da tekrarlanamayacak bir vesileyi vurgulamak amacıyla düzenlenmektedir.

Burjuva ziyafeti genellikle zamanla ilgili olmaktan ziyade, sosyal bir gaye gözetilerek düzenlenir. Burjuva ziyafetinde gaye, zamanda bir çentik atmaktan çok, sosyal bir ihtiyacı karşılamaktır.

Köylünün ziyafetiyse, eğer buna uygun bir vesile bulunursa, yemek ve içmekle başlar. Köylü ziyafetinin böyle başlamasının sebebi, ziyafette sunulan yiyeceğin ve içeceğin sırf böyle bir vesileye uygun nadir ya da özel durumlar çıkacağı düşünülerek ayrılmış olup bir kenarda bekletilen şeylerdir. Dolayısıyla, çok ani olarak karar verilen ziyafetlerin bile kısmen yıllar önce hazırlanılmış olduğu söylenebilir. Bir ziyafet, köylünün günlük ihtiyaçlarının üstünde üretilip saklanmış olan fazla yemeklerin tüketilmesi anlamını taşır. Ziyafet, işte bu fazlanın bir kısmını ifade etmesi ve o kısmın tüketilmesini sağlamasıyla çifte bir kutlamayı gösterir: hem ziyafete sebep olan vesilenin, hem de fazlanın kendisinin kutlanması. Ziyafet yemeğinin

ağır bir tempoyla ilerlemesi, cömertlikten kaçınılmaması ve sofradakilerin pür neşe içinde olmaları hep bundan kaynaklanır.

Yukarıda yaptığım kıyaslamalarla köylüleri idealize etmeyi amaçlamıyorum elbette. Köylünün tutumları çoğunlukla -sözcüğün tam anlamıyla- *muhafazakârdır.* En azından son zamanlara değin, köylünün muhafazakârlığının fiziksel gerçekliği, modern dünyanın siyasal gerçekliklerini kavramasını engelleyen bir rol oynamıştır. Modern dünyanın gerçeklikleri özünde bir burjuva eseriydi. Burjuva, kendi eseri olan dünyanın efendisiydi ve bir ölçüde hâlâ öyledir.

Burada yeme ediminden yola çıkarak, iki temin etme, sahip olma tarzını karşılaştırmak suretiyle bir genel çerçeve çıkarmaya çalıştım. Karşılaştırmanın her maddesi incelenecek olursa, köylünün yeme tarzının yeme ediminin ve yenen yiyeceğin kendisine odaklandığı açıkça ortaya çıkar: Burada yeme edimi merkezcil ve fiziksel niteliklidir. Halbuki burjuva yeme tarzı fanteziye, ritüele ve seyirliğe odaklanır: Burada yeme edimi merkezkaç ve kültürel niteliklidir. Köylülerin yemeği tatmin olunarak tamamlanabilirken, burjuvaların yemeği hiçbir zaman tamamlanmaz ve özünde doyurulamaz bir iştahı körükler.

1976

DÜRER: BİR SANATÇI PORTRESİ

Dürer'in doğumunun üzerinden beş yüz yılı aşkın bir zaman geçti. (21 Mayıs 1471'de Nuremberg'de doğmuştu.) Bakış açısına ya da ruh haline göre, bu beş yüz yıl insana kısa ya da uzun gelebilir. Bu süre kısa görünüyorsa herhalde Dürer'i anlamak daha mümkündür ve onunla pekâlâ hayali bir sohbete girişilebilir. Süre uzun görünüyorsa, onun içinde yaşadığı dünya ve o dünyaya dair bilinci, muhtemelen hiçbir diyalogun mümkün görünmediği derecede uzakta kalmıştır.

Dürer kendi görüntüsünü takıntı haline getirmiş ilk ressamdı. Ondan önce başka hiçbir ressam o kadar çok otoportre çizmemişti. Dürer'in ilk eserleri arasında, kendisini on üç yaşındayken gösteren, gümüş ucuyla yapılan bir çizim yer alır. Bu çizim kendisinin bir deha olduğunu, kendi görünümünü şaşırtıcı ve unutulamaz bulduğunu ortaya koyar. Sanatçının bu ilk çizimlerinden birini şaşırtıcı kılan şeylerden birisi, muhtemelen kendi dehasının bilincine varmış olmasıdır. Dürer'in bütün otoportreleri bir gururu ele verir. Sanki her zaman yaratmaya niyetlendiği şaheserin öğelerinden birisinin, dehanın -bizzat kendi gözleriyle gözlediği- bakışı olması gibi bir durum söz konusudur. Bu bakımdan Dürer'in otoportreleri, Rembrandt'ınkilerin antitezidir.

Bir insan niçin kendi resmini yapar? Herhalde söz konusu olabilecek birçok dürtüden birisi, bir insanı kendi portresini yapılmış görmeye kışkırtan sebebin aynısıdır. Onun bakışı ve görünümü hep kalacaktır; *'look'* söz-

cüğünün çifte anlamı -hem görünümüne hem de bakışma işaret etmesi- o düşüncede içerili olan esrarı ya da muammayı akla getirir. Sanatçının bakışı ve görünümü bizi, sanatçının hayatını tasavvur etmeye çalışarak, portrenin önünde kimin durduğunu sorgulamaya yöneltir.

Dürer'in biri Madrid'de diğeri Münih'te bulunan iki otoportresini hatırlarken, kendimin -başka binlerce kişiyle birlikte-, Dürer'in kendisiyle ilgileneceğini 485 yıl önceden farz ettiği hayali seyirci olduğumun farkındayım. Yine de kendime aynı zamanda, karalamakta olduğum sözcüklerden kaçının, şimdiki anlamlarının Dürer'in bakışına değip değmeyeceğini sormaya yelteniyorum. Onun yüzüne ve ifadesine o kadar yakın duruyoruz ki, yaşadığı deneyimlerin büyük kısmının muhayyilemizin ötesinde kalıyor olması gerektiğine inanmak dahi zor. Dürer'i tarihsel bir zemine yerleştirmek, onun kendi deneyimlerini bilmekle aynı anlama gelmez. Onun zamanı ile bizimki arasındaki süreklilikle ilgili olarak ortaya atılan birçok yersiz varsayımın karşısında bu noktaya işaret etmek benim açımdan önemli. Yersiz diyorum, çünkü bu süreklilik denen şey ne kadar çok vurgulanırsa, tuhaf biçimde o kadar çok Dürer'in dehasıyla böbürlenme eğilimine kapılıyoruz.

Aynı adamı son derece farklı zihinsel çerçevelerde, çok açık biçimde tasvir eden iki tabloyu birbirinden sadece iki yıl ayırıyor. Şimdi Madrid'de Prado Müzesi'nde bulunan ikinci portre, yirmi yedi yaşındaki ressamı bir Venedikli saray mensubu gibi giyinmiş halde gösteriyor. Kendinden emin, gururlu, neredeyse prenslere özgü bir havası var. Sözgelimi eldivenli ellerinden gördüğümüz şekilde giyinmiş olması belki biraz fazla vurgulanmış. Gözlerindeki ifade, başındaki sevimli başlıkla biraz tezat oluşturuyor. Bu portre muhtemelen, Dürer'in bir role göre giyindiğinin, yeni bir rolün özlemini duyduğunun yarı yarıya itirafı. Resmi, İtalya'ya gidişinden dört yıl sonra yapmış. İtalya'dayken yalnızca Giovanni Bellini'yle tanışmakla kalmamış, Venedik resmini de keşfetmiş; aynı zamanda, bağımsız düşünceli ve toplum nezdinde itibar gören ressamlar da olabileceğinin ilk defa farkına varmaya başlamış. Giydiği Venedik kostümü ve pencereden görülen Alpler manzarası, kesinlikle tablonun genç bir delikanlı olarak Venedik'te

yaşadığı deneyimi hatırlayışının bir işareti. Saçma derecede kaba bir bakışla yorumlanmış olan tablo bize sanki şunu söyler gibi: "Venedik'te kendi kıymetimi ölçtürdüm, burada Almanya'daysa bu kıymetin tanınmasını bekliyorum." Dürer Almanya'ya geri dönüşünden itibaren, Saksonya elektörü Akıllı Frederick'ten önemli siparişler almaya başlamıştı. Daha sonraysa İmparator Maximilian adına çalışacaktı.

Münih'teki portre 1500'de yapılmış. Resim sanatçıyı, siyah bir fonda iç karartıcı bir ceketle gösteriyor. Duruşu, eliyle ceketini kapatışı, saçının taranışı, yüzündeki ifade -daha doğrusu, kutsallığın olmayışı –bütün bunlar, zamanın resim gelenekleri uyarınca, İsa'nın baş portresini akla getiriyor. Kanıtlamak mümkün olmamasına rağmen, Dürer herhalde böyle bir kıyaslamayı yapmak niyetindeydi, ya da en azından resme bakan kişilerin akıllarından böyle bir ihtimali geçirmelerini istiyordu.

Dürer'in maksadı dini duyguları zedelemekten uzak olmalı. Dini inancı sağlamdı ve bazı açılardan Rönesans'ın bilime ve akla karşı tutumuna katılmakla birlikte, geleneksel türde bir dine bağlıydı. Hayatının sonraki bir döneminde Luther'e ahlâki ve entelektüel bir hayranlık beslemiş, fakat kendisini Katolik Kilisesi'nden koparamamıştı. Tablo, "Ben kendimde İsa'yı görüyorum," diyor olamaz. Tablo şunu söylüyor olmalıdır: "Ben, İsa'nın çilesine yakın olduğunu bildiğim ıstırabın peşindeyim."

Yine de, öteki portrede göze çarptığı gibi, bu tablonun da tiyatral bir yanı var. Anlaşılan Dürer otoportrelerinin hiçbirinde kendini olduğu gibi kabullenemiyordu. Kendisinden başka ya da daha öte bir şey olma hırsı mutlaka devreye giriyordu. Kendisiyle ilgili kabullenebildiği tek tutarlı kayıt, önceki sanatçılardan farklı olarak ürettiği hemen her eseri onunla imzaladığı monogramdı. Aynada kendisine baktığında, karşısında gördüğü muhtemel benliklerle büyülenmişti her zaman; bazen -Madrid'deki portrede olduğu gibi- görüşü abartılı kaçarken, bazen -Münih'teki portrede olduğu gibi- kötü bir önseziyle dolu oluyordu.

İki tablo arasındaki çarpıcı farklılığı neyle izah edebiliriz? 1500 yılında güney Almanya'da binlerce insan, dünyanın sonunun gelmek üzere oldu-

ğuna inanıyordu. Açlık, veba ve yeni bela frengi her tarafı kırıp geçirmekteydi. Çok geçmeden Köylü Savaşları'na dönüşecek olan toplumsal çatışmalar şiddetleniyordu. Gündelikçi ve köylü kalabalıkları yurtlarını terk edip, yiyecek, intikam ve -Tanrı'nın gazabının yeryüzüne ateşler yağdıracağı, güneşin söneceği, gökyüzünün tortop olup bir elyazması gibi katlanacağı günde- selamet arayışıyla göçebeleşmişlerdi.

Bütün ömrü boyunca ölümün yaklaşmakta olduğu düşüncesini zihninden bir türlü atamayan Dürer, bu genel dehşet havasının tam ortasındaydı. O sıralarda kendisini izleyen görece geniş, popüler bir topluluk için ilk önemli ahşap üzerine resimler dizisini yapmıştı ve bu dizinin teması Kıyamet'ti.

Bu gravürlerin üslûbu, ilettikleri mesajların aciliyetine hiç değinmeden, bizlerin şu anda Dürer'den ne kadar uzakta durduğumuzun başka bir göstergesidir. Bizim kategorilerimize bakıldığında, onların üslûbu yersiz biçimde ve aynı zamanda Gotik, Rönenans ve Barok tarzmda görünmektedir. Biz bunu tarihsel bakımdan bir yüzyıllık köprü olarak değerlendiriyoruz. Dürer'e göreyse, tarihin *sonu* yaklaştıkça ve kendisinin Venedik'te hayalini kurduğu şekilde Rönesans'ın Güzellik düşü geri çekildikçe, bu ahşap baskı resimler sanatçının kendi sesinin tınısı kadar doğal ve o ânla tamamen uyumlu gelmiş olmalıdır.

Yine de, iki otoportre arasındaki farkın belirli bir olaya bağlanıp bağlanamayacağı konusunda şüpheliyim. Bu tablolar aynı yılın aynı ayında da yapılmış olabilir; ne de olsa birbirlerini tamamlıyorlar, birlikte Dürer'in daha sonraki eserlerinin önünde duran bir kemer izlenimi uyandırıyorlar. Bu tablolar bir ikilemi; bir sanatçı olarak içinde çalıştığı kendini sorgulama alanını akla getiriyor.

Dürer'in babası, ticari merkez olan Nuremberg'e yerleşmiş bir Macar kuyumcuydu. O zamanki ticaretin gereklerine uygun olarak, maharetli bir tasarımcı ve oymacıydı. Fakat tutumları ve ilgileri bakımından bir Ortaçağ zanaatkârıydı. Çalışmasıyla ilgili olarak kendine sormak mecburiyetini hissettiği tek şey, "Nasıl?" sorusuydu. Başka hiçbir sorunun cevabına kafa yormuyordu.



Albrecht Dürer, *Otoportre*

Oğlu ise yirmi üç yaşma geldiğinde, Avrupa'nın Ortaçağ zanaatları zihniyetinden en uzak düşünceli ressamı olmuştu. Dürer, sanatçının Güzelliğe ulaşmak istiyorsa, evrenin sırlarını keşfetmesi gerektiğine inanıyordu. Sanat açısından –ve gerçekte seyahat etme bakımından (imkân buldukça seyahate çıkıyordu)- sorulacak ilk soru "Nereye?" idi. Dürer İtalya'ya gitmemiş olsaydı, bu bağımsızlık ve inisiyatif kullanma duygusunu edinemezdi. Ancak daha sonra, paradoksal olarak ve tam da modern geleneği olmayan bir yabancı olduğu için (kendisi değiştirene kadar Alman geleneği geçmişe aitti), herhangi bir İtalyan ressamından daha bağımsız konuma geldi. Dürer ilk -tek- avangard idi.



Albrecht Dürer, *Otoportre*

Madrid'deki tabloda ifadesini bulan, bu bağımsızlık duygusudur. Dürer'in bu bağımsızlığı tamamen benimsememiş olması, ona üstünde denediği bir giysi muamelesi yapması, herhalde her şeyden önce babasının oğlu olmasıyla açıklanır. Sanatçının babasının 1502'deki ölümü kendisini derinden etkilemişti; ona çok bağlıydı. Babasıyla olan farklılığını kaçınılmaz ve mukadder bir şey olarak mı görüyordu, yoksa tam emin olamadığı, kendi tercihiyle ilgili bir sorun mu sayıyordu? Herhalde farklı zamanlar için ikisi de geçerliydi. Madrid'deki tablo ufak bir şüphe öğesi barındırmaktadır.

Dürer'in bağımsızlığı, sanatındaki tarzıyla birleştiğinde, ona alışılmadık bir kudret duygusu aşılamış olmalı. Sanatı onu doğaya, kendisinden önce-

ki sanatçılardan daha fazla yaklaştırıyordu. Bir nesneyi tasvir etme yeteneği mucizevi görünmüş olmalı –bugün de hâlâ öyle görülebilmektedir (suluboyayla yaptığı çiçekler ve hayvanlar resimlerini düşünün). Portrelerinden *Konterfei* (*tam olarak aynı gösterme* sürecini vurgulayan bir sözcük) diye bahsederdi.

Dürer'in tasvir etme, önünde ya da düşünde gördüklerini yeniden yaratma usulü, Tanrı'nın dünyayı ve dünyadaki her şeyi yarattığı söylenen sürece bir şekilde benziyor muydu? Belki bu soru onun da aklına gelmişti. Gelmiş olsa bile, bu, onu tanrılıkla kıyaslayan kendi erdemiyle ilgili olmaz, kendi yaratıcılığı olarak görünen durumun farkına varmışlığıyla ilgili olurdu. Fakat bu yaratıcılığa rağmen, ıstırapla dolu bir dünyada, yaratıcı kudretinin nihayetinde hiç fayda etmediği bir dünyada bir insan olarak yaşamaya mahkûm edilmişti. Dürer'in İsa olarak otoportresi, yaratının yanlış tarafında duran bir yaratıcının, kendini yaratmakta hiç rolü bulunmayan bir yaratıcının portresidir.

Dürer'in bir sanatçı olarak bağımsızlığı, bazen kendisinin yarı Ortaçağ'a özgü dinsel inancıyla bağdaşmazdı. Zaten bu yazıda değindiğimiz iki otoportre, bu bağdaşmazlığın çerçevesini ortaya koymaktadır. Fakat bunu söylemek, çok soyut bir açıklamayla geçiştirmek anlamına gelir. Hâlâ Dürer'in deneyimine girmiş değiliz. Dürer bir keresinde küçük bir sandalla, bir bilimci gibi bir balinanın gövdesini incelemek amacıyla altı gün denizde dolaşmıştı. Aynı zamanda Mahşer'in Atlıları'na inanıyordu. Luther'e 'Tanrı'nın aracı' gözüyle bakıyordu. Aynada kendisini seyrederken, tablodaki yüzünün kendisi ona bakarken ima ettiği soruyu, en basitinden "Ben neyin aracısıyım?" sorusunu somut olarak nasıl sormuş ve gerçekte buna nasıl cevap vermişti acaba?

STRASBOURG'DA BİR GECE

Geçenlerde sinemaya gitmiştim. Filmden çıktığımda hava soğuktu ve yağmur yağıyordu. Ancak katedralin göğe yükselen kulesini seçebiliyordunuz.

Katedral ile istasyon arasında bir sürü ucuz birahane ve kafe var. Tezgâhın ardındaki şişelerin yanında bir yerden sarkıtılan bir kafeste bir karganın bulunduğu bir tanesine girdim. O sırada bir filmin senaryosuna kafa yoruyordum ve bu yüzden zihnim tutkunun doğasıyla meşguldü. Sayfalarında çizgiler yerine karelerin olduğu bir okul defterine çeşitli notlar karalamıştım. Köydeki kitapçıdan bir kitap almıştım. Şimdi sırtımı Strasbourg'daki kafenin sobasına yaslamış, önümdeki masada bir fincan çay ve romla, kendi yazdıklarımı okumaya koyulmuşum:

> Sevgili, benliğin potansiyelini temsil eder. Benliğin eyleme geçme potansiyeli, sevgili tarafından tekrar tekrar sevilmektir. Aktif ile pasif birbirinin yerini almıştır. Aşk, aşka alan açar. Sevgilinin aşkı -sanki iki yerine tek bir eylemden bahsediliyormuş gibi-, sevenin aşkını 'tamamlar'.

Garson kız akşam yemeğini yemeye oturmuştu. Uzun saman sarısı saçları vardı.

> Âşık olmadığımız bütün herkeste, sevilecek çok fazla ortak yön buluruz. Tutku sadece karşıtına yöneliktir. Tutkuda yol arkadaşlığı olmaz. Fakat tut-

ku, âşıkların ikisine de aynı özgürlüğü tanıyabilir. Onların bu ortak özgürlük -kendi başına astral ve soğuk bir özgürlüktür bu- deneyimleri, aralarında kıyaslanamaz bir şefkat doğurabilir. Her seferinde arzunun yeniden uyanışı, karşıtının yeniden oluşturulmasıdır.

Belli ki buraya her gün uğrayan bir adam içeri girdi. Altmış yaşlarında falan. Bir resmi dairede memur olmalı. Konuşmak için kafesindeki karganın başına gidiyor. Onunla kuş diliyle konuşuyor.

Karşıtlık kipleri, üçüncü bir kişi tarafından kolaylıkla görülemez. Dahası, âşıkların öznel ilişkisinde bunlar sürekli dönüşüme uğramaktadır. Her yeni deneyim, diğerinin karakterinde açığa vurulan her yeni özellik, karşıtlığın çizgilerini yeniden tanımlamayı zorunlu kılar. Bu, sürekli bir tasavvur etme sürecidir. Süreç kesildiğinde artık tutku kalmaz. Sevilen kişiyi *benliğin olmadığı her şey* diye tasarlamak, âşıkların birlikte bir bütünlük oluşturdukları anlamına gelir. Birlikte her şey ve hiçbir şey olabilirler. Tutkunun muhayyileye vaadi budur. Muhayyile bu vaatten dolayı karşıtlık çizgilerini yorulmak bilmeden çizer, yeniden çizer.

Saman sarısı saçlı garson kıza hesabı ödüyorum, kargayla konuşan müdavime baş selamı veriyorum ve istasyona doğru yürümeye koyuluyorum. Gökte hiç yıldız yok. Tren yirmi dakika sonra gelecek. Geniş, kapalı bilet salonunda göz gezdiriyorum. Gişenin arkasında üç adam duruyor. Birisi tezgâha dayanmış, başı bir Loire şatosunun posterine düşmüş şekilde ayakta uyukluyor. Başını dizlerine koymuş başka bir adam, tartı makinesinin başında uyuklayarak oturuyor. Makinenin kauçuk örtüsü yerden daha sıcak. Makineye bir ağırlık geldiği, fakat para atılmadığı ve ağırlığın rakamı karta basılmadığı için, makinenin önünde iki ışık yanıp sönüyor, kesintisiz biçimde elli sentlik bozuk para atılması gerektiğini bildiriyor. Üç kişiden en şanslısı, sırtını tek radyatöre dayamış olarak yere kurulmuş adam. Başında parlak bir kırmızı örgülü başlık var. Ayakkabısının tabanlarında yumurta kabı boyunda delikler göze çarpıyor. Uykulu haliyle göbeğini kaşıyor.

Âşıklar bütün dünyayı kendi tamlıklarında birleştirirler. Aşk şiirlerinin bütün klasik imgeleri bununla ilgilidir. Şairin aşkını nehirler, ormanlar, gökyüzü, topraktaki madenler, ipekböceği, yıldızlar, kurbağa, baykuş, ay simgeler.

Yerdeki adam dizlerini karnına çekti.

Böyle 'mektuplaşmalar'a duyulan özlemin en iyi ifadesi şiirdir, fakat bunu da tutku yaratır. Tutku, dünyayı aşk ediminin içine katma özlemi duyar. Denizde, gökyüzünde uçarken, bu şehirde, şu tarlada, kumların üstünde, yapraklarla, tuzla, benzinle, meyveyle, karla, vb. sevişmeyi istemek yeni uyarıcılara ihtiyaç duymaktan öte, tutkudan ayrılamayan bir hakikati ifade etmektir.

Kırmızı başlıklı adam doğruldu ve zorlukla ayağa kalktı. Şato posterine yaslanmış adam tek kelime etmeden radyatörün yanında onun yerini alıyor. O çıkışa doğru giderken kırmızı başlıklı adam kalçalarının yarısına kadar inmiş pantolonunu çekiştirmek üzere duraklıyor. Kemerini açıp bir iki gömlekle fanilasını yukarı kaldırıyor. Karnı ve gövdesi dövme dolu. Bana işaret edip yanına çağırıyor. Kilolu; derisi beklenmedik derecede yumuşak görünüşlü. Dövmelerde farklı şekillerde sevişen çiftler çizili: Şekillerin etraflarındaki çizgiler siyah, cinsel organlar kırmızı. Karnında ve yan taraflarındaki figürler, Michelangelo'nun "Son Hüküm"ündeki kadar çok. Adam titriyor. "Ne bekleyebilirsiniz?" diyor; bozuk parayı cebine koymaya üşenip, karşıdaki kafeye varana kadar avcunun içinde tutuyor.

Âşıkların *tümlüğü, farklı bir şekilde,* sosyal dünyayı içine alacak kadar *genişliyor.* Her eylem, iradi olarak yapıldığında, sevgili adına girişilmiş hareketler. O zaman âşığın dünyada değiştirdiği şey, tutkusunun bir ifadesi.

Kırmızı başlıklı adam karşıdaki kafeye gidiyor.

Yine de tutku bir ayrıcalık. Ekonomik ve kültürel bir ayrıcalık.

Tren perona giriyor. Pencerenin iki tarafında iki adamın oturduğu bir kompartımana oturuyorum. Adamlardan biri, yuvarlak yüzlü ve koyu renk gözlü bir genç; ikincisi benim yaşlarımda. Birbirimize iyi akşamlar diliyoruz. Dışarıda yağmur, kara dönüyor. Cebimde bir kurşunkalem buluyorum: Birkaç satır karalayasım var.

> Bazı tutumlar tutkuyla bağdaşmaz. Bu bir mizaç meselesi değil. İhtiyatlı bir erkek, vasat bir erkek, dürüst olmayan bir kadın, uyuşuk bir kadın, geçimsiz bir çift de pekâlâ tutkulu olabilir. Bir insana tutkuyu yadsıtan -ya da içinde var olan bir tutkunun, onu sıradan bir takıntıya dönüştürerek peşine düşmesini engelleyen- şey, o kişinin tutkunun tümlüğünü reddedişi. Âşığın tümlüğü içinde -herhangi bir tümlükte olduğu gibi- bilinmeyenler yatar: ölümün, kaosun, aşırılığın da getirdiği bilinmeyen şeyler. Bilinmeyen şeylere kendilerinin dışında, sürekli ona göre tedbir almak ve kendilerini kollamak zorunda oldukları bir şey olarak bakmaya koşullanmış olanlar, tutkuyu yadsıyabilirler. Bu, bilinmeyenden korkmakla ilgili bir sorun değildir. Bilinmeyenden herkes korkar. Bu, bilinmeyenin nerede bulunduğuyla ilgili bir sorundur. Bizim kültürümüz bizi bilinmeyeni, kendimizin dışında bir yere koymaya teşvik eder. Her zaman. Hastalık bile dışarıdan gelen bir şey olarak düşünülür. Bilinmeyeni *orada olan* bir şey gibi yerleştirmek, tutkuyla bağdaşmaz.

İspanyol olan genç adam, kenarda yazmanın kolay olacağı küçük bir açılır kapanır masa olduğu için onun yerine geçmemi öneriyor. Aynı fabrikada çalışacakları Mulhouse'a gidiyorlar. Yaşlı olanı yedi yıldır oradaymış. Ailesi Bilbao'da.

> Tutkunun tümlüğü dünyayı örtüyor (ya da yıkıyor). Âşıklar birbirlerini dünyayla *beraber* seviyorlar. (*Kalpleriyle* ya da *kucaklamalarıyla* da denebilir.) Dünya, tutkularının *biçimi* ve yaşadıkları ya da hayal ettikleri bütün olaylar onların tutkularının imgelemi. Bu yüzden, tutku hayatı gözden çıkarmaya hazır. Hayat, tutkunun tek biçimi olarak görünüyor.

Benim yaşlarımda olan yaşlı İspanyol, bir derginin sert kapağından yırtılmış bir kâğıt parçası üzerinde bir şeyler yapıyor. Kocaman başparmakla-

rı ve nikotinden sararmış parmaklarıyla o parçayı dikkatle daha küçük parçalara bölüyor. Genç olanı bir emprezaryo gururuyla onu takip ediyor: Daha önce de aynı şeyi yaptığını görmüş. Fakat bu oyunun seyircisi yok. Sabahın ilk saatlerinde, bedava oyun. Yaşlı adam kâğıdı bölerken bir figür silueti yapıyor... baş, omuzlar, kalça, ayaklar. Figürü uzatıyor ve yanlara genişletiyor. Sonra ortasından dikkatlice bir parça alıp, tekrar bütün haline getiriyor. Şimdi on santimlik bir adam oldu. Bazı parçaları çekince ereksiyon halinde bir penis çıkıyor. Parçaları bırakınca penis geri çekiliyor. Ben baktığım için bana doğru gösteriyor. Yoksa yapmazdı herhalde. Üçümüz de gülümsüyoruz. Daha iyisini yapabileceğini söylüyor. Neredeyse zarifçe kâğıdı katlayıp eline alıyor. Küçük masanın üstünde bir kül tablası. Figürü kül tablasına attığında sert bir ses çıkıyor. Sonra kollarını kavuşturup, pencereden dışarı geceye bakıyor.

1974

SAVA NEHRİNİN KENARLARINDA

Belgrad'ın yaklaşık yirmi mil güneybatısında Obrenovac adında küçük bir kasaba var. Otobüs postanenin karşısında duruyor. Çiçekler yerine, içinde büyüyen çimenle dekoratif bir çiçek tarhı görüyorum. Dört adam dirseklerini dizlerine dayamış, onun yanında gevezelik ediyorlar. Arkalarında küçük ama ağzına kadar mal dolu bir süpermarket var. Ana caddedeki diğer dükkânlar bir tüketim toplumuna göre pek dolu değil. Vitrinde el yapımı soba borularıyla bir demirci. Ayrıca, vitrinlerinde erkek ceketlerine uygun kumaşları ve -Sırpların giydiği cinsten, çukurlu- asker kepleriyle dört beş terzi dükkânı. Bir berber. Halka şeklinde, tohum kaplı *djevreki* ve kekleriyle, çeşit çeşit ekmek satan bir fırın. Vitrininde hiç et olmayan, dükkânın arkasında kancalardan sarkan hayvan gövdeleriyle bir kasap.

Rus şehirlerinde dükkân vitrinlerinde sergilenen yiyecek genellikle boyanmış ahşap modellerden, tahta dilimlerden, tavuklar ve yumurtalardan oluşur. Renkleri alışılmadık ölçüde canlı ve belirgin olduğundan, uzaktan bakıldığında gerçek yiyeceklerden daha inandırıcıdırlar. Tahta et ya incedir (kırmızı) ya da kalın (krem renginde). Gürcistan'da geçen yüzyılın sonlarına doğru, ömrünün çoğunu Tiflis'teki bir tavernadan öbürüne gezerek tabela yapmakla geçiren, Pirosmanişvili adında bir ressam varmış. Tabelaların çoğu yiyeceklere dairmiş. Ben daha önce açlığı, daha doğrusu açlığın gördürdüğü hayalleri bunlardan daha iyi ifade eden resimler görmedim.

Masaüstleri yeryüzünü andırıyor ve onlardaki peynirlerle et parçaları kocaman binalara benziyor. Easter pastaları gibi, resmettiği kadınlar bile yenebilir görünüyor. Dükkân vitrinleri için ahşap yiyecek modelleri resmeden Rus geleneği, Pirosmanişvili'nin çalışmalarında biricik dehasını ve ustasını bulmuş. Obrenovac'daki kasabın arkasında asılı duran gerçek kuzu etleri bana niçin beklenmedik biçimde ve önceden aklıma gelmeden Pirosmanişvili'nin resimlerini hatırlattı acaba?

Sokağın biraz ilerisinde, kitapların çoğu ders kitaplarına benzeyen bir kitapçı. Çocukların öğlen yemeği için okuldan çıktıklarında, beyaz çizgileri olan siyah önlükler giyeceklerini biliyorum.

Fakat dükkân vitrinlerini ve çocuklarını görmezlikten gelsem, genellikle yaptığım gibi ayaklarımın ucuna bakarak yürümeye devam etsem bile, Avrupa'nın hangi parçasında bulunduğumu yine bilirim. Yol berbat; kenarları kaba ve henüz bitmemiş. Fakat böyle bir manzara pekâlâ Fransa'nın bazı bölgelerinde de karşımıza çıkabilir. Manzarayı Slavlara özgü hale getiren, bir çukura ya da çatlağa denk geldiğinizde oralardan dimdik fırlayan çimenlerin kuvvetlice büyümesi mi? Sarımsı çimen saplarında ve her ân kırılıp toprağa gömülüverecekmiş izlenimi uyandıran tozlu gri asfaltta mı özel bir şey var yoksa? (Bu tür soruların egzotik bir yanı bulunmadığında ısrar etmek gerekiyor: Soruların cevapları, hiçbir şekilde romantik olmayan gerçek olaylar tabakasının düz bir parçası: Örneğin, o tozlu, ziftli grilik, hava kuruyken ve güneş, rayların üstünü asetilen mavisine dönüştürürken Prag'da tramvay hatlarının dibindeki renk.)

Yoksa, yolun karakteristik niteliğinin yüzeyinin göreli inceliğiyle ilgisi daha mı fazla? Toprağa hiçbir zaman geçmedi de, yalnızca yüzeyinde mi görünüyor? Yol, sağlam bir yapı yerine bir elbise gibi mi giyiniyor?

Ana caddenin her iki tarafında evler alçak. Neredeyse çatılarına dokunabiliyorsunuz. Çerçeveler arasında geniş bir duvar bırakan ikişer pencereleri var. Duvar olan bölgede bir pencerede sardunya saksıları, onların arkasında kalın dantel perdeler görülüyor. Diğer pencere biraz tozlu. Tozlu camlardan

gölgedeki koyu kırmızı çiçeklere, sonra da yuvarlak bölmelere bağlı ip renginde dantel perdelerden ilerideki odanın kahverengimsi karanlığına bakmak, çocukluğundan bir şeyleri yeniden keşfetmek gibi. Bu, okunan hikâyelerin bir sonucu mu, yoksa buradaki 'çocukluk' pencerenin ve evin küçüklüğünden mi kaynaklanıyor?

Sokaktan ara sıra otobüsler, otomobiller, açık kamyonlar ve dört tekerlekli tahta arabalarıyla atlar geçiyor. Ellerinde dizginleriyle at arabası sürücüleri kambur gibi oturmaktalar: Taş ayaklar bir nehrin hareketini nasıl düzenliyorsa, hiç hareketsiz durarak arabanın hareketini dengeliyorlar. Ayrıca, açık tekerlekleriyle uzun siyah bisikletleri üstünde pedal çevirenler; bisiklet sürenler yoldayken güç harcayarak bisikletlerine yön vermekten ziyade, alelacele ön tekerleği takip ediyormuş izlenimi uyandırıyorlar.

Ana caddeye açılan yerlerde, kasabayı çevreleyen tarlalara, ormana ve çöp sahasına yarım mil mesafede kaba yollar görülüyor. Bunlar, iki yakadaki evlere giden yollar. Evlerin bazıları banliyö bungalovlarına benziyor; diğerleri eski, birden fazla odası bulunmayan çok küçük kır evleri. Çatılar televizyon antenleriyle kaplı; bahçelerde ve avlularda su için kuyular var. Beni büyüleyen ve en çarpıcı görsel öğeyi oluşturan yerler bu bahçeler ve avlular.

Bazı evlerde gül tarhları oluşturulmuş; tarhların aralarındaki otların üzerinde tavuklar ve ördekler dolanıyor. Kiraz ağaçları ve domuzlar da var. Çitin dışında, yolun sınırlarında, bir direğe bağlı bir keçi; birbirlerine bakan iki beyaz yavru, burada daha önce hiç var olmamış bir armaya öfkeli hayvanlar gibi arka ayakları üstünde duruyorlar. Bu bahçelerle avlularda (iki terim arasındaki ayrım, bahçe özel mülk iken, avlunun iki üç evin ortak alanı olmasından ibaret) masalar, testiler, su kovaları, sıralar, sandalyeler, gölgelik sarmaşıklar, uzun otlar, fazla toz kaldırmasın diye yazın ıslatılan çorak toprak, sebzeler, akasya ağaçları ve toplanma yerleri de bulunuyor. Bahçelerle avlular, oldukları gibi kabul edilen şeyler. Ne ihmal ediliyorlar, ne de tam anlamıyla işleniyorlar. Ancak böyle bir tarif, gereksiz bir ahlâki bilinci zorluyor. Burada doğa ile kiracı arasında tuhaf ve kendini belli etmeyen bir

eşitlik kurulmuş. Ne etkileyici ne de çıkarcı. Ne hırs görülüyor ne çaresizlik. Toprağa yapılan odalar gibi, insanlar oraya yerleşmiş sadece. Onları insana özgü bir zamanla ölçüyorsunuz. Ne otlarla çizilen sınırları var, ne de ormanlar gibi zamanı tanımayan yerler. İçlerindeki her şey biraz fazla büyümüş ve her şey maksada bağlı. Üstelik bunu, görünürde bir insan ya da anlatılan bir hikâye olmadan anlıyorsunuz –sadece bahçelerle avlularda görünenlerin durumuna bakarak.

Kasaba, Sava kıyılarından uzak değil. Sava, Julian Alpleri'nden yükseliyor ve Belgrad'da, iki büyük nehrin birleştiği, parlayan suların görkeminin şehrin üstünü aydınlattığı ve sizin bir sokağın üstünden baktığınızda, tepesinin üstünde denizi göreceğiniz izlenimine kapıldığınız yerde Tuna'ya katılıyor. Nehir burada güçlü, geniş, çamurumsu gri renkte ve hızlı aktığı için gökyüzü kadar parlak olmakla birlikte mat bir tona sahip. Zamanın doğasını betimlemek için yanıltıcı bir metafor olarak nehir kullanılması gerekiyorsa, bu, görselleştirilmesi gereken türden bir nehir. Ağırlığı var ve bu ağırlık, kıyısındaki her şeyin bulunduğu toprak parçasının ölçeğini hatırlatan bir şey. Bu, nihayetinde denizi değil, karayı öne çıkaran bir nehir. Obrenovac eteklerinden ona uzanan yolun sonunda, nehir balığı pişirip balıkları lahana salatasıyla servis ettikleri bir kahve var.

Bazı yollar için Belgrad'a dönüş Sava'nın yanından gidiyor. Otobüs her köyde, genellikle -eğer varsa- o köyün kahvesinin dışında duruyor; kahve yoksa, birkaç kişi ayaklarının altında birer şişe bira, kolilerin ve kutuların üzerinde oturup konuşuyor oluyorlar. Otobüsteki radyonun sesi açık. Şarkılar Yunan şarkılarını andırmıyor değil. Otobüs süratle yol aldıkça, koltuklardan yay sesleri geliyor, (takıldıkları bir çukur olursa) pencereler takırdıyor ve bütün bu sesler bir derece müzikle uyumlu tınlıyor. İnsanlar yolun oldukça uzağında, yaklaştıkça artan, sonra tonu alçalan gürültüyü ve sesi duydukları için otobüsün yaklaşmasını seyrediyorlar.

Yolda nehir boyunca, manzaradan gelen bu seslerin çoğalışının niçin bu kadar bilincindeyim? Yoksa diğer yerlerde bir sakinlik de yok. Herkesin

yolda yukarı bakması bu yüzden değil. Bence sebep, pencereden görebildiğimiz her şeyin bir enginliği, beni bilincinde olmaya zorlayan, izleyeceğimiz, kısa gürültülü ânımızın uzayacağı bir sürekliliği akla getirmesi. Peki ama, bu neredeyse sonsuz sürekliliği düşündüren ne? Gökyüzündeki aydınlık mı? Hava mı? Burada mesafenin yol açtığı özgül renk değişimleri mi? Belki bunların bir rolü var. Fakat asıl olarak, bence tabii, gördüğümüz manzaralarda hiçbir olayın (hiçbir tepenin, hiçbir ağacın, hiçbir yapının), başka her şeyin kendisine tabi olacağı doğal bir odak merkezi kadar çarpıcı olmaması. Her olay gözünüzü bir diğerine geçiriyor, sonra bir diğerine, sonra bir başkasına, öyle ki devamlılığın hiçbir duraklamaya ihtiyaç göstermediğini düşünmenin bir temeli kalmayıncaya kadar.

Batı Avrupa terimleriyle, romantiğin karşıtı klasiktir. Fakat bu manzara, romantik manzaranın asıl antitezi. Romantik her zaman mümkün olanın eşiğinde, mümkün olanın ucundadır; nihai olanı -ya yüce, ya da korkunç olanı- ortaya atar. Romantik, hiyerarşiye dayanır, oysa burada, manzaranın olayları arasında, bahçelerde insan ile doğal olan şeyler arasında açıkça görülene benzer, kısıtlı bir eşitlikçilik söz konusu. Onu sınırsızmış gibi gösteren, bu manzaranın normalliği.

Belgrad'daki Ulusal Galeri'de, bu özsel niteliklerden birine tanıklık eden tek bir tablo yok. Başka yerlerde de bu amaca hizmet eden fazla tablo olduğunu sanmıyorum. Bu, temsili resme dayanan bir manzara değil; bilakis, filme dayalı bir manzara, çünkü hareket ediyor; ya da süslemeye ve dekorasyona dayalı diyebiliriz, çünkü yakın ile uzak arasındaki farklılığı görmezlikten geliyorlar. Yine de bu, Slav şiirinin önemli bir kısmında dile getirilen deneyimin açıkça arkasında duran manzara. Yine de neyin arandığı konusunda açık olmalıyız. Bunun özelliklerinde kırsal ya da masumane ya da ebedi ya da temin edici hiçbir şey yok. Böylesi bir manzara, faniliğin tutkulu (dinginleştirici olmayan) bir şekilde tanınmasını teşvik ediyor.

1972

DÖRT KARPOSTAL ŞİİRİ

Tesliç

Şafakta yola çıkan otobüsün
kaldırdığı toz
yukarıdaki geçitin
düzlenmemiş yolunda

Her köyde
kadın olmuş kızlar
ve bıyıkları çıkmış oğlanlar
bekliyorlar kendilerini
okula götürecek otobüsü

Hareket ediyor bilgi otobüsü
bırakıyor eskiyi arkasında
birazdan kaplanacak tozla
henüz düzlenmemiş yol

Bakar

Asırlardır geceleri
tuna koyu üstünde
hikâyeler nakleden köy
sustu birden
afalladı kaldı
rafineriden gelen haberlerden
ve onun cenaze günlerinde dahi
tepelere doğru
hiç kesilmeden tüten
dumanlarından

Soave

Gidiyor bisikletiyle
yanında bir kurumuş kanalın
nakletiyor dizelerini Carducci'nin
ezberlediği geçen hafta derste
bu kanalda gençken ben
mavnalar geçerdi ki o kadar yakın
öpüşüyormuş gibi sanki...

Kalemeydan: Belgrad

Sipere yatmış burçlarda
canlı askerler
karıştılar hâlâ
savunmak için burçları

savaşan ölülerin arasına
bugün âşıklar
koklaşıp kucaklaşıyorlar
Sava alır götürürken
Tuna'nın bir kolunu
bir olmuşlar sanki
kara bir denizin kutsanmasına
burada inşa edilmişti şehir
burada doğacak çocuklarımız

1979

BOĞAZ'DA

İstanbul'a dair ilk izlenimlerimi daha sonra toparlayabileceğimi düşünerek, on gün hep not tuttum (on gün sonra farkında olmadan bir sürü alışkanlık edinmiştim).

Fakat izlenimlerimi toparlamak tahmin ettiğim şekilde basit olmadı. Maraş katliamının da yaşandığı günlerdeki siyasal şiddet, başbakan Bülent Ecevit'in on üç vilayette sıkıyönetim ilan etmesine yol açmıştı.

Sıkıyönetimin daha yeni ilan edildiği bir şehirde Rüstem Paşa Camisi'nin çivilerini -daha da koyu bir mavinin içinde kaybolan koyu kırmızılıklarıyla yeşilliklerini- tasvir etmenin kime ne faydası var?

Türkiye'de Bosphorus'a yutak geçidi, insanın boğularak öldürüldüğü yer deniyor. Binlerce yıldır dünya çapındaki stratejiler söz konusu olduğunda hep değerlendirme konusu olmuş bir yer. 1947'de Truman, tıpkı Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Britanya'nın ve Fransa'nın yaptıklarına benzer biçimde, Türkiye'de stratejik bir çıkarlarının bulunduğunu iddia etmiş. Türklerse daha önce Britanya'yla Fransa'nın talepleri karşısında bağımsızlık savaşlarını verip (1918-1923) bu savaşı kazanırlarken, ABD'nin talepleri karşısında aciz kalmışlar.

O zamandan beri Amerika'nın Türk siyasetine müdahalesi aralıksız devam ediyor. Türkiye'de Sağ'm istikrar bozucu programlarının CIA tarafından desteklendiğinden şüphe eden hiç kimse yok. Amerika Birleşik Devlet-

leri muhtemelen iki şeyden korkuyor: birincisi, Ankara'da 'güçlü' bir hükümet olmadığı takdirde, İran'da Şah'ın yıkılmasının Türkiye'ye yansıyacak sarsıntılardan; diğeri, Ecevit'in, ılımlı olmakla birlikte Batı'nın çıkarlarıyla bağdaşmayan ve Atatürk'ün bağımsızlık hareketinde bulunulan vaatlerin bazılarını canlandıran reform programından. Ecevit saf dışı bırakılırsa, başka birçok sonucun yanı sıra, eğitimlerini Amerika'da görmüş işkenceciler de hapishanelerdeki görevlerinin başına dönecekler.

Bindiğim vapur Boğaz'ın Asya tarafındaki Kadıköy'den hareket ettiğinde, sağ tarafta, dört kulesi ve her köşesindeki nöbetçileriyle Selimiye kışlasının heybetli yapısını görüyorsunuz. 1971'de -İstanbul'da daha önce ilan edilen sıkıyönetimde- birçok siyasi tutuklu (ki neredeyse hepsi solcuydu) bu kışlada sorgulanmıştı. Gözünüzü öteki tarafa çevirirseniz, görkemli Haydarpaşa tren istasyonunu ve denizden sadece birkaç metre uzaklıkta, Bağdat, Kalküta ve Goa'dan gelen tren hatlarının kesiştiği makasları görebilirsiniz. On üç yılını Türkiye hapishanelerinde geçirmiş olan Nâzım Hikmet, Haydarpaşa istasyonuyla ilgili şu dizeleri yazmış:

Denizde balık kokusuyla
döşemelerde tahtakurularıyla gelir
Haydarpaşa garında bahar.
Sepetler ve heybeler
merdivenlerden inip
merdivenlerden çıkıp
merdivenlerde duruyorlar.
Polisin yanında bir çocuk
-tahminen beş yaşında-
iniyor merdivenleri.
Nüfusta kaydı yok
Fakat ismi Kemal
Merdivenleri bir heybe çıkıyordu
bir halı-heybe.

Merdivenlerden inen Kemal
yapayalnızdı
-kundurasız ve gömleksiz-
Ortasında kâinatın.
Açlığından başka bir şey hatırlamıyor
bir de hayal meyal
karanlık bir yerde bir kadın.

Denizin karşı yakasında, sabahın erken gün ışığında camiler olgun kavun rengini almış. İşte, altı sivri minaresiyle Sultanahmet Camii. Üstünde inşa edildiği tepenin avantajından faydalanan, bütün heybeti ve bir memenin muhafızlarını andıran minarelere hakim duruşuyla Ayasofya. 1660'da tamamlanmış, Yeni Cami denilen yer. Hava kapalı olduğunda Boğaz'ın öte tarafındaki aynı binalar, pişirilmiş sazan balığının derisi misali donuk ve gri renge bürünmüş. Kafamı çevirip Selimiye kışlasının kasvetli kulelerini seyrediyorum.

Tabak büyüklüğünde, yumurta kabuğu kadar da ince olan her boydan binlerce su medüzü akıntıda bir açılıp bir kapanıyor. Bakıldığında süt renginde, yarı saydam hayvanlar. Boğaz'ın kirliliği, su medüzlerini yiyen uskumruların soyunu tüketmiş. Her tarafı yüz binlerce su medüzünün kaplamasının sebebi bu. Halk ağzında bunlar denizanası diye anılıyor.

Vapura yüzlerce insan sıkış tepiş halde bindi. Yolcuların çoğu her gün bu vapurları kullanıyor. Giysileri ve yüz ifadelerinde okunan şaşkınlıkları sayesinde diğerlerinden ayrılabilen az sayıdaki insan ise Avrupa yakasına ilk defa geçiyorlar; hepsi Anadolu'nun ücra köşelerinden gelmişler. Otuz beş yaşlarında, saçlarını kapatan başörtüsü ve bol şalvarıyla bir kadın, suyun yüzeyinde aksini seyredebileceği gündüz aydınlığında üst güverteye kurulmuş.

Dağlarla çevrili, kışları çok kar yağan, yazları toza boğulan orta Anadolu ovası, neolitik devirde tarım yapılan ilk yerleşim merkezlerinden biriydi ve bu topraklarda barışçı, anaerkil topluluklar yaşardı. Bugünse topraktaki

aşınmayla birlikte bütün ova çöle dönme riskiyle yüz yüze. Köylerin efendisi, ağalar, aynı zamanda toprak sahibi kişiler olan hırsız yetkililer. Etkili sayılabilecek hiç toprak reformu yapılmamış ve 1977 yılında ortalama yıllık gelir 10-20 pound düzeyindeymiş.

Kadın bilerek kocasının elini tutuyor. Aşina olunan şeylerden geriye kalan, bir tek adam. İkisi birlikte şehrin soluk kesici, pırıl pırıl ve mis kokulu yarı-gerçeğini temsil edilen ünlü manzarasını seyre koyulmuşlar. Kadının tuttuğu el, güvertede kucaklara konan diğerlerinden farksız. Halktan Türk erkeğinin kalıbı: geniş, iri, (vücut ölüp gittiğinde bile) tahmin edebileceğinizden daha dolgun, nasır bağlamış, güçlü kuvvetli. Sanki topraktan asma fidanının çıkmasına -örneğin, eski İspanyol köylülerininkilere- benzemeyen eller bunlar; bilakis, yeryüzünün her toprağına ayak basmış göçebe elleri.

Nâzım Hikmet anlatı şiirlerinden bahsederken, ipince, yarısı ipek yarısı pamuktan gömlek kumaşı dokuyor misali şiir yazmayı arzuladığını söylemişti; hem ipek, teri emdiği için demokratikti.

Alt güvertede bulunan salona açılan kayının yanında dilenci bir kadın göze çarpıyor. Erkek ellerinin iriliğinin tersine, onunkiler küçük. Anadolu'da yakmak üzere kullanılan hayvan dışkısından tezek yapan, kızının saçlarını ince ince ören eller. Dilenci kadının kolunda, hasta kedilerle dolu bir sepet: ekmeğini çıkarmasını sağlayan bir acınma vesilesi. Önünden geçip gidenler, dilenen eline bozukluklar koyuyorlar.

Bazen edindiğimiz ilk izlenimler sayesinde yüzyılların birikimini toplu halde görüveririz. Göçebe el salt bir imge sayılmaz; onun bir tarihi var. Bu arada, işkence yapanlar birkaç gün içerisinde insanın bütün sinir sistemini mahvedebiliyorlar. Siyaset cehennemi (zaten siyasetin ütopyalar peşine takılması bundan dolayıdır) iki zamanı birden (hem binlerce yılı hem birkaç günü) arşınlama mecburiyetine bağlı. Muhtemelen bir kere daha hapse atılacak bir dostumun, karısının, çocuklarının yüzlerini aklıma getiriyorum. Cumhuriyet'in kuruluşundan beri, ülke içindeki muhalefetin hakkından

gelmek amacıyla dokuzuncu defa sıkıyönetim ilan edilmiş. Dostumun gardrobunda hâlâ düzgünce asılı duran elbiselerini görüyorum.

Bindiğimiz feribot burundan dönünce on bir minare karşımızda duruyor; Sultan'ın sarayının deveyi andıran mutfak bacalarını açıkça görebiliyorsunuz. Topkapı sarayında lüks ve sefahat o boyutlardaydı ki, Batı'nın bi-le rüyalarını süslüyordu; oysa gerçekte, bugün görebileceğiniz üzere, hanedanlık paranoyasının şerefine dikilmiş, labirentvari bir anıttan öteye gitmiyordu.

Akıntıya karşı yol almaya başlayınca vapurun siyah bacasından, Topkapı'yı görünmez kılacak şekilde dumanlar püskürmeye başladı. İstanbul nüfusunun yüzde kırkı, şehrin merkezinden görünmeyen gecekondu semtlerinde sürdürüyor hayatını. Her biri en az yirmi beş bin nüfuslu olan bu gecekondu semtleri sağlık hizmetlerinden nasibine düşeni almamış, aşırı kalabalık ve çaresizliğin cirit attığı yerler. Aynı zamanda, fazla sömürüye açık mahaller (bir gecekondu mesela beş bin pounda satılabiliyor).

Yine de şehre göçme kararı budalalık sayılmaz. Gecekondu semtlerinde bulunan erkeklerin yaklaşık dörtte biri işsiz geziyor. Geriye kalan dörtte üçün geleceğiyse yalandan ibaret; böylesi köydeyken akıllarının ucuna dahi gelmiyordu muhtemelen. Şehirde ortalama ücret haftada yirmi pound ile otuz pound arasında.

Maraş katliamını CIA'in desteğindeki faşistler planlamıştı. Fakat bu kadar bilgi, fazla bir şey biliyor olmak demek değil. Eric Hobsbawm geçenlerde,* solcu entelektüellerin terörizmi mahkûm etmesinin uzun zaman aldığını yazmıştı. Bugün Türkiye'deki sol terör, ağaların muazzam derecede işine yarayarak, 1950 ile 1960 arasında var olduğu türden bir sağcı polis devletini yeniden tesis etmek isteyenlerin eline koz veriyor.

Ancak terörizm ne kadar kınanıyor olursa olsun, halkın (azınlığın) terörizmi cazip bulmasının, taktik ya da etik etkenlerin hiçbir etkisinin bulunmadığı deneyimlere bağlı olduğunun bilincine varmak şart. Halkın şiddeti emek piyasası kadar keyfi işliyor, daha fazla değil. İster sağ isterse sol tara-

*) "The New Dissent: Intellcetuals, Society and the Left", *New Society*, 23 Kasım 1978.

fından teşvik edilmiş olursa olsun, şiddet patlaması, daha önce *denenmemiş* sayısız girişimin bastırılmış şiddetinden besleniyor. Elli yılı aşkın bir süredir, Atatürk'ün cumhuriyetinin padişahlığın yerini almasından beri, bağımsızlıkları uğruna savaşmış Anadolu köylüleri kendilerine toprak verileceği ve toprağı işleyecek araçlara kavuşacakları vaatleriyle oyalanıyorlar. Oysa uygulamaya geçirilen değişikler acıları ve sıkıntıları arttırmaktan başka sonuç vermemiş.

Alt güvertedeki salonda, belli ki görevlilere rüşvet vermiş bir seyyar satıcı, elindeki bir iğne paketini herkesin göreceği şekilde yukarıya kaldırıyor. Sesi sakin, tane tane konuşuyor. Oturanlar ya da etrafında duranlar çoğunlukla erkek. Değişik boylarda on beş dikiş iğnesinin bulunduğu paketin üstünde İngilizce olarak HAPPY HOME NEEDLE yazısı okunuyor ve bu yazının etrafına, şapka giyip saçlarına kurdela takmış üç genç beyaz kadının olduğu bir illüstrasyon resmedilmiş. Gerek toplu iğneler gerekse iğne paketi Japon yapımı.

Seyyar satıcı paket başına yirmi pens istiyor. Adamlar yavaş yavaş, birbirlerine bakarak almaya başlıyorlar. Bunu kelepir, hediye ve buyruk saydıkları anlaşılıyor. Aldıkları paketi dikkatle, ceket ceplerinden birine koyuyorlar. Bu gece, sanki bahçeye ekilecek tohumlarmış gibi paketleri karılarına verecekler.

İstanbul'da ev içleri -gerek gecekondu semtlerinde gerek başka yerlerde-, kapının dışındaki şehir koşullarına tamamen zıt biçimde, huzur bulma yeri. Karmakarışık yapılmış, çatıları derme çatma olan fakat itinayla muhafaza ettikleri ev içleri, hem dünyanın hayhuyunu yadsıdıkları hem de Cennet Bahçesi'ne veya Cennet'e uygun birer metaforu temsil ettikleri için, dua misali sakin alanlar.

Ev içleri sembolik olarak Cennet'le aynı şeyleri sunuyor: huzur, çiçekler, meyveler, dinginlik, yumuşak malzemeler, tatlılar, temizlik, dişillik. Buradaki sunuş padişahın haremdeki odalarından birinde görüldüğü gibi dayatıcı (ve adice) olabileceği gibi, gecekondu evinde yere serilmiş minderin

üstüne katlanmış, ucuz pamuklu elbiseye basılmış desen kadar mütevazıca da olabilir.

Bülent Ecevit'in, artık her vilayetin yönetiminden sorumlu tutulan generallerin girişimleri karşısında kontrolü kendi elinde tutmaya çalışacağı ortada. Hapse atma, suikast ve idamdan müteşekkil siyasal-askeri gelenek Türkiye'de hâlâ güçlü. Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü ve çürüyüşünü değerlendiren Batı, Türkiye'yi kapitalizmin, Batı sömürgeciliğinin ve paranın her türlü güç biçimi karşısında üstünlüğünün saldırılarına karşı koruyan etkenin bu imparatorluk olduğunu göz ardı ediyor. Sermaye, tüm eski acımasızlık biçimlerini kendi içinde topluyor ve o biçimleri kendisi eskitiyor. İşte bu durum, Batı'ya, dünya çapında ikiyüzlülükler sergileme imkânını sağlıyor –söz konusu ikiyüzlülüklerin en sonuncusunu da 'insan hakları' meselesinde görüyoruz.

Vapurun parmaklarına tutunan bir adam, köpüklü suları ve hayaletvari denizanalarını seyrediyor. On yedi yıllık vapur, Glasgow, Govan'da Fairfield Shipbuilding and Engineering Company tarafından imal edilmiş. Adam beş yıl önceye kadar Bolu'ya uzak olmayan bir köyde ayakkabıcılık yapıyormuş. Kendisi bir çift ayakkabıyı iki günde tamamlarken, fabrika yapımı ayakkabılar köye gelmeye başlamış; fiyatları kendisininkilerden daha ucuzmuş. Daha ucuz ve fabrika yapımı ayakkabılar demek, köydeki bazı çocukların artık yalınayak gezmemesi anlamına geliyormuş. O da ayakkabı satamaz duruma gelince, iş istemek üzere devletin fabrikasına başvurmuş. Oradaki görevliler kendisine, deri parçalarını kesip biçebileceği bir kalıp makinesini kiralayabileceğini bildirmişler.

Bir çift ayakkabı yirmi sekiz parçadan meydana geliyor. Kendisi kalıp makinesi kiralamayı düşünse, yılda elli bin çifte yetecek kadar parça kesmesi lazım. Makineyi dükkânına getirip teslim etmişler. Adam günde on iki saat çalışarak günlük kotasını tamamlamayı başarmış. Her hafta sonu, köpek dili misali üst üste sarılan deri parçaları dükkânı ağzına kadar dol-

duruyormuş. O kadar ki kendisine kalan tek yer, makinenin yanına sıkıştırdığı tabureye ancak yetmekteymiş.

Ertesi yıl, makineyi kaybetmek istemiyorsa 100 bin çift ayakkabıya yetecek kadar parça kesmek zorunda olduğunu bildirmişler. Bu imkânsız, demiş. Fakat imkânsızı başarmış. Gündüz on iki saat kendisi çalışırken, gecenin on iki saati de yerini kayınbiraderi devralmış. Cennet metaforuna uyan yukarıdaki odada, kalıp makinesinin sesi gece gündüz hiç kesilmemiş. Bir yıl içerisinde iki adam neredeyse üç milyon parça kesmeyi başarmışlar.

Bir akşam sol eli ezilince makine susmuş. Yukarıdaki odadaki halının altı sessizmiş artık. Makineyi bir kamyona yükleyip fabrikaya geri götürmüşler. Kendisi de iş aramak amacıyla İstanbul'a gelmiş. Hikâyesini anlatırken gözlerine yerleşen ifadeyi iyi tanıdım. Bu ifadeyi İstanbul'da sayısız insanın yüzünde seçebilirsiniz. Bu adamlar artık genç değiller; ancak gözlerindeki ifade teslim olduklarını göstermiyor, teslim olamayacak kadar sıkı bakışlar. Herkes kendi hayatına, sanki oğlunu gözetiyormuş gibi aynı bilmişlik, koruyuculuk ve düşkünlükle bakıyor. Sakin İslamcı bir ironi.

İstanbul'daki öznel zıtlıklar akıl ile akıldışından, erdem ile günahtan, mümin ile kâfirden, zenginlik ile yoksulluktan oluşmuyor –nesnel karşıtlıklar kadar devasa sorunlar söz konusu. İstanbul'un öznel zıtlıkları saflık ile iğrençlik arasında, ya da ben öyle yorumladım.

Buradaki kutuplaşma iç/dış karşıtlığını kapsıyor, fakat onunla sınırlı kalmıyor. Sözgelimi, halıyı topraktan ayırdığı gibi, ineği sütten, güzel kokuyu pis kokudan, hazzı acıdan da ayırıyor. En çok tutulan lüks mallar (tadı baldan tatlı, bakınca gözü alan, ipeksi dokunuşa sahip, burna taze kokan şeyler) dünyadaki doğal kötülüğü telafi eden şeyler. Türklerde halk ağzına yerleşmiş birçok ifade ve küfürde hep bu kutuplaşmanın izlerini bulabilirsiniz. Mesela burnu havada biri için, "Her boka maydanoz olduğunu sanıyor," denebiliyor.

Aynı saflık/kötülük karşıtlığı sınıf ayrımına uygulandığında iyice uğursuzlaşıyor. İstanbul'un hımbıllıktan hasta düşmüş, tatlı yemekten şişmiş

zengin burjuva kadınlarının yüzleri, gördüğüm en amansız suratlar arasında yer alıyor.

Dostlarım Selimiye kışlasında tutuklu olarak kalırlarken, eşleri hapishaneye gül suyu ve limon kolonyası götürüyorlardı.

Feribotta kamyonlar da var. Konya'dan gelen bir kamyonun arkasında, "Kazancımı bileğimin gücüyle çıkartıyorum, Allah selamet versin" yazıyor. Kır saçlı şoför kamyonuna yaslanmış, küçük, yaldızlı bir bardaktan çay içiyor. Her güvertede parlak bakır tepsilere bardakları ve şeker kâselerini sıralamış garsonlar dolaşıyor. Çay isteyenler birer yudum alıyor, rahatlıyor ve Boğaziçi'nin parıldayan sularını seyre dalıyorlar. Her gün binlerce yolcuyu taşıyan feribotlar, neredeyse oda içleri kadar temiz. Feribotların güvertelerine kıyaslanacak bir sokak yok.

Konya'lı şoför kamyonunun iki tarafına küçük manzara resimleri takmış. Resimlerde tepelerin çevrelediği bir göl görüyorsunuz. Üstte her tarafı süzen, uzun kirpikleriyle bir güveyinkini andıran badem gözler. Resimdeki gölün suyundan huzur ve dinginlik yayılıyor. Şoför çayından birer yudum alırken, delici bakışları olan üç kısa boylu, esmer tenli adamla konuşuyor. Adamların gözlerindeki tutku şahsi olabilir, fakat dünyanın her köşesindeki gururlu ve baskı altındaki azınlıkların gözlerinde aynı tutkuyu seçebilirsiniz. Adamların üçü de Kürt.

İstanbul'un gerek ana caddelerinde gerekse tavuklarla koyunların dolaştığı arka sokaklarında, balya balya kumaş, metal tabaka, halı, makine parçası, tahıl çuvalı, mobilya ve sandık taşıyan hamallar göze çarpar. Hamalların çoğu Irak ile İran sınırındaki Doğu Anadolu'dan gelen Kürtler. Kamyonların taşıyamayacağı her şeyi sırtlarına vuruyorlar. Şehrin sanayi bölgesi kamyonların giremeyeceği kadar daracık sokaklarda küçük atölyelerle dolu olduğundan, işyerleri arasında taşınacak o kadar çok şey var ki.

Sırtlarında, yüklerini koydukları ve gergin iplerle bağlayarak başlarından geçirdikleri eğeri andıran şeyler var. İşlerini bu şekilde yapmaları ve yüklerinin ağırlığı yüzünden hep iki büklüm haldeler. Sırtlarına yük vurul-

duğunda yarı açık bıçaklar gibi yürüyorlar. Kamyon şoförünün anlattıklarına kulak veren üç hamal kendi eğerlerinin üstünde oturup çaylarını yudumluyor, Haliç'e yaklaşırken Boğaz'ın sularını seyrediyorlar. Yüklerini bağlamalarını sağlayan halatlar, güvertede ayaklarının dibinde yığılı.

Boğaz'ı geçmek hepi topu yirmi dakika (bu yazıyı okumak için gerekli zaman kadar) sürüyor. İndikleri iskelenin yanında, kürekle çekilen sandallar çalkantılı denizde habire sallanıyorlar. Bazılarının içinde ateş yakmışlar; alevler, sandallara vuran dalgaların ritmine uyarak dans ediyor. Ateşin başındaki adamlar, işlerine gidip gelenlere satılacak balıkları pişirmekteler.

Balıkları kızarttıkları tavaların ilerisinde, tüm enerjikliği ve uyuşukluğuyla şehrin kendisi: atölyeler, çarşılar, mafya, kalabalığın hep yirmişer kadar insanla sıra sıra yürüdüğü Galata Köprüsü (bu bir yüzer köprü ve bir atın sırtındaymışsınız gibi durmadan, neredeyse siz farkında bile olmadan titrercesine hareket ediyor), okullar, gazete büroları, gecekondu evleri, mezbaha, siyasal parti başkanlıkları, silah tamircileri, tüccarlar, askerler, dilenciler.

Şoförün kamyonunun motorunu çalıştırmadan önceki son sakin ânlar; hamallar, kıyıya ilk atlayan kişiler olmak için vapurun iniş yerine koşturuyorlar. Askılı tepsi taşıyan garsonlar boşları topluyorlar. Karşıya geçilirken Boğaz sanki resimdeki göllerle aynı ruh haline kavuşmuş: 1961'de Glasgow'da yapılan feribot, ev ile iş arasında, çabayla çaba arasında, iki kıta arasında ışıldayan denizin üstünde, zamanı durdurmuş gibi kocaman yayılmış bir halıyı andırıyor. Çok belirgin şekilde hatırladığım bu zamanda asılmışlık hali, şimdi ülkenin kaderine de denk düşmekte.

1979

MANHATTAN

Bir ahlâki fikir, bir soyutlama olarak Manhattan'ın dünya çapında herkesin düşüncesinde bir yeri vardır. Manhattan şunları temsil eder: fırsat, sermayenin başkenti, beyaz emperyalizm, şatafat, sefalet –düşünen kişinin dünya görüşüne bağlı olarak değişir bu. Manhattan bir kavramdır. Ayrıca, orası vardır. Sokaklarına çıkan bir ziyaretçi, ilkin kendisinin daha önce tahayyül ettiği şeylerin hem gücü hem de zayıflığı karşısında afallamadan duramaz. Bu afallamadan bir paradoks çıkar. Bunlar bir ve aynı zamanda hem bir rüyanın sokakları, hem de o âna değin görülen (oldukları *şeyin* arkasında hiçbir şey göstermeyen) en gerçek sokaklardır.

Yakalayabildiğim ayrıntılar: ıssız bir kumsaldaymış gibi yüzlerce oturma odası penceresinin altında terk edilmiş duran tekerleksiz otomobiller; Tiffany's'in bir vitrininde AŞK sözcüğü şeklinde bir elmas broş; Harlem'de sokak köşelerinde bekleyen, kara gövdeleriyle bölgelerini ve huzurlarını inatla koruyan, yalnızca kendilerine ait bir tek orasının olduğunu adları gibi bilen karaltılar. Burada simgesel ayrıntılara yer yoktur. Gördükleriniz, gördüklerinizdir; daha fazlası değil. Anlam, olduğunuz yerdir. Saklı hiçbir anlam, içsel bir anlam aramayın. Lorca'nın Manhattan hakkında yazdığı dizeleri hatırlıyorum:

Hayat rüya kaldırmaz! Sakının sakının sakının!
Yuvarlıyoruz kendimizi aşağıya toprağın neminden sebeplenmeye

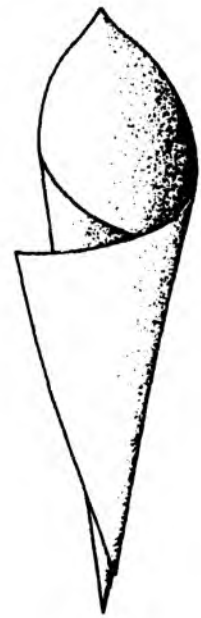
ya da tırmanıyoruz ölü dalyalar korosuyla karlı tepelere
Fakat ne bir rüya, ne bir unutuş:
gerisi, hayvani et.

Sokaklar, bina içleri gibi aşınmış ve lekeli. Basamaklar, korkuluklar, yangın muslukları, kaldırımlar uzun dönemler sürekli kullanılmaktan dolayı eskimemiş. Daha ziyade, umumi helaların lavaboları, hücre kapıları, pansiyon yatakları gibi şiddetli darbelerle kırılıp hasar görmüş bir görünümleri var. Her kaldırımda korkunç bir mahremiyet algılıyorsunuz. Manhattan'da sokak düzeyinde mahrem olan ile kamusal olaylar arasında hiçbir şekilde bir ayrım söz konusu değil. (Aynı şekilde savaş alanında da ayrımlar ortadan kalkar.)

Uzamda da bir engel görünmüyor. Varılabilecek sınırlara saygı duyulmuyor. Yalnızca trafik ışıkları işliyor; bunun haricinde kamusal uzlaşımlara rastlanmıyor. İnsanları dışarıda (ya da içeride) tutan şeyler kilitler; mağlupların durumundaysa, çaresizlik. Bowery ile Wall Street ya da Bowery ile Madison Avenue arasında gezenler, açık alanlara bel hizasında gerilmiş, sürüyle görünmez ipi arkalarında bırakarak yürüyorlar. Bu ipler sahipsiz insanları oldukları yerde tutuyor; onların çaresizlikleriyle varlığını koruyor. Sahipsiz insanların çaresizlikleri sır değil: Bunu toza bulanmış tuğlalarda, kırılmış pencerelerde, tahta çatılmış mağaza önlerinde, kapı aralıklarının kırık dirseklerinde, çöp toplayanların yaşsız ve cinsiyetsiz elbiselerinde takip edebilirsiniz.

Dünyada yoksunluk çeken insanların Manhattan'dan daha fazla olduğu birçok yer, şehir ve köy var. Fakat burada sahipsizlik, sessizce bile olsa yardım aranacak tek bir imkân bırakmıyor. Onlar artık sadece göründükleri şeye dönüşmüş durumdalar. Sahipsizliklerinden başka bir şey değiller.

Gökdelenler kendi normlarını yaratmış. İnsanın gözü dikey ile yatayı birbirine ayırmaya çalışmaktan yoruluyor; dik açı artık dik görünmez oluyor; uzakta bir yere düz bir şekilde inmesini düşündüğünüz bir şey, tersine,



açıyı belirsiz kılarak gökyüzüne doğru kalkıyor. Ufuk ilkesi de bozulmuş sanki. Gördüğünüz başka şehirlerde uzamı deneyimlemenizi, az çok yanlara doğru katlanmış kâğıt tabakalar şeklinde tasavvur ederseniz, burada aynı kâğıt tabakanın kâğıttan bir külah şeklinde kıvrıldığını fark edersiniz. Algı sahasında esas olan dik açının kaybedilmesini artık en yakınımızdaki dikdörtgen şeylerin (kapılar, pencereler, duvarlar, basamaklar, ızgaralar) çokluğu telafi edecektir. Kâğıt külah, kareli graf kâğıttan yapılmıştır. Üstü yüzler, diller, otomobiller, şişeler, ağaçlar, kumaşlar, makineler, planlar, merdivenler, eller, tehditler, vaatler, dünyanın her köşesinden gelen raporlarla doludur. Manhattan'ın merkezinde çalışan nüfusun yoğunluğu bir mil kareye çeyrek milyon insanın düşmesi şeklinde hesaplanmıştır. Tabii böyle bir insan yoğunluğu karşısında *etrafı* görmeye çok az alan kalır. Boşluk bulmak için bakabileceğiniz yer *yukarısıdır.* Şimdiye değin bir şehirde gördüğüm en fazla kuyumcu burada. Kuyumcu vitrinlerindeki yü-zük sayısı neredeyse şehirde yaşayan insanlar kadar.

İnsanlar her saatte, her yerde yiyorlar, bir şeyler atıştırıyorlar. Dünyanın her köşesine ait yemek tarifleri bulabilirsiniz burada. Oysa Manhattan'da yemek demek, bulduğunuz yerde ağzınıza atıp yediğiniz bir şeyden ibaret. Daha fazlasını düşünmeyin. Göçmenlerin bu gerçeği öğrenmeleri hayli zaman almış olmalı. Manhattan'da bir şeyler yemek kendi ba-şına tıkınılan bir şey olmaktan öteye gitmez.

Bakın, her yerde gevezelik. Konuşmak. Dışlamak. O ânda kalabalıktan çıkan biri olursa onunla konuşmak. Kalabalıkta kiminle konuşursanız bu ancak bir ân için mümkün: tek başınıza kaldığınızda, kendi kendinize

sesli konuşabilirsiniz. Söyleyeceğiniz şeyler, aynı ânda zihninizin içinde ne geçiyorsa doğrudan onlara denk düşer. Zihninizin içinde dolananlar derhal sözcükler şeklinde dışarı taşınır. Ve bu da bir tür koruma işlevi görmektedir.

Konuşma nasıl olur da koruma işlevi görür? Açık bir şekilde değil. Konuşma, bir sempati beslenme ya da özel bir durumun anlaşılması çağrısı değildir. Soru daha iyi şöyle sorulabilir: Kime karşı korunma? Birinci tekil şahıs ile yanındaki arasındaki boşluğa karşı mı? Bu boşluğu umutlar doldurur. Diğerinin umutları, sizin umutlarınız. Bu dikey bir alandır, tak diye düşebilirsiniz.

Umutlar asansörler gibi yükselecekleri bir alana ihtiyaç gösterir. O alanlardan birinden düşmek kolaydır. Burada söz konusu olan, unutuluşa düşmektir. Konuşmak ise unutuluşa karşı ayak diremek anlamına gelir. Kimse başka birisiyle konuşmaya devam ederken düşmez; sözcükler boşluğu tutar ve konuşan kişiyi yukarı çıkarır. Düşüş, sessizlikte olur.

İnsanların evlerinde olmasını tahmin edebileceğiniz şeyler, burada dışarılarda meydana gelir. İç diye bir şey yoktur. İnsanın içe dönük düşünceleri, suçluluk duygusu, mutluluğu, kişisel kayıpları olabilir, ancak tüm bunlar yüzeyde kalır ve her bloğun, her apartmanın her katında yaşanan olaylara dönüşecek şekilde sözcükler, eylemler, alışkanlıklar, tikler olarak dışarı çıkar. Tabii her şey kamusal hale gelmez, o zaman yalnızlık diye bir şey kalmaz. Bilakis, her ruh içini dışına vurarak yalnız kalmaktadır.

Tekrar sokaklarda yürüyün. Konutların yüzde yetmişi nereden baksanız elli yıllığı geçiyor. Çatıların *dışında*, tahta kaplı su depoları. Kaldırımların insan boyunun bir baş kadar yükseğindeki yangından kaçış merdivenleri, her binanın *dışına* demir kancalarla tutturulmuş sanki; sokaklar da bu yüzden demir parmaklıklar arasmda yürünen daracık geçitlere dönmüş. Dikey yangın merdivenlerinin dairelere geçilen düzlüklerinde, sanki oturma odasındalarmış gibi kadınlar ayakta duruyor, çocuklar uyukluyor. Her kesitin

özgül bir tarihi var (şehir suyunun temin edilişi ve suyun basıncı, on dokuzuncu yüzyıldan kalma yangın kuralları, soğutma sistemleri kullanılmadığında yazın şehirdeki sıcaklığın dereceleri); fakat her durumda tarih, ekonomik payların daha fazla kâr etmek ve genişlemek uğruna mutlak anlamda asgariye indirilmesiyle sonuçlanıyor; her örnekte sonuç, başka yerlerde normal olarak içeride olan şeylerin dışarıya çıkarılmasına dönüyor. Geceleri ışıl ışıl olan büyük cam gökdelenler aynı ilkeyi uygulayıp, kendilerini mitoloji katına çıkarıyorlar; onların *iç* aydınlatmaları, bütün adanın *dışsal* gece ortamının baskın özelliği halini alıyor.

İlke, fiziksel olduğu kadar tinsel –ya da, daha kesin bir dille ifade edersek, içselliği dışlayan ilke, tinseli fiziksel içinde bir kategori durumuna getiriyor. Bunu insanların yüzlerinde görebilirsiniz.

Başka her yerde deneyimin bir insanın yüzünde bıraktığı izler, insanların içlerindeki ihtiyaçlar ya da niyetler ile dış dünyanın talepleri ya da verdikleri arasındaki çakışmaların (ya da çatışmaların) izleridir. Farklı şekilde ifade edersek: Bir yüzdeki deneyim işaretleri, iki kalıbın karşı karşıya gelmesinin çizgileridir; iki kalıp ta toplumsal hayatın ürünleridir, fakat biri benliği, diğeri tarihi içerir.

Manhattan'daysa tersine, deneyim birçok yüzdeki izini doğrudan etkileyerek bırakır. Kalan izler, iki güç arasındaki bir mücadelenin sonucu değildir. Bu konuda ne benliğin ne de tarihin kilit bir işlevi söz konusudur. İzler tamamen dışsal olayların baskısıyla ya da dayatmasıyla oluşmuştur –arabaların gövdelerinin imal edilirken bir şekle sokuluşuna ya da bir çarpışma sonucu orasının burasının bükülüp göçmesine benzer şekilde.

Tabii bu anlattıklarımdan, hayatlarını Manhattan'da sürdürenlerin edilgen ya da atıl insanlar oldukları anlamı çıkmaz. Burada değişmez biçimde, *irade*'nin nesnesini bulup, o nesne içinde gücünü biriktirdiğini gözleriz. Hedefler rehber olmaktan çıkıp, mıknatıs niteliğine bürünür. Nadiren başka bir insan olan hedef, sevilene dönüşür; bir tutkunun doyurulmasını vaat eder. Yine de seven kişi, sevilen hedefini yaratmak için kendini boşaltır. Bu

durumda, yolda karşılaşılan bütün engeller birer darbe şeklini alır. İşte, benim yüzlerde gördüklerim de bu alınmış olan darbelerin izleridir.

Manhattan'ın modern kapitalizmin en katıksız yuvası olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Burada çalışan nüfusun beşte birinden daha azı imalat alanındadır. Ancak kapitalizmin refleksleri, düşünme kalıpları, zorlamaları ve psikolojik çevrimlerinin katıksız yuvası burasıdır. Yorulmaz enerjisinin, acımasızlığı ve çaresizliğinin her biçimini burada görebilirsiniz. Amsterdam on yedinci yüzyılda kısa bir süreliğine tarihsel bakımdan buna denk bir konuma gelmişti. O sıralarda New York'a New Amsterdam deniyordu.

Batı sahilindeki şehirler günümüzde New York'tan daha modern bir düzeye geldiklerini ileri sürebilirler. Fakat kapitalizmin yarattığı ve talep ettiği enerjiyi esastan körükleyen tarihsel öğeden yoksundurlar. Manhattan, ölülerin hayaletinin dolandığı bir yer. Çarşıdaki (şahsi bir gelecek umudunun bağlanabileceği) mağaza vitrinlerinin önlerini saymazsak, sokağa çıkan insanlar geçmişin çamurları ve külleri arasında adım atarlar. Kapitalizmin kesintisiz ekonomik genişlemeye duyduğu ihtiyaç, geçmişin -yeterince ileri gidilmemişse- hakkını geri isteyip öcünü alabileceği şeklindeki öznel bir korkuyu doğurur; işçilerin geçmişlerine korkuya bakmalarının gerekli olduğu fikrinin yayılmasının sebebi de budur.

Yeni gelen göçmenler limandan öteye, denize bakakalır ve ufkun hemen üstündeki bulut kümelerinin bir kara parçasına işaret ettiğini hayal ederler. Bulutların uzakta kümelendiğini ben de gördüm; düzenli olarak bulut kümeleri toplanıyor oralarda. Yeni göçmenler de kendilerine durmadan, o bölgede bir kara parçası olamayacağını ve doğudaki ufkun hiçbir vaat getirmediğini hatırlatma ihtiyacı hissederlerdi. Göçmenin mantığı tersini iddia etmesine rağmen bu izlenim bir türlü silinmek bilmezdi. Göçmen nihayet, bulutları bulut olarak, buluttan başka bir şeye benzetmeden görmeyi başardığında (ki kendisi bunu asla başaramasa bile bir gün oğlu başaracaktır), artık Amerikalı olmuş ve kuzenlerini yanına getirtmeyi düşünmeyi başlamaya aday hale gelmiş demektir.

Her umut, göçmenin dikey yükseliş yolculuğunda ya onu yüzüstü bırakır ya da alır götürür. Büyük çoğunluk umutlarının gerçekleştiğini asla göremez. Fakat iradelerinin gücünü aynı şekilde geri getiremeyeceklerini de keşfetmiş olacaklarından, artık geldikleri yere dönme ihtimallerinin ataları-nın şansından bile daha az olduğunun bilincindedirler. Manhattan, her geçen gün umutlarının boşa çıkması karşısında teslim bayrağını çeken insanlarla doludur. Kıyaslanmaz dalga geçme yeteneklerinin, sinizmlerinin ve gerçekçiliklerine sarılmalarının kaynağı budur.

Yine de gerçekliği doğrulayan, aslında bu yerin kendisi değildir. Fiziksel koşulların tarafsızlığı ya da 'nesnelliği' ortadan kalkmıştır zaten. Omuzlarında o kadar fazla yük vardır ki. Ne ölçüde geometrik ya da aşınmış olursa olsun, adadaki her yüzey onların umutları ya da hayal kırıklıklarıyla bezenmiştir. Manhattan, sakinlerinin her birinin aynı ânda gördükleri bir rüya ya da kâbustur. Burada simgesel hiçbir şeyin bulunmadığını daha önce belirttim. Ancak rüyaların sembolizmi, yalnızca uyandıktan sonra üstüne fikir yürütülecek bir konudur. Rüyanın içindeki hiçbir şey simgesel değildir; bilakis, her şey kendi olduğu gibidir. Yalnızca kendisi. Yine de bir rüyada, her şey rüyayı görene *dönüktür* –sanki bir iç his varmış gibi doğrudan ona hitap etmesi bakımından. Manhattan'da bu anlamıyla insana dönük *yüzü* olmayan bir dış yoktur; dolayısıyla, insanı bir şeye temin edebilecek bir dış da yoktur. Milyonerler sanat eserlerinin, nesnelerin, Avrupa'dan getirtilen yapıların yüzeylerinde (benliği ve tarihi yine ayıran yüzeylerde) böyle bir teminatı ikame edecek şeyler aradılar. Milyoner olmayanlar içinse, dışta, içinde yaşanacak bir şey yoktur.

İşte, Manhattan'ın amansız çelişkisi burada yatar. Töz, tarafsızlığından sıyrılmış. Benlik dışa göçmüş. Dante, Cehennem'in çemberlerini tarif ederken, kayıp ruhların kendilerini buldukları lanetliler mimarisine dayalı Hıristiyan ahlâkının kodlarına başvuruyordu. Manhattan, Cehennem değil ve Dante'nin devrindeki ahlâk kodları çoktan eskiyip mazide kalmış.

Yaklaşık üç yüz metrelik Empire State Building'den bütün adanın silueti görülebiliyor. İmkânı olan her Amerikalı öğrenci çocuk bu binaya çıkmıştır. "Sokaklarda dolaşan insanlara bakın, bakın karıncalar kadar ufaklar." Etrafınızda baskı makinesindeki harfler ve şekiller kadar düzenli biçimdeki başka gökdelenlerin yaklaşık aynı boylara çıktıklarını görebilirsiniz. On beş metre aşağıda işçiler yeni bir kuleye beton döküyorlar. Adım adım üç yüz metreye ulaşılmış. Başınızı güneye çevirdiğinizde İkiz Kuleler daha da yüksekte...

Kapitalizmin tarihi içinde Manhattan, aşırı umutlu oldukları için lanetlenmiş insanlara yuva olmuş bir ada.

1975

KAYITSIZLIK TİYATROSU

Yakında yazmak istediğim bir hikâye, bir şehre yerleşmiş uzak köyde oturan bir adamla ilgili. Bu çok eski bir hikâye. Fakat yirmi yüzyılın sonlarındaki şehir hayatı eski hikâyenin anlamını oldukça değiştirdi. En aşırı görünümüyle, beyaz ve kuzeyli olarak gördüğüm bir şehirden bahsediyorum. İklim, kamusal olan ile özel olan arasındaki sınırın düzenlenmesine biraz yardımcı oluyor. Bir Akdeniz şehri, ya da Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyindeki bir şehir, biraz farklı karakter taşıyor.

Böyle bir şehir en aşırı görünümüyle köylüye ilk darbeyi nasıl vurur? Hikâyecinin izleniminin hakkını vermek için, onu etkileyen şeyin *ne* olduğunu anlamak gerek. Şehrin kendine biçtiği görünüm kabul edilemez. Hikâyecinin ilkin kendisi hakkında yarattığı şekilde, şehir de kendisi hakkında en azmdan bir sürü yanılsama doğurur çünkü.

Çoğu şey ona alışılmadık görünüyor ya da kulağında alışılmadık tınılar bırakıyor: binalar, trafik, kalabalıklar, ışıklar, mallar, sözcükler, perspektifler. Bu yenilik hem şok edici hem heyecan verici. Yenilik, cümlenin güvenilmezliğini vurguluyor: *Ben buradayım.*

Fakat hikâyeci çabucak insanlar içindeki yerini bulmak zorunda. İlk başta insanların şehrin geleneksel bir öğesi olduklarını; az çok kendisiyle babasının tanıdıkları insanlara benzediklerini farz ediyor. Onları ayıran şey, sa-

hip oldukları –fikirleri buna dahil, ancak sahip oldukları şeylerle kurdukları ilişkiler az çok birbirine benzer. Çok geçmeden durumun sandığı gibi olmadığını anlıyor. Kullandıkları ifadeler arasında, ağızlarından çıkan sözler arasında, elleri ve vücutlarıyla, bakışlarıyla yaptıkları jestlerde esrarengiz ve kesintisiz bir alışveriş söz konusu. Bu durumda sormadan edemiyor: Neler oluyor?

Hikâye anlatıcı kendini şehre ve köye karşı eşit mesafede tutarsa, betimleyici bir cevap ortaya koyabilecek. Fakat soruyu soran kişiye hemen ulaşılamıyor. Köylüyü şehre gelmeye mecbur eden, ekonomik gereklilik. Şehre bir kere gelince de *cevaplanmayan* sorularıyla birlikte ideolojik dönüşümü başlıyor.

Genç bir kadm ergenliğini ilan edeceğim diye vücudunun, ağzının, gözlerinin her tarafını kullanarak sokağı ya da barı geçiyor. (Anlatıcı içinden ona *utanmaz* diyor, fakat bunu kızın doymak bilmez cinsel iştahı olduğunu farz edişine göre açıklıyor.) İki delikanlı kızın dikkatini çekmek amacıyla numaradan kavgaya tutuşuyorlar. Erkek kediler gibi birbirlerinin etrafında dolanıp duruyor, fakat birbirlerine tek bir fiske vurmuyorlar. (Anlatıcı onlara, bıçaklı *rakipler* diyor.) Kız sıkılgan bir bakışla izliyor oğlanları. (Anlatıcı kızın duygularını belli edemeyecek kadar *çok ürktüğü* kanısında.) Polisler geliyor. İki delikanlı kavgayı hemen kesiyorlar. Polislerin yüzünde en ufak bir ifade belirtisi yok. Gözleri etrafı tarıyor, sonra yürüyüp gidiyorlar. (Anlatıcı polislerin kıllarını bile kıpırdatmamalarını *tarafsızlık* olarak nitelendiriyor.) Chaplin'in ilk döneminin mitik niteliği ve cazibesi, şehirdeki 'masumane' yanlış yorumlamaları çok inandırıcı biçimde, kendiliğinden oynama becerisinde yatıyordu.

İlk defa olarak köylü, kâğıt üzerine çizilmiş değil de kanlı canlı karikatürler görüyor.

Çizgi karikatür on sekizinci yüzyılda İngiltere'de başladı ve daha sonra on dokuzuncu yüzyılda Fransa'da gelişti. Fakat bugün, hayat onu geri-

de bıraktığı için ölmüş durumda. Ya da daha doğrusu, yergi ancak ahlâki bir etkenin varlığında mümkün olduğu için öldü; ahlâki etkenler esas tükenen. Biz de karikatür fikrine tepki gösterebilme durumundan dehşete düşmeye fazla alışkınız. Aslında, çizgi karikatür geleneği, şehirlere yönelik kır kökenli bir eleştiriden oluşuyordu ve yeni şehirlerin ilk yuttuğu, şehir normlarının doğal olarak kabullenilmesinden önce, geniş kırlık bölgelerde gelişmişti. Çizilen karikatür, hayatın farazi 'gidişatı'yla kıyaslandığında saçmalık derecesinde abartılıyordu. Canlı karikatürler ise hayata benzeri görülmeyen bir gayret, tehlike ve umut katarlar; yabancı birinin gözünde bu, artık saçma görünen bu abartılı 'süper-hayat'ın dışında kalmayı getirir.

Çizgi karikatürler sosyal tiplere dairdi. Onlarla çizilen tipoloji toplumsal sınıfı, mizacı, karakteri ve fiziki yapıyı dikkate alıyordu. İçerikleri sınıf çıkarlarıyla toplumsal adalet etrafında dönmekteydi. Canlı karikatürler, dolaysız etkenleri olan karikatürlerdir. Hiçbir süreklilik düşündürmezler; davranışçıdırlar; karakterin değil, temsilin, performansın karikatürleridir. Yerine getirilen roller, toplumsal sınıfın etkisinde kalmış olabilir. (Sokaktan ya da bardan o şekilde geçen genç kız, muhtemelen büyük burjuvaziden ziyade küçük burjuvazinin içinden gelmektedir; polis çoğunlukla işçi sınıfı kökenlidir; ve saire.) Fakat dolaysız biçimde ortaya çıkan bir durumdaki ihtimaller, esas sınıf koşullarını saklar. Keza, canlı karikatürün beklediği yargının, toplumsal adaletle yakından uzaktan alakası yoktur; bilakis, bireysel performansın başarısı ya da başarısızlığıyla ilgisi vardır. Bu tür performansların yekûnu bir kolektivite meydana getirir. Ancak bu, tiyatronun kolektivitesidir. Bazı tiyatro eleştirmenlerinin bir zamanlar inandığı gibi bir saçma tiyatrosu değil, bir kayıtsızlık tiyatrosudur.

Şehirdeki kamusal hayatın büyük kısmı bu tiyatroya girer. Bununla birlikte, iki faaliyet bunun dışında bırakılmıştır. Bunlardan birincisi, üretken emektir. İkincisiyse, gerçek iktidarın hayata geçirilişi. Bunlar gizli, kamusal

olmayan faaliyetlerdir. Bu anlamıyla, montaj hattı Başkan'ın telefonu kadar özeldir. Kamusal hayat, halkın umut bağlamaya ikna edildikleri lüzumsuz şeyler etrafında döner. Yine de hakikat bu kadar kolayca devre dışı kalmaz. Hakikat, kamusal hayatı bir tiyatroya dönüştürmek üzere geri döner. Bir yalan hakikat sayılırsa, gerçek hakikat sahte olanı doğrudan teatral bir hakikate çevirir.

Kamusal hayatın bütünselliği artık böyle bir teatrallikle yüklüdür. Bu genellikle ev içi hayatlara kadar uzanır –ancak köyden yeni gelmiş insanlarda bu durum daha az belirgindir. Kamusal hayatta hiç kimse bundan kaçamaz; herkes ya seyirci ya da oyuncu olmaya zorlanır. Bazı oyuncular oynamayı kabul etmemelerini oynarlar. Oynadıkları rol önemsiz 'küçük adam' profilidir; ya da, sayıları çoksa, 'sessiz çoğunluk' topluluğunu oynayabilirler. Oyunculuktan seyirciliğe geçiş neredeyse kendiliğinden ve ani olur. Ayrıca, aynı zamanda ikisi birden olmak da mümkündür: yakın çevresine karşı oyuncu olmak, daha uzaktaki hayata karşı seyirci kalmak. Sözgelimi: bir istasyonda ya da bir restoranda.

Kayıtsızlık, seyirci ile oyuncu arasındadır. Seyirciler ile oyuncular arasındadır. Her oyuncunun (yani, herkesin) deneyimi kendisini, oynamaya başlar başlamaz seyircilerin salondan çıkacağına, tiyatronun boşalacağına inanmaya götürmüştür. Aynı şekilde, her seyircinin deneyimi kendisini, bir başkasının oyununun kendi şahsi durumuyla bir ilgisinin olmamasını ve kendi durumuna kayıtsız kalmasını beklemeye götürmüştür.

Oyuncunun amacı, en azmdan seyirciler içinde birkaç kişinin tiyatrodan ayrılmasını önlemektir. Korkusu ise bomboş bir tiyatroda kendi başına oynar durumda kalmak. (Fiziksel olarak yüzlerce insanla sarıldığında bile karşılaşılabilir böyle bir durumla.) Sayılarda bir ters orantı söz konusudur. Bir oyuncu yüz kişilik bir seyirci topluluğunu tercih ederse, bir anlamıyla bomboş tiyatroyla baş başa kalma korkusundan biraz uzaklaşmış olur. Fakat yüz kişi de tiyatroyu saniyeler içinde boşaltabilir. Üç kişilik bir seyirci

topluluğunu tercih ederse, içlerinden en azından birini uzunca bir süre yanında tutabilecektir –o üçüncü kişi de sıkıntıdan ya da kayıtsızlıktan *oynamak* zorunda kalana kadar.

Kayıtsızlık tiyatrosunda oynamak kaçınılmaz olarak abartılı ifadeleri benimseyip geliştirmeye yol açar. İlgisizliği, bağımsızlığı, umursamazlığı yansıtan ifadeler buna dahildir. Gündelik hayattaki gösterişçi davranışların kaynağı budur. Seyircilerin salonu terk etmelerine karşı en çok başvurulan nihai çare ise şiddettir. Şiddet sözlerle (küfrederek, tehdit ederek, bağırıp çağırarak), suratını ekşiterek ya da eyleme geçerek olabilir. Bazı suçlar, tiyatronun en saf ifadesidir.

Abartı ve şiddet zamanla alışkanlığa dönüşür. Şiddet, abartının *hitabında* ortaya çıkar. Bu anlamıyla, bahsettiğimiz genç kızın ergenliğini oynaması, doğrultulmuş bir silah kadar şiddet içermekteydi. Abartılı olma ve davranma alışkanlığı giderek, oyuncu olma halinin fiziksel varlığa dönüşmesine de yol açar. Kişi, ya mizacı sebebiyle ya da koşulların zorlaması sonucu, performanslarında genellikle yansıtmaya mecbur kaldığı ifadenin canlı karikatürü haline geliverir.

Tiyatronun varlığı kendini ikinci bir kişinin olmadığı, herhangi bir temsilin asgari şartları (iki kişi) eksik kaldığı zaman bile hissettirir. Burada yalnız olmak, kayıtsızlığın zaferiyle karıştırılır ve tamamen olumsuz bir şey olarak addedilir. Boşalmış tiyatro, sessizliğin görüntüsü halini alır. Sessizlik içinde yalnız başına olmak, tek bir seyirci bile tutamamak demektir. Mecburen tekrar yollara düşme (akşam gazetesi almak için köşedeki büfeye gitme, bir içki içmek üzere bara uğrama) gerekliliğinin duyulması bundan dolayıdır. Bu da şehirde eski olanların kendilerine özgü pathosunun tanımlanmasına yardımcı olur.

Kayıtsızlığı mağlup edebilecek tek bir şey vardır: yıldız oyunculuk. Yıldıza, seyircilerin hepsinde bastırılmış olan her şey bahşedilmiştir. Yıldız, modern şehirde idolün tek biçimidir. Yıldız, tiyatroyu doldurur. Hiçbir kayıtsızlığın kalıcı olmayacağını vaat eder.

Spordan cinayete ve siyasete kadar her görkemli faaliyette gözlenen büyük yıldızlar örneğini takip eden herkes, bir vesileyle küçük bir yıldız olma özlemi duyabilir. Bir dükkânda altı müşteri varsa, orada bulunanların onayıyla altı kişiden biri, kısa bir süreliğine bir sözünden, bir tepkisinden ya da fiziksel bir maharetinden dolayı yıldız yapılabilir. Bir asansördeki, trafik geçidindeki, gişe kuyruğundaki kalabalıklarda, kısa süreliğine tiyatroyu dolduracak herkese -piyango çıkması misali- yıldız rolü düşebilir. O kısa zaman diliminde salt kentsel bir hazzın geçici yıldızın yüzünü okşadığını gözlemleyebiliriz. Bu, tevazu ile kibirden müteşekkil, beklenmedik, utangaçça bir hazdır. Bir şeyden dolayı övülen bir çocuğun duyduğu haz gibi, tesadüfen başına gelmiştir.

Kayıtsızlık tiyatrosu, *şehir hayatının yapmacıklığı* başlığı altında değerlendirilmemelidir. Bir köyün sosyal hayatı, oldukça biçimselleşmiş olması anlamında yapaydır. Örneğin köydeki bir cenaze töreni, çağımızda bir şehirde meydana gelen herhangi bir olaydan daha fazla -daha az değil- biçimsel kurallara bağlıdır. Kayıtsızlık tiyatrosunun antitezi kendiliğinden sadelik değil, gerek baş oyuncuların gerekse seyircilerin ortak çıkarlarının olduğu bir dramadır.

Kayıtsızlık tiyatrosunun tarihsel önkoşulu, herkesin hayatlarının çoğu kısmında bilinçli olarak ve çaresizce başkalarının görüşleri ve kararlarına bağlı olarak devam etmesidir. Bunu simgesel biçimde ifade edersek: Tiyatro, forumun yıkıntılarında inşa edilir. Önkoşulu, demokrasinin başarısızlığıdır. Kayıtsızlık, etkili bir sosyal eylemden yalıtıldığında kişisel fantezilerin kaçınılmaz olarak farklılaşmasının sonucudur. Kayıtsızlık, şahsi fantezilerin aşırı değişkenliği ile toplumsal-siyasal durağanlık arasındaki eşitlikten doğar.

Kayıtsızlık tiyatrosunda görünümler başarısızlığı gizler, sözcükler olguları gizler ve simgeler, atıfta bulundukları şeyleri gizler.

Bir köylü kayıtsızlık tiyatrosunu zihninde tasarlayamaz. Kendilerini ifade etmek için gerekenden çok ve fazla abartılı ifadelere yeltenen insanları

ömründe hiç görmemiştir. Bu yüzden, o insanların gizli hayatlarının ifadelerindeki aşırılık derecesinde zengin ve gizemli olduğunu varsayar. Görünmez olanı (ki kurduğu hayale göre, görünmez olan o insanların ifadeleriyle davranışlarının ardında yatıyor olmalıdır) henüz göremediği için kendini küçük düşürür. Şehirde olup biten şeylerin kendi muhayyilesini ve önceki düşlerini aştığına inanır. Bunda trajik bir şekilde haklıdır.

1975

3
İKİ DÜŞ

SODOM ŞEHRİ

Lukas van Leyden'in "Lut ve Kızları"yla ilgili resminden detay olan bu görüntü, Sodom şehrinin yıkılışını gösterir. İlk bakışta resimdeki gerçekçilik çarpıcı boyutlardadır. Ömrümüz boyunca birçoğumuz böyle yanan şehirler, içlerindeki çöküntü nedeniyle harabeye çevrilen binalar görmüşüzdür. Işıkların aydınlattığı sudaki elektrik rengi, on altıncı yüzyıldan bir sanatçının çizimini dikkate alırsak tuhaf derecede modern görünmektedir. Oysa Lucas van Leyden'in Tanrı'nın gazabını resmedişi esasta Ortaçağ'a özgü bir tablodur. Bu tablo, doğallıkla birbirine zıt olan iki ilkeye göre tasarlanmıştır: İnsan dünyasının kaosu, düzensizliği karşısında Tanrı'nın rasyonalitesi, düzeni. İnsanların kurduğu şehir yalnızca yamp kül olmakla kalmaz, bunun yanında bir de denize gömülür; insanlar, batan bir geminin eğik güvertesine atlamak için sokaklarda koşturup durmaktadırlar. Limanda parçalanmış gemilerin direkleri, Tanrı'nın yarattığı ve insanın müdahaleleri karşısında görece bozulmadan kalmış doğaya ait olan ön plandaki ağaçla zıtlık oluşturmaktadır. Bütün tabloya bakıldığında, şehrin ölçeği bir oyuncağınki, babasını kudurtmuş, itaatsiz bir çocuğun oyuncağınki kadardır. Babanın gücüyse yalnızca şehrin üstüne ateş yağdırma becerisinde değil, aynı zamanda gökyüzünde çakan alevler biçiminde görünür. Bu simetrik, düzenli, akışkan bir alevdir –bir krizantemin kusursuz bıçimde geliş-



Lucas van Leyden: *Lut ve Kızları* (detay)

miş parçasını andırır. İnsanın anlamayı başaramadığı fakat kaçıp kurtulmasının da elinden gelmediği adil düzenin parçasıdır. Belki de böyle bir görüntünün -yeterince zaman tanınırsa- hâlâ etkili olabilmesinin sebebi, insanın hayallerinde ve bilinçdışında hâlâ yüce bir düzenin duruyor olabilmesi ihtimalinde aranmalıdır. 'Baba' sözcüğü bu bakımdan çok etkili olabilirken, alevlerin yol açtığı yıkım sahneleri, eğer doğrudan bir tehlike altında değilsek, genellikle bir düş özelliğinden öğeler taşıyor olabilir.

1972

TUFAN

Dünyanın yok olması düşüncesi, insanların dünyayı kendilerinin yok edeceği araçlara sahip olmalarından çok önceden beri vardı. Bu suluboya resmin (bkz. s. 90-91) yapılış tarihini bilmesek de, atom yıkımıyla ilgili bir bakışı yansıttığını fark edebiliriz. Tablo 1525'te yapılmıştır. Nasıl yapıldığının hikâyesini ise en iyi Dürer'in kendi sözlerinden okuyabiliriz:

> Çarşamba'yı Perşembe'yi bağlayan gece, Paskalya'dan sonraki yedinci pazarın ardından, rüyamda bu manzarayı gördüm –gökyüzünden kaç pınar dökülüyordu. İlk sel benden beş altı kilometre uzakta, korkunç bir güç ve muazzam bir gürültüyle toprağın üstüne boşandı ve bütün toprağı hem paramparça etti, hem de sular altında bıraktı. O kadar sıkılarak korkmuşum ki hemen uykumdan uyandım. Sonra başka seller geldi; hepsi de birbirinden kuvvetliydi, sayılamayacak kadar çoktu, bazıları daha yakınlara ulaşmıştı. Sonra öyle bir yükseklikten döküldüler ki her taraf aynı derecede sığlaşıverdi. Ancak toprağa değen ilk sular çok yakına geldiğinde, ki bu rüzgârla ve gökgürültüsüyle birlikte çok ani oluyordu, dehşetle ve bütün vücudumu saran titremelerle uyandım. Sonra uzun süre toplayamadım kendimi. Bunun üzerine sabah olup da yataktan çıkınca hemen gördüğünüz o resmi yaptım. Tanrı her şeyi yoluna koysun.

Dürer bu tablosunu yaptığında elli dört yaşındaydı.

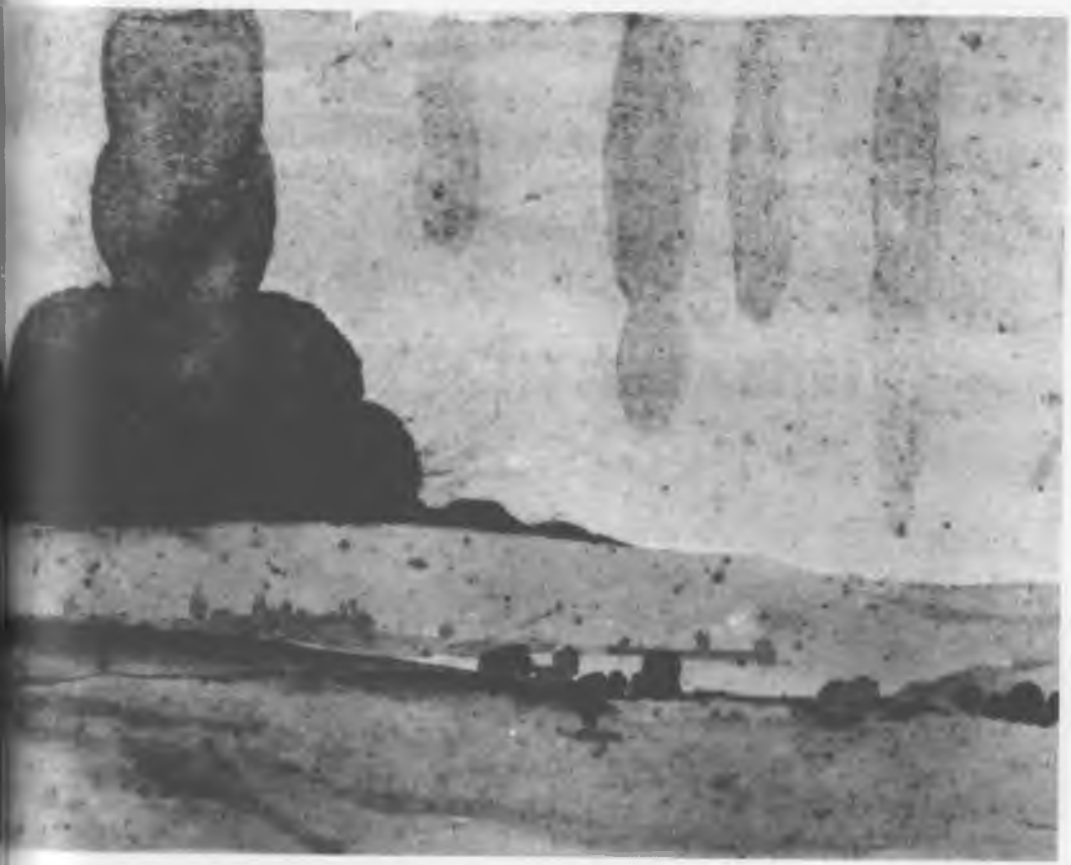
Yıllar önce genç bir delikanlıyken, Kıyamet'te tahmin edildiği şekilde dünyanın sonunu gösteren bir dizi ahşap resim yapmıştı; bunlar geleneksel Ortaçağ sembolleri ve figürleriyle doluydu. Fakat bu düş farklı. Düşteki dehşet bir öğretinin ya da reçetenin parçası değil. Dürer'in bilinçdışıyla düş gören benliğinin kendiliğinden yaratısı. Birçok kâbusta olduğu gibi bu düşün kesitleri muazzam bir uzam, bitmek bilmeyen sular ve ezici, bastırıcı bir ağırlık duygusundan oluşuyor. Buradaki öğelerin bir doğum travmasının sönük biçimde hatırlanmasıyla mı yoksa ölümün içine doğmasıyla mı ilintili olduğunun fazla önemi yok; önemli olan, resimdeki öğelerin korkunç bir sonun alameti olması. Yine de bu bakışın kendi başına neredeyse hiç zararı yok.

En derinlerde yatan korkularımız, gündelik şeyler ile sıradan şeylerin hemen altındadır. Su damlaları, manzaraya baktığımız pencereden aşağı süzülen damlalara benzemektedir. Fakat aniden ürkütücü bir ölçek değişimi meydana gelir. Ortadaki damla beş-altı kilometre uzakta görülür; bu yüzden tuvale muazzam, engin bir tufan havası, solgun deriden seçilen kan rengi, dünyayı yok eden kendi darbesinin sonucu olan bir yaranın rengi hakim olur.

1972



Albrecht Dürer: *Tufan*



4

AŞKIN ALFABESİ

EŞARP

Sabahları katlanır
yaban çiçekleriyle
yıkanıp ütülenmiş
çekmecede fazla yer kaplamadan.

Onu açıp sallayıp
bağladı başının etrafına.

Akşamları çıkarılır
bırakılır düşsün
düğümü açılmadan yere.

Pamuk eşarpta
baskı çiçekler içinde
bir iş günü
yazdı düşünü.

1985

GOYA: GİYİNİK MAJA, ÇIPLAK MAJA

İlkin kadın, üzerinde süslü bir elbiseyle kanepeye uzanıyor: Maja adı verilmesine uygun bir elbise bu. Daha sonra aynı pozda ve yine aynı kanepede görünüyor, fakat bu defa soyunuk.

Tabloların bu yüzyılın başında Prado'ya ilk asılışından beri insanlar şu soruyu yönelttiler: Kim bu kadın? Acaba Alba düşesi mi? Birkaç yıl önce Alba düşesinin cesedi mezarından çıkarılmış ve tabloda poz veren kadının o olmadığını kanıtlayacağı umuduyla iskeleti ölçülerek karşılaştırılmıştı! Tamam ama, Alba düşesi değilse kim?

İnsan önce, bu iddiayı saray dedikodularının bir parçası sayıp soruyu geçiştirmeye eğilim duyuyor. Fakat daha sonra, iki tabloya birden bakıldığında, gerçekten onlardan büyüleyici bir esrar yayıldığını fark etmemek mümkün görünmüyor. Herhalde soru yanlış soruldu. Sorun kadının *kim* olduğu değil. Zaten kim olduğunu hiçbir zaman bilemeyiz; eğer bilseydik bile bu bizi daha akıllı bir duruma getirmezdi. Buradaki soru, *niçin* sorusu. İşte bu soruyu cevaplayabilirsek Goya hakkında biraz daha fazla şey öğrenebileceğiz.

Benim açıklamam, tablonun çıplak versiyonuna *kimsenin* modellik etmediği yönünde. Bence, Goya ilkine bakarak ikinciyi de yaptı. Tablonun giyinik versiyonunu önüne koyup, kadını hayalinde soydu ve hayalinde gördüğü vücudu tuvale aktardı. Kanıtları değerlendirelim.

İki pozda (sağ bacağı haricinde) tekinsiz bir benzerlik hakim. Böyle bir şey ancak bir *fikrin* sonucu olabilir: "Şimdi üstünde elbisesinin olmadığını hayal edeceğim." Farklı durumlarda verilmiş gerçek pozlar söz konusu olsa, iki resim arasında kesinlikle daha çok farklılık olması gerekmez miydi?

Daha önemlisi, çıplak tablonun çizilişinde, kadının vücudunun hatlarının nasıl görselleştirildiği. Göğüslerine bakın –ne kadar yuvarlak, kalkık ve ikisi de yukarıya dönük. Uzanıp yatan bir haldeki kadında göğüsler hiç de öyle durmaz. Bunun açıklamasını giyinik tabloda buluyoruz. Sutyen takılmış ve korseyle desteklenmiş göğüsler, tam da kadının yatıyor olduğu halde bile duracağı şekilde. Anlaşılan Goya, kadının tenini göstermek için ipek elbiseyi çıkarmayı düşünmüş, ancak vücudun biçimini de değiştirmesi gerektiğini nedense akıl edememiş.

Aynı görünüm kollarının üst kısmı, özellikle bana yakın olanı için de söylenebilir. Çıplak resimde model imkânsız şekilde değilse de grotesk olarak şişmandır –dizden kalçaya olan kısmı kadarki gibi kalın. Yine, giyimli tabloya bakınca bunun sebebini görürüz. Goya çıplak bir kolun çizgilerini tasarlamak için, kadının ceketinin kabarık omuzlarıyla kollarını tahmin etmeye çalışmış, ne ki çizeceği şeye yeniden dikkatle bakmak yerine sadeleştirmeye gittiği için yanlış hesap yapmıştır.

Giyinik tabloyla kıyaslandığında, çıplak tablodaki üstteki bacak hafif çevrilip bize döndürülmüş. Şayet böyle olmasaydı, bacakların arasında göze çarpan bir aralık kalır ve kadının vücudunun kayığı andıran pozu kaçırılırdı. O durumda paradoksal olarak, çıplak Maya giyinik figüre *daha az* benzerdi. Buna rağmen, bacak gerçekten o şekilde çevrilmiş olsaydı, iki kalçanın da duruşu değişirdi. Bu durumda, çıplak tablodaki kadının kalçaları, karnı ve uyluklarını havada duruyormuş gibi gösteren şey -tabii bedenin kanepede hangi açıda uzandığından emin olamıyoruz-, üstteki bacak kıpırdamış olmasına rağmen, bize yakın olan kalçayla uyluğun biçiminin tamamen giyinik tablodan alınmış ve sanki ipeğin elbise bir sisten ibaretmiş gibi ansızın çekilip kaldırılmış olmasıdır.

Gerçekten, modelin vücudunun, koltukaltından ayak parmaklarına kadar yastıklarla çarşafa değdiği yerdeki yan çizgisi, ilk tabloda inandırıcıyken kadının çıplak olduğu ikinci tabloda hiç inandırıcı görünmez. İlk tabloda, yastıklar ile kanepe bazen vücudun duruşuna göre biçim alıyor, bazen vücuda yaslanmış gibi; birleştikleri yer ise sanki bir teğel çizgisini andırırcasına bir belirip bir kayboluyor. Yine de çıplak tablodaki çizgi, kadın figürü ile etrafının gerçeklikte hep görülen iç içe geçmişliğinden pek eser olmadan, yıpranmış bir görünüm arz ediyor.

Çıplak tablodaki kadının yüzü, bazı yazarların ortaya attığı gibi sonradan değiştirilmiş ya da yapılmış olmasından dolayı değil de, kafadan yapılmayıp *bakılarak yapılmış* olmasından dolayı vücudundan ileri çıkmış sanki. O yüzü ne kadar çok incelerseniz, çıplak vücudun nasıl olağandışı şekilde belirsiz ve hayali olduğunu fark ediyorsunuz. İlk başta vücudun yaydığı ışıltı ona bakanı aldatıp, bunun tenin parıltısı olduğu izlenimi doğuruyor. Fakat gerçekten bir hayaletin yaydığı ışığı daha çok andırmıyor mu? Elinizi uzattığınızda kadının yüzüne dokunabilirsiniz, fakat vücuduna dokunamazsınız.

Goya büyük icat gücü olan, üstün yetenekli bir ressamdı. Hareket halindeki figürlerle hayvanları o kadar çabuk çizmişti ki, besbelli o resimleri herhangi bir modele bakmadan yapmıştı. Hokusai gibi şeylerin neye benzediğini neredeyse içgüdüleriyle sezmekteydi. Görünümlere dair bilgisi, resim yaparken parmaklarının ve bileğinin her hareketine yansıyordu. Öyleyse bu çıplak tablo için herhangi bir modelin olmaması onun resmini nasıl inandırıcılıktan yoksun ve yapay bir duruma getirebilirdi?

Sanırım bu sorunun cevabı, iki tabloyu da yaparken hangi dürtüyle hareket ettiğine bakmaktır. Her iki tablonun da kendisine, göz açıp kapayıncaya kadar bir kadının elbiselerinin yok olduğu, yeni türde bir skandal göz yanılsaması olarak sipariş edilmiş olması mümkündür. Oysa Goya hayatının bu aşamasında, başka insanların saçma koşullarıyla sipariş kabul edecek biri değildi. Dolayısıyla, şayet Goya bu tabloları bir sipariş üzerine yapmışsa, boyun eğmesinin kendince geçerli sebepleri bulunuyor olmalıdır.

Öyleyse onu bu tabloları yapmaya yönelten şey neydi? İlk başta açık göründüğü şekilde, bir gönül ilişkisini itiraf etmek ya da kutlamak mıydı? Çıplak tablonun hakikaten gerçek hayattan alındığına inanabilirsek, o zaman bu seçenek daha inandırıcı gelir. Yoksa bu vesileyle, gerçekte olmamış bir gönül ilişkisiyle böbürlenmek mi söz konusuydu? Böyle bir ihtimal Goya'nın karakterine uymaz; Goya'nın sanatında bu tür gösterişlere hiç yer yoktur. Benim yorumum, Goya'nın ilk tabloya bir dostunun (ya da muhtemelen bir metresinin) gayrı resmi bir portresi olarak başladığı, fakat resme daldıkça kadını öyle, güzel elbisesiyle yatıyor halde seyrederken onu soyunuk halde görme fikrini takıntı haline getirdiği yönünde.

Bu fikir niçin 'takıntı' haline gelmişti? İnsanlar her zaman kadınları rastgele hayal görüyorlarmış gibi, gözleriyle soyarlar. Goya da kendi cinselliğinden korktuğu için bu fikre takılmış olabilir mi?

Goya'da alttan alta akan, cinsiyeti şiddetle ilişkilendiren bir damar vardır. Cadı tabloları buradan doğar. Keza kısmen, savaşın dehşetine karşı itirazları da. Goya'nın itirazının Yarımada Savaşı'nın cehenneminde tanık olduğu manzaralardan kaynaklandığı genel bir varsayımdır. Bu doğrudur. Goya bütün vicdanıyla kendini savaşın kurbanlarıyla özdeşleştirmişti. Fakat kapıldığı çaresizlik ve dehşet duygusuyla da kendisinde işkencecilere benzer bir benlik potansiyeli yattığını anlamıştı.

Aynı damar, çekici bulduğu kadınların gözlerindeki amansız gururla da yanar durur. Kendisininki dahil onlarca tam, yarı açık ağız resmi yaparken bu düşüncesi alaycı bir kışkırtma olarak yanıp sönmektedir. Çıplak olarak yaptığı, her seferinde çıplaklıklarını hayvansı yönleriyle eşitlediği, tımarhanedeki deliler, yamyamlıklarını sürdüren yerliler, fahişelerle düşüp kalkan rahipler gibi erkek tablolarında da aynı iğrençliğe rastlarız. 'Kara' resimler diye adlandırdığı tablolarında şiddet orjileri kaydedilir. Ancak bu eğilimin en belirgin biçimde görüldüğü örnekler, tümden teni resmettiği tablolarıdır.

Bunu sözcüklerle ifade etmek zor, ancak neredeyse Goya'nın yaptığı her portrede yadsınmaz biçimde bu eğilim karşımıza çıkar. Ten, kendisinin ifade-

sidir –başka ressamların portrelerindeki yüz hatlarıyla aynı şeyi ifade eder. İfade, model olarak karşısında oturana göre değişmekle birlikte, hep aynı talebe dayalı bir çeşitlemedir söz konusu olan: iştaha karşı yiyecek ne ifade ediyorsa, ten de benzer bir talebe karşılık geliyordur. Üstelik bu retorik bir metafor olarak görülmemelidir. Neredeyse düz anlamıyla doğrudur. Bazen ten, meyve gibi çiçek açmıştır. Bazen kızarmış, önüne ne konursa yiyip yutmaya hazır bir açlık içindedir. Genellikle -ki Goya'nın yoğun psikolojik içgörüsünün dayanağı budur- aynı ânda ikisini de akla getirir: yiyip yutan kişi ile yenilip yutulan şey. Goya'nın bütün hunharca korkuları burada özetlenmektedir. En dehşetengiz görüşü, insan vücutlarını yiyen Şeytan'a dairdir.

Aynı acıya, görünüşte sıradan bir çalışması olan kasabın masası tablosunda da rastlayabilirsiniz. Ben dünyada bir et parçasının henüz çok yakın bir zamanda yaşayan, duyarlı bir gövdeden kesildiğini bu kadar belirgin şekilde vurgulayan, duygusal olanı 'kasap' sözcüğünün düz anlamıyla birleştiren başka bir natürmort resim görmedim. Ömrü boyunca et yemeyi sevmiş bir adamın fırçasından çıkan bu tablodaki dehşet duygusu, onun bir natürmort *olmamasından* gelir.

Bu noktada haklıysam, Goya çıplak Maja'yı onu çıplak tasavvur etmesinin -yani, bütün kışkırtıcılığıyla tenini hayal etmesinin- hayaline kapıldığı için yaptıysa, tablonun niçin yapay göründüğünü izah etmeye başlayabiliriz demektir. Goya o resmi bir hayaleti kovmak amacıyla yapmıştır. Yarasalar, köpekler ve cadılar gibi bu kadın da, 'aklın uykusu'nun serbest bıraktığı canavarlardan birisidir; fakat onlardan farklı olarak da, arzu edilebilir olduğu için güzel bir yaratıktır. Ancak ressam bir hayalet olarak bu kadından kurtulmak, ona asıl adıyla seslenmek istiyorsa, onu elden geldiğince giyinik olarak yaptığı tablosuna benzetmek zorundaydı. Yani, Goya bir çıplak kadın tablosu yapmıyordu. Giyinik bir kadının içindeki bir çıplak kadın hayaletini resmediyordu. İşte bu yüzden giyinik versiyona sadık kalmıştı ve yine bu yüzden her zamanki yaratıcı yeteneğini pek alışık olunmadık ölçüde sergilemişti.

Goya'nın bizim iki tabloyu bu şekilde yorumlamamızı amaçladığı kanısında değilim. Goya bu tabloların oldukları gibi (giyinik kadın ve soyunmuş kadm olarak) görülmesi arzusundaydı. Benim düşüncem, ikincisinin, yani çıplak tablonun muhtemelen bir *buluş* olduğu ve belki de Goya'nın, kendi içindeki arzuları def etmeye çalıştığı için hayal gücünü zorlayarak ve duygusal bakımdan 'rol yapma'ya yeltendiği yönünde.

Peki, bu iki tablo niçin şaşırtıcı derecede modern görünüyor? Biz ilk başta, kadının iki resim için poz vermeyi kabul ettiğini öngördüğümüzde ressam ile modelin birbirlerine âşık olduğunu düşünmüştük. Fakat iki tablonun gücü, şimdi gördüğümüz şekilde, aralarında *çok az* farklılık olmasına bağlı. Tek farklılık, kadının ikinci tabloda soyunuk olması. Bunun her şeyi değiştirmesi gerekir, oysa gerçekte yalnızca bizim kadına bakış şeklimizi değiştiriyor. Kadm hep aynı ifadeye sahip; aynı şekilde poz veriyor, aynı mesafeyi koruyor. Geçmişin bütün büyük nü'leri, kendi altın çağlarını paylaşmaya davetiye çıkarır; bizi ayartmak ve dönüştürmek için çıplaktırlar. Maja çıplak ama kayıtsızdır. Sanki kendisine bakıldığının farkında değildir –sanki biz onu gizlice bir anahtar deliğinden dikizliyoruzdur. Ya da daha doğrusu, sanki kendisi elbiselerinin 'görünmez' olduğunu bilmiyordur.

Goya başka tablolarında olduğu gibi burada da kâhince bir eser çıkarmıştı. Nü'yü bir yabancı olarak, cinsiyeti mahremiyetten ayıracak, cinsiyetin enerjisini cinsiyetin estetiğiyle ikame edecek şekilde resmeden ilk sanatçıydı. Sınırları yıkmak, enerjinin doğasından gelir; sınırlar çekmekse estetiğin işlevidir. Öne sürdüğüm gibi, Goya'nın enerjiden korkmakta kendince haklı gerekçeleri olabilir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında cinsiyetin estetizmi, tüketim toplumunun uyarılmış, yarışçı ve tatminsiz kalmasına katkıda bulunacaktır.

1969

BONNARD

1947'de seksen yaşında ölümünden beri Pierre Bonnard'm şöhreti düzenli biçimde yayıldı ve son beş yılda ciddi biçimde arttı. Bazıları şu ânda, Bonnard'ın yüzyılın en büyük ressamı olduğunu iddia ediyorlar. Yirmi yıl önce küçük bir usta sayılıyordu.

Şöhretindeki bu değişim, belirli entelektüellerin siyasal gerçekliklerden ve güvenden genel bir geri çekilme sergilemeleriyle çakışıyor. Bonnard'ın çalışmalarında 1914'ten sonraki dünyadan çok az kesit vardır. Belki tümündeki doğal olmayan sakinlik dışında, onun tablolarında rahatsız edici çok az şey gözlenir. Bonnard'ın sanatı içten, kafa yordurucu, ayrıcalıklı, gözlerden uzaktır. İnsanın kendi bahçesini işlemesinden ibaret bir sanattır.

Bonnard'a dair yakın dönemlerde dile getirilen daha uç iddiaların tarihsel bir bağlama oturtulabilmesi için bunları söylemek gerekiyor. Bonnard esasında -özgün olmakla birlikte- muhafazakâr bir sanatçıydı. 'Saf bir ressam' olarak övülmesi bunu teyit eder. Saflık, onun dünyayı gördüğü gibi kabullenebilmesinden geliyordu. Bonnard, -bırakın Picasso'yu ya da Giacometti'yi- Brancusi'den daha büyük bir sanatçı mıydı? Her dönem kendini aşan sanatçıları kendi ihtiyaçlarına göre değerlendirir. Daha ilginç olan, Bonnard'm niçin tartışma götürmez biçimde ismini sürdüreceğidir. Sorudan kaçınan sıradan cevap, Bonnard'm büyük bir renk üstadı olduğudur. Peki ama, onun rengi neye dönüktü?

Bonnard manzara resimleri, natürmortlar, denk geldiğinde portreler, çok nadiren mitolojik çalışmalar, iç mekân resimleri, yemek ve nü tabloları yaptı. Onun yaptığı nü'ler, benim gözümde açık ara en iyi resimleridir.

1911 civarından sonraki bütün çalışmalarında, renkleri kabaca benzer şekilde kullandı. O tarihten önce (Renoir, Degas, Gauguin örneklerinin yardımıyla) hâlâ bir renk ustası olarak kendini keşfetmekteydi; 1911'den sonra gelişmesi kesinlikle durmuştu, fakat bu da zaten yerleşik çizgide seyreden bir gelişmeydi. Olgun Bonnard'ın renge (mermer beyazına, macentaya, limon sarısına, seramik mavisine, kiremit rengine, gümüş grisine, lekeli mora, bir istiridyenin içindeki yansımalar gibi birleşen bütün renklere) karşı tipik bakışı, manzaralara yansıdığında resimlere daha mitik, hatta düşsel bir hava veriyordu; natürmortlarında bile meyvelere, bardaklara ya da peçetelere, sanki onlar renkleri çok sıkı, gösterişli biçimde dokunmuş efsanevi bir duvar halısının parçalarıymış gibi ipeksi bir etkileyicilik katmaktaydı; fakat nü resimlere gelince aynı eğilim yalnızca bir inanç eklemekle yetiniyor gibiydi. Kadınları Bonnard'ın gözleriyle görmenin anlamı buydu. Renkler, kadını teyit ediyordu.

Öyleyse, kadını Bonnard'ın gözleriyle görmek ne anlama gelmektedir? 1899'da, tipik Bonnard renkleriyle resimler yapmasından çok önce boyanmış bir tuvalde, genç bir kadın alçak bir yatağa sereserpe uzanmıştır. Bacaklarından birisi yatağın dışına çıkmış, yere değmektedir; bu hareketi olmasa kadın sırtüstü, çok düzgün biçimde yatıyor olacaktır. Tabloya "L'Indolente: Femme assoupie sur un lit" (Miskin: Yatakta Uyuyakalan Kadın) adı verilmiştir.

Tablonun başlığı, kadının pozu, kıvrımların ve gölgelerin art-nouveau tarzına uygun çizilişi –tüm bunlar Bonnard'ın sonraki eserlerinin içtenliğinden çok farklı, yüzyıl sonuna ait işlenmiş bir erotizmi akla getirmektedir; yine de bu tablo -belki de bizi pek kendine çekmediği için- bize açık bir ipucu vermektedir.

Tabloya bakmaya devam ettiğinizde kadın görünmez olmaya başlar, ya da en azından varlığı belirsizleşir. Yanlarına düşen gölgeler, sol bacağını

kıvırışıyla uyluğunu, kasıkları arasındaki yarığı belli ederek, göğüslerinin üstüne attığı kolunun gizleyemeyeceği bir şekilde cinsiyetini ortaya koymaktadır; üstelik bütün bu gidiş gelişler çarşafın ve yatak örtüsünün katlarıyla aynı ritimde gözlenir.

Oldukça geleneksel bir çizgide kalan tablo, aslında başlığıyla çelişmektedir. Kadının varlığı kalıcıdır zira. Ancak tablonun bizi nasıl çok farklı bir imgeye (bir kadının *boş* bir yatağa serilişinin imgesine) doğru çektiğini anlamak da kolaydır. Yeats:

> *...dağdaki otlar*
> *üstüne uzandığında dağ tavşanı*
> *nasıl korusun şeklini.*[1]

Başka bir şık olarak, aynı durum tam zıttı bir şekilde de betimlenebilir: fiziksel sınırlarını kaybeden, tam da bütün odanın *ruhu* haline gelene değin her yüzeyden taşan, oradaki her şeyle örtüşen bir kadın imgesi.

1966'da Londra'da Royal Academy'deki Bonnard sergisini görmeden önce, Bonnard'ın eserlerindeki varlık ile yokluk arası bu çift anlamlılığın belli belirsiz farkındaydım ve bunu kendime ressamın ağırlıkla nostaljik bir sanatçı olmasıyla açıklamıştım: Sanki tablo ressamın, zamanın akışının süpürgesinden kurtarabileceği her şeyin bir toplamıymış gibi. Şimdiyse bu bana çok kaba bir açıklama olarak görünüyor. Otuz iki yaşında yapılmış bir tablo olan "Yatakta Uyuya Kalan Kadın"da hiçbir nostaljik öğe yok. Demek ki tabloya kafa yormaya devam etmeliyiz.

Bonnard'ın çalışmalarında kayıp riski, mesafenin bir faktörü olarak görünmez. Uzaktan bakış her zaman hayırlı sonuç verir. Bu noktada farklılığı kavramak istiyorsak onun deniz manzarası tablolarını, Courbet'inkilerle karşılaştırmak yeterlidir. Hatlar mesafede değil, yakınlıkta kaybolmuştur. Bu, gözü odağa fazla yaklaştırmaktan kaynaklanan optik bir sorun değildir. Ayrıca yakınlık da duygusal temelde, şefkate ve mahremiyete ba-

1) *Collected Poems of W.B. Yeats*, Londra, Macmillan, 1951, s. 168; New York, Macmillan, 1951.

karak ölçülmelidir. Dolayısıyla 'kayıp' yanlış sözcük durumuna gelir, nostalji de yanlış kategori. Burada olan, -sözcüğün her anlamında- çok yakındaki bedenin, görülen her şeyin eksenine dönüşmesidir; görülen her şey onunla ilintilidir; tüm alanı kaplar; fakat aynı sebeple, zaman ve uzam içindeki sabit konumunun kesinliğini kaybetmek zorunda kalır.

Süreç karmaşık gelebilir, oysa gerçekte âşık olanların ortak deneyimiyle bağıntılıdır. Bonnard'ın önemli nü resimleri, Stendhal'in aşkta 'billûrlaşma' sürecine dair ünlü tanımına çok yakın bir şeyin görsel ifadeleridir:

> Bir erkek, sevgisinden emin olduğu kadını bin kusursuz süsle donatmaktan zevk alır; sonsuz bir gönül rahatlığıyla mutluluğunu meydana getiren her ayrıntıyı kendine tekrarlayıp durur. Bu, elimize yeni düşmüş, kimin olduğu bilinmeyen fakat ortaya çıkmayacağı da temin edilen mükemmel bir mülkün cazip yönlerini abartmaya benzer. ... Salzburg'daki tuz madenlerinde kışın yaprakları koparılmış bir ağaç dalını, madenin boş derinliklerine atarlar; iki üç ay sonra inip o dalı aldıklarında, ışıl ışıl kristallerle kaplı olduğunu görürler: Dalın bir baştankaranın ayaklarından daha büyük olmayan en ufak gözenekleri bile, değişip duran ve göz alıcı elmaslarla kaplıdır; artık dalın eski halini hatırlamak bile imkânsızlaşmıştır.[2]

Başka birçok ressam elbette resmini yaptıkları kadınları idealize etmişlerdir. Fakat doğrudan idealleştirme, pratikte yağcılıktan ya da salt fantezi olmaktan öteye gitmez. Bu da âşık olan kişinin psikolojik durumunu etkileyen enerjiyi hiçbir şekilde haklı göstermez. Bonnard'ın katkısını biricik yapan öğe, sevgilinin imgesinin *kendisinden dışa doğru* yaydığı ve nihayetinde kadının fiili fiziksel varlığının merak uyandıracak bir baskınlıkla çizildiği, fakat kendi başına tanımlanamaz olan enerjiyi resimsel bir kapsamda göstermesidir. (Zaten eğer tanımlanabilseydi sıradan bir resme dönüşürdü.)

Bonnard da benzer bir şey söylemiştir:

---

2) Stendhal, *De L'Amour*, Paris, Editions de Cluny, 1938, s. 43 (yazarın çevirisi). Krş. Stendhal, *Love*, çev. G. ve S. Sale, Harmondsworth, Penguin Classics, 1975, s. 45; Viking Penguin Inc.

> Ressam ilk fikrin ayartıcılığına kapılıp evrensel olana varır. Motifin seçilmesini belirleyip, tabloya tam olarak denk düşen, ayartmadır. Eğer bu ayartma, eğer ilk fikir kaybolursa, geriye kalan... ressamı istila eden ve onu avucuna geçiren nesne olur.[3]

Bonnard'ın iki dünya savaşı arasında yaptığı nü'lerdeki her şey, taşıdıkları anlamların bu şekilde yorumlanmasını teyit eder; bunu duygusal olarak değil, görsel olarak teyit eder. Küvette yatan kadının tavan penceresinden bakılıyormuş gibi yukarıdan görüldüğü banyo nü'lerinde, suyun yüzeyi aynı ânda iki resimsel işlev görmektedir. Birinci işlevde, kadının bütün vücudunun imgesini yayar; tanınabilir, cinsel cazibeli, dişi olarak görülen kadın aynı zamanda bir günbatımı ya da seher rüzgârı gibi değişken, ânında görünüp kaybolabilecek bir niteliğe bürünür; ikinci işlevde, beden bize men edilir. Dolayısıyla, nü tablosu yapılan kadın özgül olarak burada olmak dışında, potansiyel olarak her yerdedir. Yakınlıkta kaybolmuştur. Bu arada, yapısal olarak bu tabloların kadının hatları gibi belli belirsiz hale gelerek var olmalarını engellediği görülen şey, etraftaki fayansların, muşambaların, havluların geometrik şekilleridir.

Ayakta duran nü'leri gösteren başka tablolarda, resmin fiili yüzeyi suyun yüzeyine benzer bir işlev görür. Ortada sanki kadının neredeyse bütün vücudunun büyük kısmının resmedilmeden bırakılmış olması ve asıl tuvalin kahverengi mukavvayı andıran renginin kalması gibi bir durum vardır. (Aslında durum öyle değildir: Fakat, renklerin ve tonların özenle planlanmasından böyle kasıtlı bir etki ortaya çıkmıştır.) Kadının etrafındaki bütün nesneler (perdeler, çıkarılmış elbiseler, leğen, lamba, sandalyeler, köpeği), denizin bir adayı çevrelemesi misali ışık ve renk olarak onu çevrelerler; öğeler bize doğru bükülürken, fonda derinleşirler. Ancak kadın, aynı ânda yokluğu ve varlığı temsil ederek, tuvalin yüzeyinde sabit kalacaktır. Her renk dokunuşu onunla ilintilidir, yine de kadın renklere karşı koyan bir gölge olmaktan öteye gitmez.

3) Akt. *Pierre Bonnard*, Londra, Royal Academy Catalogue, 1966.

1916-1919 tarihli güzel bir tabloda kadın, ayakuçlarına basarak dik durmaktadır. Bu çok uzun bir tablodur. Işığın dikdörtgen çizgileri kadının vücuduna uzunlamasına düşer. Bu uzun çizgilere paralel olarak, hemen onun yanında ve benzer renkte, duvar kâğıdı kaplı bir duvarda dikdörtgen şeritler göze çarpar. Duvar kâğıdı pembemsi çiçeklerle bezelidir. Işık çizgilerinde kadının göğüs uçları, bir kirişin gölgesi, dizlerinin altında taçyaprağını andıran hafif bir gölge dikkat çeker. Yine ışık çizgilerinin yüzeyi kadının sırtını perdelemekte, olduğundan daha az görünmesine yol açmaktadır; fakat yine kadının varlığı tablonun her yerindedir: Duvar kâğıdının desenleri, kadının vücudunun çiçekleridir.

1924 tarihli "Grand Nu Blue"da kadın bir ayağını kurulamak için eğilirken neredeyse bütün tuvali doldurur. Bu defa kadına baskın çıkan bir yüzey ya da ışık çizgileri yoktur. Fakat vücudun resmedilişindeki aşırılık onu her köşeye dağıtır. Resim -her zamanki gibi- şefkatle çizilmiştir. Aşırılık, yakın olan şeyler ile uzak olan şeylerin yorumlanışmda yatar. Yakındaki kaldırmış olduğu kalçası ile ayakta dururken uzaktaki bacağının (bir elin okşayış mesafesindeki) uyluğu, bir manzara uzaklığı şeklinde hissedilebilecek olan rengin gücüyle beslenmiştir: Ayakta duran bacağın aralığının bize doğru kabarışı, ufukta uzanan bir ovanın mavi durgunluğundan yakındaki bir beyaz tepenin çıkışını andırır. Kadının vücudu, ikamet ettiği yerdir –kendisinin ve ressamın yaşadığı bütün dünya; aynı zamanda, ölçülere vurulamaz bir yer.

Bu noktada başka örnekler aktarmakta zorlanmayız: aynalı tablolar, modelin yüzünün bir ses gibi aktığı manzaralı tablolar, modelin vücudunun içe doğru kıvrılmış bir kol yenine benzediği tablolar. Tüm bu tablolar, Bonnard'ın bütün sanatkârlığı ve ustalığıyla birlikte, modelinin imgesi -fiziksel varlığının sınırları dışında her yere yansıyarak- dışa doğru yayılan bir ressamı ve renk üstadını işaret ederler.

Şimdi de Bonnard'm sanatının odak noktasını oluşturduğuna inandığım katı paradoksa geliyoruz. Bonnard'ın nü'lerinin çoğu doğrudan ya da do-

laylı olarak, o on altı yaşındayken rastladığı ve altmış iki yaşında ölene kadar ömrünün kalan kısmını onunla geçirdiği bir genç kıza aittir. Kız trajik biçimde nevrastenik bir kadın olmuştur: durmadan bulaşık yıkama ve banyo yapma ihtiyacı duyan, ürkek bir münzevi. Bonnard ona hep sadık kalmıştır.

Demek ki, bu nü'lerin çıkış noktası, tuvaletini takıntı haline getirmiş, aşırı taleplerde bulunan ve kişilik olarak yarı 'yok', mutsuz bir kadmdı. Bunu bir gerçek olarak kabullenen Bonnard, sevdiğine bağlılığının kuvvetiyle ya da bir sanatçı olarak zekiliğiyle, ya da her iki etkenle birden, düz olanı çok daha derinlere inen ve daha genel bir hakikate (ancak yarı varlığıyla, ateşli biçimde sevilen bir kadm imgesine) dönüştürmeyi bilmişti.

Burada sanatın çatışmadan nasıl doğduğunun bir örneğini görüyoruz. Bonnard sanatta *yalan söylemek gerektiği* kanısındaydı. Manzara tablolarında, natürmortlarında, yemek resimlerinde görülen sorun (renklerde ifadesini bulan zayıflık), etraflarındaki dünyada gözlenen çatışmaların hep görmezlikten gelinmesi ve kişisel trajedinin geçici olarak devre dışı tutulmasıdır. Bu katılık olarak yorumlanabilir, ancak kendi trajedisinin, Bonnard'ı ortak bir deneyimi ifade etmeye ve harika bir şekilde kutlamaya zorlayarak, bir sanatçı olarak ayakta kalmasını sağlamış olması da muhtemel görünmektedir.

1969

MODİGLİANİ'NİN AŞK ALFABESİ

Fotoğraflar, kendine dair özlü tanımını tam karşılayan bir adamı gösteriyor: Livorno'da doğmuş, Yahudi, ressam. Kederli, diri, öfkeli ve uysal izlenimi uyandıran bu adam, hiçbir zaman kendi görünümünü dolduramıyor, hep görünümlerin arkasında yatanı arıyor. Görmeyen gözleri (genellikle kapalı, açık oldukları zaman da gözbebekleri veya irisleri olmayan, yine de yokluklarıyla konuşan gözleri) çizen bir adam. Mahremiyeti her zaman büyük mesafeler kat etmek zorunda olan bir adam. Belki müzik gibi, görülebilir olanın hem karşısında, hem de hayli uzağında duran bir adam. Ama yine de bir ressam.

Modigliani herhalde van Gogh'la birlikte, modern sanatçıların en fazla saygı görenlerinden biridir. Bunu düz anlamıyla söylüyorum: çoğu insanın nezdinde en fazla saygı gören. Şu ânda insanların duvarlarını Modigliani'nin kaç kartpostalı süslüyordur dersiniz? Modigliani yalnızca onlara olmasa da özellikle gençlere hitap eder. Birbiri peşi sıra gelen genç kuşaklara.

Modigliani'nin ününü müzeler ve sanat uzmanları pek desteklemiyordu. Sanat dünyasında son kırk yılda, altmış yıl önce dünyaya gözlerini yummuş olan Amadeo Modigliani kabul görmüş, fakat çoğunlukla da kenarda tutulmuştur. Bu anlamıyla kendisine, yirminci yüzyılın bağımsız bir şekilde kendi ününü yaratan tek ressamıdır denebilir. Arada kültür simsarları olmadan.

Eleştirmenlerin ellerini uzatmadıkları bir yerde. Peki, neden böyle olması gerekmiştir?

Onun tabloları kendi başlarına fazla açıklama istemez. Gerçekten, Modigliani'nin tabloları bir nevi sessizlik buyurur, insanı dinlemeye iter. Çözümlemedeki farklılıklar her zamankinden daha gösterişçi olur. Ancak sorunun cevabı tabloların içinde aranmalıdır. Halkın beğenisini dikkate alan bir sosyolojinin bu konuda fazla bir yardımı dokunmaz. Keza, 'Modigliani efsanesi'ne de fazla yüklenilmemelidir. Onun kolayca filme çekilebilecek ve sansasyonel biyografilere konu edilebilecek olan hayat hikâyesi, Montparnasse'ın en yaldızlı günlerinde *lanetli ressam* katına çıkarılması, hayatına bir sürü kadının girmiş olması, sefaleti, müptelâlıkları, son eşi, artık Père Lachaise mezarlığında onun yanında yatan Jeanne Heburterne'ü kışkırtacak biçimde erken vakitte ölümü: Tüm bunlar herkesçe bilinmektedir, fakat tablolarının niçin çok sayıda insana hitap ettiği konusunda fazla bir ipucu sunmazlar.

Bu konuda Modigliani'nin durumu van Gogh'unkinden çok farklıdır. Van Gogh'un efsane hayatı tablolarına yansımış, ikisinin iç içe geçtiği kargaşalar doğurmuştur. Oysa Modigliani'nin tabloları, ânında tanınabilir özelliklerine rağmen, son kertede isimsiz kalmışlardır. Tablolarının önünde durduğumuz zaman, karşımızda bir ressamdan izler ya da onun mücadelesini değil, bitmiş bir imge, bir tür dinlemeyi mecburi hale getiren ve o sırada ressamın kendisinin yana çekilip, yavaş yavaş imgesi aracılığıyla konunun bize yaklaştığı bir tamlık görürüz.

Sanat tarihinde, portresi çizilen erkeklerle kadınların kim olduklarının *duyurulduğu* portreler vardır: Holbein, Velasquez, Manet... Ayrıca, onları hatırlatan portreler vardır: Fra Angelico, Goya, Modigliani ve diğerleri. Modigliani'nin çarpıcı özelliği kesinlikle bir ressam olarak kendi yöntemiyle ilintilidir. Burada kastedilen, genel olarak teknik çalışma tarzı değil, bakışının görülebilir olanı dönüştürmesini sağlayan yöntemidir. Yoksa bütün tablolar -hiper gerçekçilik bile- dönüştürür.

Ancak bir tabloda başvurulan yöntemi, dönüştürülme pratiğini değerlendirerek, imgenin yönü, imgenin bize varışının ve bizim ötemize geçişinin yönü konusunda kesin konuşabiliriz. Her tablo uzaktan gelir (bazıları bize ulaşamaz), fakat yine de biz bir tabloyu ancak ona geldiği yönden bakarsak tam olarak alımlarız. İşte bu sebeple, bir tabloyu görmek bir nesneyi görmekten çok farklı bir şeydir.

Düz bir yüzeye çizilen tek bir eğri -ama düz çizgi değil-, çizilen imgenin özel gücünü yansıtmaya zaten yeter. Eğrinin yüzeyde kalışı, *C* harfinin yazıldığı zamanki halini andırır ve aynı zamanda, yüzeyden çıkıp kendine yaklaşan bir hacimle, mesela bir çakıltaşının, bir portakalın, bir omzun hacmiyle doldurulabilir.

Modigliani her resme kavislerle başlamıştır. Bir kaşın, omuzların, bir başın, bir kalçanın, bir dizin, parmak eklemlerinin kavisiyle. Saatlerce çalıştıktan, düzeltmeler yaptıktan, resmi ince ince işledikten ve araştırıp durduktan sonra, o kavisi yeniden bulmayı, korumayı, çifte işlevini tuvale yansıtmayı umut ederdi. Aynı ânda hem harf hem ten olan, bir insanın kendisini tanıyanlarca bilinen adı gibi bir şey oluşturan kavisler bulmayı umuyordu. Hem sözcük hem fiziksel varlık olan isimler. ANTONIA.

Kübizmin ve kolajlarının ağırlığının hissedildiği zamanlarda, ressamların tablolarına yazılı sözler eklemeleri ya da tek harfler koymaları alışılmadık bir durum değildi. Dolayısıyla Modigliani'nin de aynı şekilde hareket edişine fazla bir önem atfedilmemelidir. Ancak Modigliani bu kalıba uyduğunda, eklenen harfler daima modelin adını gösteriyordu: Harflerin işleviyle resmin işlevi aynıydı –ismi hatırlatmak.

Ancak daha derine uzanan ve daha önemli bir etken, hiçbir sözcüğün olmadığı örneklerde Modigliani'nin tablolarındaki eğrilerin, resimlere onlarla başladığı kavislerin, hâlâ hem baskı gibi iki boyutlu, hem de bir yanağın ya da memenin çizgisi gibi üç boyutlu olmasıdır. Modigliani'nin çizdiği hemen her figüre bir siluet özelliği katan şey budur –aslında bu figürler başka şekillerde, siluetlerin zıddını yansıtır şekilde ışıltı yayıyor olmalarına

rağmen. Ancak bir siluet hem tözdür hem de iki boyutlu simgedir. Bir siluet hem yazmaktır hem varoluş.

Şimdi ressamın, çizdiği ilk kavislerden başlayıp bitmiş, titreşimli, durağan resme doğru ilerlediği uzun, genellikle zorlu süreci ele alalım. Ressam bu süreçte sezgileriyle neyin peşindeydi? Baktığı faninin hatlarını *kalıcı kılacak* bir harf, bir monogram, bir şekil bulmaya çalışıyordu.

Böyle bir şekli oluşturmak, çeşitli düzeltmelerin ve yeniden çizilen sadeleştirmelerin sonucuydu. Birçok sanatçıdan farklı olarak, sadeleştirmeyle başlıyordu ve yaptığı çizimler canlı formun giderek karmaşıklaştırılması işlemiydi. *Nu Assis à la Chemise* (Oturan Gömlekli Çıplak, 1917), *Elvira Assise* (Oturan Elvira, 1918), *La Belle Romaine* (Güzel Romalı, 1917) ya da *Chaim Soutine* (1916) adlı şaheserlerinde sadeleştirme ile karmaşıklık arasındaki diyalektik hipnotik bir niteliktedir: Gözlerimiz ikisi arasında hiç kesilmeden, bir sarkaç gibi gidip gelecektir.

Modigliani'nin çarpıcı görsel özgünlüğü burada kendisini gösterir. O yeni sadeleştirme usulleri keşfetmiş, ya da başka ve bence daha doğru bir ifadeyle, o hayatı ve o pozu içindeki modelin kendisine yeni sadeleştirme yolları sunmasına imkân tanımış bir ressamdır. Bu tarz uygulandığında, sadeleştirilerek bulunmuş harfin bir parçasını oluşturan, diyelim bir masaya yaslanan kol, kalçaya bastıran bir dirsek, çatılmış bir çift bacak anlamına gelen bir şekil, oturumlardaki çizimlerde ilk ve tek defa ortaya çıkan şekil, yuvası içinde dönen bir anahtara, söz konusu uzuvlara hayatı bahşeden bir açılır kapanır kapıya dönüşmüştür.

Ressamın uydurduğu bir harf, bir monogram, bir isim, bir anahtar profili –bu kıyaslamaların her biriyle, Modigliani'nin tablolarındaki çizimlerin değişmez simgesel niteliği vurgulanmış olur. Peki ya onun renkleri? Modigliani'nin renkleri, çizgileri ve kavisleri kullanışı gibi ânında tanınabilecek cinstendir. Aynı zamanda göz alıcıdır. En az iki yüzyıl boyunca hiç kimse teni ondan daha ışıltılı biçimde resmedemedi. Ek olarak onu aklımızda Titian'la ya da Rubens'le kıyasladığımızda, rengi kullanışında neyin özgün

olduğu daha berrak şekilde ortaya çıkar. Modigliani'nin rengi kullanışı, çizimleri hakkında daha önce ele aldığımız özelliklerini tamamlayıcı bir nitelik taşıyordu.

Modigliani'nin renkleri duyusal, gizemli biçimde (o parıltıyı, o çiçekli ışıltıyı nasıl yakalıyordu?) şimdiki zamana, elle tutulur olana, uzamda genişleyen şeylere *ve* ayrıca simgesel şeylere eklemleniyordu. Vücudun ışıltısı simgesel bir mahremiyet alanına dönüşürken, bir ve aynı zamanda vücut, o vücudun halesi de bir başkasının severek algıladığı bir çembere girmekteydi. Böyle tarif ediyorum, çünkü bir başkası derken kastettiğim mutlaka ya da salt, cinsel anlamda bir âşık değildir. Ressamın çizdiği vücutlar, Titian'ın ya da Rubens'in yaptıklarından daha saydamdır. Belki Botticelli'nin bazı figürlerine belli şekilde yakınlık gösterirler, ancak Botticelli'nin sanatı toplumu hedeflerken, simgeselliği ve mitleri kamusal bir içerik taşırken, Modigliani'ninki şahsi ve özel bir boyutta kalır.

Eleştirmenler Modigliani'nin sanatının arkasındaki etkileri tartıştıklarında (otuz yaşındaydı ve gerçek bağımsızlığına kavuştuğunda ömründe geriye yedi yıl kalmıştı), İtalyan primitiflerinden, Bizans sanatından, Ingres'den, Toulouse-Lautrec'den, Cézanne'dan, Brancusi'den, Afrika heykelinden bahsederler. Afrika heykeli, kanımca resmiyle kıyaslandığında pek dikkate değer görülmeyen oyma eserlerini doğrudan etkilemiştir. Modigliani'nin heykelleri bir kılıf olarak kalır; işlenen konunun ruhu asla serbest kalmaz. Bizim irdelediğimiz görsel diyalektikten hiçbir şey heykele kolayca uyarlanamaz.

Fakat benim kalıcı bir izlenimim, şayet Modigliani'nin sanatı bir başka sanatla sıkı bir yakınlık içindeyse, bunun -muhtemelen ortada çıkmış doğrudan bir etkiden söz edilememesine rağmen- Rus ikon sanatı olduğu yönündedir. İkisi arasında derinde var olan yakınlık üslûpla ilgili değildir. Bazen figürlerin 'siluetleri'nde yüzeysel bir benzerlik seçiliyor olabilir, ancak genelde ikon figürleri daha akışkan, daha az gerilimlidir; kutsallıkla

donatıldıkları baştan kabul gördüğünden, her seferinde yeniden kurtarılmaları gerekmez. Benzerlik, figürlerin varlığının niteliğindedir.

Figürler yerlerinde kalırlar. Geri çağrıldıkları için bekliyorlardır. Sabırla, sükûnetle beklerler; hatta denebilir ki, her şeyi bırakmış olarak bekliyorlardır ve bıraktıkları şey de zamandır. Denizin sonsuzca hareketlerinin önünde sakince duran bir sahile benzerler. Her şeyin söylenip yapıldığı zamandan beri yerlerinden kımıldamamışlardır. İşte bu mesafe (üstünlükle ilgili bir sorun olmayıp, bir evde olup bitenlerin üstünü kapatan bir çatıyla yakından ilintili olan bu mesafe), onların varlığında bir yokluğun niteliğinin görüleceği anlamına gelir. Tabii tüm bunlar birinci ölçektedir. İkinci ölçekte, resme bakan kişilerin akıllarına girer girmez -ki onların bekledikleri de budur- en dolayımsız halleriyle oradadırlar.

Açıkçası bu yakınlığı fazla ileri taşıyamayız. Bir yanda, geleneksel inançtan gelen dinsel imgeler vardır; diğer yanda, yalnız ve çalkantılı bir modern hayattan çıkarılmış seküler imgeler. Yine de Modigliani'nin Max Jacob'un mistik şiirlerine duyduğu hayranlık, okuduğu şeylerin çoğu ve bazı tablolarına verdiği adlara baktığımızda, kendisinin en azından böyle bir karşılaştırmayı şaşırtıcı bulmayacağı yönünde bir izlenim ediniriz.

Şimdi, ilk başta sorduğumuz soruya bir cevap vermeye çalışmadan önce şu âna değin saptadığımız şeyleri bir toparlayalım. Modigliani kendi tablolarına, işlediği konu ve kişilerin *isimlerini* vermeyi istiyordu. Resimlerin bir simgenin -bir monogram ya da ilk harf gibi- sürekliliğine sahip olmaları arzusu içindeydi ve aynı ölçüde, resimlerinin tenin değişkenliğini, mizacını ve sezgilerini taşımasını istiyordu. Demek istediğim, Modigliani tablolarının modelin varlığını akıllara getirmesini ve onu yaymasını, fakat onu, kendisinin ve seyircilerin muhayyileleri ya da belleklerinde iz bırakmış bir hale olarak yaymasını istiyordu.

Modigliani'nin isteği tablolarının hem teni hem ruhu işlemesiydi. Nitekim en iyi eserlerinde -sade nostalji ya da özlemle değil, ressamlık yöntemiyle- bunu gerçekleştirmişti.

Onun tabloları aşkı işledikleri için çok yaygın bir kabul görmüştür. Tabloları genelde belirgin bir şekilde cinsel nitelikliyken, bazen öyle değildir. Birçok ressam âşıkları resmetmiş, Picasso gibi birçoğu kendi arzularının körüklediği tablolar yapmıştır, oysa Modigliani'nin resimlerinde sevilen kişiyi aşkın kendisi yaratmıştır. (Kendisi ile modeli arasında bir şefkat ilişkisi kurulmayınca yapılan tablolar başarısızlıkla sonuçlanmış, çizgiler basit alıştırmalar olmaktan öteye gidememiştir.)

Modigliani'nin bu başarıya duygusallığa kapılmadan ulaşabilmesi, olağanüstü çabalarının sonucuydu. Sorunun, aşkın sevilen kişiyi görselleştirmesinin bazı yollarının yapısal yasalarını, geştaltını bulmak ve ortaya koymak olduğunu biliyordu. İlgisi romantik aşka, ayartmaya yönelikti; resimleri sevilen kişiye dairdi. Bunlar, örneğin Rembrandt'ın yakınlığa ve birleşmeye dayalı aşk resimlerinden farklı şeylerdi.

Yine de Modigliani, kendi romantizmine rağmen, besbelli romantik simgelerden, jestlerden, gülümsemelerden ya da ifadelerden kesitler almaya yanaşmıyordu. Bunun sebebi herhalde, gözlerdeki bakışları genellikle belirginleştirmemesidir. En kuvvetli yanıyla karşılıklı aşkın açık işaretlerine ilgi duymuyordu. Onu ilgilendiren sadece, aşkın kendi sevgili imgesini nasıl muhafaza edip yansıttığıydı. Resim modeli nasıl yoğunlaştırıyor, nasıl yayıyor, nasıl öne çıkarıyordu ve nasıl bir isim gibi hem bir simgeye hem varoluşa dönüştürüyordu. ANTONIA.

Her şey bedenle, tenle, o ruhu saran bedenin yüzeyiyle başlar. Bedenin çıplak mı giyinik mi olduğu, o tenin nihayetinde bir saç teliyle mi, bir giysinin yakasıyla mı yoksa bir gövde ya da sırtın hatlarıyla mı sınırlandığı pek önemli değildir. Bedenin erkek mi yoksa kadın mı olduğununsa hiç önemi yoktur. Farklılığı yaratan, ressamın baş döndürücü bir şefkatin başladığı noktada hayali yakınlığın sınırlarını aşıp aşmadığıdır. Her şey tenle, tenin hatlarıyla başlar. Ve her şey orada tamamına erer. Modigliani'nin sanatının püf noktası o hatların gizinde saklıdır.

Peki ama nedir bu hatların gizi? Sonlu olan ile sonsuz olanın kadim -ne kadar hem de!- buluşması. Bu buluşma, bu yinelenen randevu, bildiğimiz kadarıyla insan zihni ile insan kalbinin arasında gerçekleşir sadece. Dolayısıyla, hem çok karmaşık hem çok sadedir. Sevilen, ölümlüdür. Körüklediği duygular ise sonsuzca hissedilir. Entropi yasasına karşı işleyen bir tek aşka duyulan inanç vardır. Ancak mesele salt bundan ibaret olsaydı, ne teni çevreleyen hatlar olurdu, ne de iki taraf iç içe geçer, birleşirdi.

Sevilen kişi tektir, belirgindir, ayrı biridir. Belirli bir değer yüklemeden ne kadar yakından betimlenirse, o kadar sıkı sevilir. Modelin sonlu olan hatları, karşıtının, yani o hatların barındırdığı resmin körüklediği duygunun sonsuzluğunun kanıtıdır. Modigliani'nin figürleriyle yüzlerini genellikle uzatarak işlemesinin en derinde yatan sebebi budur. Uzatmak, mümkün olan en yakın mesafeden betimlemenin, daha yakın olma arzusunun sonucudur.

Ya sonsuzluk? Modigliani'nin tablolarında sonsuzluk -ikonlarda olduğu gibi- uzamı bırakır ve onu aşmak hedefiyle zaman âlemine girer. Sonsuzluk bir simge, bir işaret peşindedir: Kendini, bedenden farklı olarak kalıcı olan bir dile ait bir isme bağlar. ANTONIA.

Burada Modigliani'nin sanatının ya da tablolarında anlatılan şeylerin bütün sırrının, âşık olunmanın, sevilmenin sırrıyla aynı olduğunu ileri sürecek değilim. Fakat ikisinde ortak şeyler olduğu bellidir. Sanat teorisyenlerinin gözden kaçırdığı muhtemelen budur, yoksa odalarının duvarlarına Amadeo Modigliani'nin resimlerinin kartpostallarını asanlar bu ortaklığı bir şekilde yakalamışlardır.

1981

HALS'İN ESRARI

Hikâyeler anlatılmak üzere başa üşüşür. Bazen aynı şeyler resimler için de olur. Ben bunu elimden geldiğince yakından anlatacağım. Fakat ilkin, uzmanların her zaman yaptığı gibi bu konuyu sanat-tarihsel olarak ele alayım. Tablo, Franz Hals'in elinden çıkmış. Tahminim 1645 ile 1650 arasında bir dönemde resmedilmiş.

1645 yılı, Hals'in portre ressamlığı kariyerinde bir dönüm noktasıydı. Altmışlı yaşlarına gelmişti. O zamana değin peşinde çokça koşulmuş ve çok sayıda sipariş almıştı. Ancak o andan itibaren, yirmi yıl sonra fakir bir halde ölene değin şöhreti durmadan geriledi. Talihinin bu şekilde dönmesi, farklı bir gösterişin ortaya çıkmasına denk gelmişti.

Şimdi resmi tarif etmeye çalışayım. Büyük tuval yataydır -1,30'a 1,85 metre. Yaslanmış figür, gerçek boyutlardan biraz küçüktür. Bir Hals tablosuna göre (ki özensiz çalışma yöntemleri sebebiyle resimlerinin renklerinde çatlama meydana gelirdi) iyi durumdadır; yolu bir müzayede salonuna düşse, konusunun Hals'in eserleri içinde biricik olduğu düşünüldüğünde, iki ile altı milyon dolar arasında bir kazanç getirir. Ayrıca sahtelerinin yapılmış olabileceği akılda tutulmalıdır.

Şu ana değin modelin kim olduğu anlaşılabilir şekilde sır olarak kalmıştır. Model ressama bakar bir halde, yatakta çıplaktır. Aralarında bir suç ortaklığı olduğu bellidir. Hals'in çalışma hızıyla, kadın onun için saatlerce

poz vermek zorunda kalmış olmalıdır. Yine de kadının bakışında değer biçici ve şüpheci bir hava okunur.

Kadın Hals'in metresi miydi? Tabloyu sipariş etmiş olan Haarlem'li bir şehirlinin karısı mıydı; öyle olsa bile, resim sipariş eden böyle bir patron o tabloyu nereye asmaya niyetlenmiş olabilirdi? Yoksa kadın, Hals'e resmini yapması için yalvarmış, tabloyu kendi odasına asmayı düşünen bir fahişe miydi? Ya da ressamın kendi kızlarından biri miydi? (Burada, Avrupa sanat tarihçilerimizin daha dedektif eğilimli olanları için vaatkâr bir kariyere açılan bir kapı durmaktadır.)

Bu odada neler oluyordur? Tablo bende, ne ressamın ne de modelin o ânki hareketlerinin ötesini görebildikleri ve dolayısıyla, sırf resim olsun diye yapılmış bu tabloyu bunca esrarlı kılan şeyin kendilerinden ibaret olduğu izlenimi uyandırdı. Kadının ressamın önünde darmadağınık bir yatağa uzanması, adamın da kadının görünümünün ikisinin de ömründen daha fazla yaşayacağı şekilde ona dikkatle bakarak resmetmesi.

Modelin dışında, tuvalin alttan üçte ikilik bölümünü yatak, daha doğrusu, karmakarışık ve buruşuk beyaz çarşaf kapatmıştır. Üstteki üçte birlik bölümse yatağın arkasındaki bir duvarla kaplıdır. Hals'in genellikle fon olarak kullandığı şekilde, ketenin ya da mukavvanın rengi olan soluk kahve rengindeki duvarda görülecek hiçbir şey yoktur. Başı sola eğik olan kadın, boylu boyunca ve yatakta hafif yan dönerek yatmaktadır. Yastık konmamıştır. Kadın, ressamı göreceği şekilde döndürülmüş başına iki eliyle kendisi yastık yapmıştır.

Gövdesi kıvrıktır, çünkü başı biraz sanatçıya dönük olduğu halde, kalçaları tavana bakar ve bacakları duvarın yanındaki yatağın uzak ucuna kadar dayanır. Modelin teni açıktır, yer yer pembelikler görülür. Sol dirseğiyle ayağı, yatağın dışına taşar ve kahverengi duvarın karşısında yandan görünür. Saçları siyah, karga siyahıdır. Bizi koşullandıran sanat-tarihsel uzlaşımlar o kadar güçlüdür ki, bu on yedinci yüzyıl tablosunda, kadının kıvırcık saçları olması kadar şaşırtıcı bir yan buluruz.

Hals'in resmini yaptığı çıplak bir vücudu ne kadar kolay tasavvur edebilirsiniz? Bunun için, yaşayan yüzleri ve sinirli elleri çerçeveleyen bütün bu siyah elbiseleri bir kenara koymak, sonra da aynı derecede yoğun, özlü gözlemle resmedilmiş bütün bir vücudu tasarlamak gerekecektir. Söz konusu olan, genel olarak formlara dair bir gözlem değil (Hals, ressamların en anti-Platoncu olanıydı), deneyimin o formlarda kalan bütün izlerine dair bir gözlemdir.

Hals, kadının göğüslerini, sanki onlar bütün yüzler imiş gibi, birini uzaktan profilden, diğerini yakından dörtte üçlük bir görünüşle; yan taraflarını ise sanki karnındaki siyah tüylerde kaybolan parmakuçlarıyla birer el gibi resmetmişti. Dizlerinden birisi, çenesi gibi tepkilerle dışa vurulan bir görünüme sahipti. Sonuç uyumsuz olacaktı elbette ve bunun sebebi, vücudun deneyiminin bu şekilde resmedilişini görmeye alışkın olmamamızdı. Biliyoruz ki, çoğu nü resminde ulaşılamayan amaçlar kadar deneyimin masumiyeti söz konusudur. Sonucun, henüz tanımlanamayan başka bir sebepten dolayı uyumsuz görünmesinin kaynağıysa, ressamın tamamen kadının (onun; başka bir şeyin ve zihnindeki ona dair fantezinin değil) resmini yapmaya yoğunlaşmasıydı.

Ressamın Hals olduğu düşüncesini hemen akla getiren şey, muhtemelen çarşaftır. Ondan başka hiç kimse çarşafı böyle bir sertlik ve canlılıkla resmetmezdi (sanki, kusursuz biçimde ütülenmiş beyaz çarşafın akla getirdiği masumiyet, ressamın deneyime bakışı karşısında katlanılamaz bir durum doğuruyordu). Hals'in portrelerinde yaptığı her kolağzı, gizlediği bileğin alışkın olunan hareketlerini bildirmektedir. Ve burada gizli olan hiçbir şey yoktur. Toplanmış, buruşmuş, yatağın kenarına atılmış çarşaf, birlikte bir yuva oluşturacak denli dokunmuş gri dalları andıran katyerleri ve yüksekten dökülen suları andıran önyüzü, yatakta neler olduğuna dair çok kesin anlamlar taşımaktadır.

Daha fazla dikkati çeken bir nüans, çarşaf, yatak ve hâlâ onun üstünde uzanmakta olan figür arasmdaki ilişkidir. Ressamın kendini öne çıkarma-



Edouard Manet: *Olympia*

sıyla hiç ilgisi olmayan bu ilişkide bir dokunaklılık söz konusudur. (Gerçekten ressam belki de kadına hiç dokunmamıştır ve çarşafın taşıdığı anlamlar altmışlık birinin hafızasında kalan şeylerin yansımasıdır.) İkisi arasındaki ton ilişkisi belirgin değildir; yer yer kadının vücudu çarşaftan biraz daha koyudur. Bu bana biraz Manet'nin (Hals'e büyük hayranlık besleyen bir ressamın) *Olympia*'sını hatırlattı. Ancak orada, salt bu optik düzeyde benzerlik sona erer, çünkü belli ki bir boş zaman ve haz kadını olan 'Olympia' yatağında, yanında siyah bir hizmetkâr bulunduğu halde uzanırken, Hals'in tablosunu yaptığı yatakta uzanan kadının daha sonra çarşafları toplayacak, yıkayıp ütüleyecek olması oldukça inandırıcıdır. Dokunaklılık da kesinlikle bu döngünün tekrarlanmasında yatar: tümden kendinden geçişin aracı olarak kadın, temizleyen, katlayan, tertipleyen rolünde kadın. Mo-

delin yüzünde bir alaycılık okunuyorsa şayet, burada alay edilen, erkeklerin -türdeşlikleriyle boşuna böbürlenen erkek cinsinin- bu karşıtlıkta hissettikleri şaşkınlıktır.

Kadının yüzü beklenmediktir. Vücut soyunuk iken, bakış -nü resim geleneği uyarınca- davetkâr ya da arzularını maskelemiş bir havada olmalıdır. Bakış hiçbir anlamda, soyunmuş vücut kadar dürüst olmamalıdır. Oysa bu resimde daha kötüsü vardır, çünkü vücut da kendi deneyimine açık bir yüz gibi resmedilmiştir.

Buna rağmen Hals, dürüstlüğün kazandığının farkında değildi ve buna karşı kayıtsızdı. Tablo, içinde benim ilk başta anlamadığım bir çaresizlik barındırıyordu. Fırça darbelerinin enerjisi cinseldi ve aynı zamanda korkunç bir sabırsızlığı gösteriyordu. Bu sabırsızlık neye karşıydı?

Zihin gözümle bu tabloyu Rembrandt'ın, (tarihler konusunda yanılmıyorsam) neredeyse aynı sıralarda, 1654'te yapılmış olan *Bathsheba*'sıyla karşılaştırdım. İki tablonun ortak bir yönü var. İki tablo da modelini idealleştirmekten yana değil ve bunun anlamı, iki ressamın da, resmedilen yüz ile vücut arasında -bakmaya bağlı- bir ayrıma gitmek istemeleri. Yoksa iki tablo da hem birbirinden farklı hem de birbirine zıt. Bu karşıtlık sayesinde Rembradt, Hals'i anlamama yardımcı oldu.

Rembrandt'ın Bathsheba resmi, resmi çizenin âşık olduğu bir kadına ait. Kadının çıplaklığı anlaşılan özgün. Olduğu gibi; elbiselerini çıkarıp dünyayla buluşmadan, başkalarının yargısına açık hale gelmeden önce neyse o. Çıplaklık, onun varlığının bir işlevi ve varlığının ışığıyla parıldıyor.

Bathsheba'nın modeli, Rembrandt'ın metresi Hendrickye'ydi. Ancak ressamın kadını idealleştirmeye yanaşmaması, basitçe içindeki tutkuyla açıklanamaz. En azından iki faktör daha dikkate alınmalıdır.

Birincisi, on yedinci yüzyıl Hollanda resminde gerçekçi bir gelenek hakimdir. Bu gelenek, Hollanda ticaret burjuvazisinin bağımsız, salt seküler bir güçle yükselişinde temel bir ideolojik silahı oluşturan başka bir 'gerçekçilik'ten ayrılamazdı. *Bununla çelişen* ikinci faktör, Rembrandt'ın dinsel dün-

ya görüşüydü. Yaşlı Rembrandt'ın şahsi deneyimi ilgilendiren bir konuyu, diğer Hollandalı ressamlardan daha radikal biçimde gerçekçi bir pratiğe başvurmasına imkân tanıyan ya da bunu kışkırtan öğe, bu diyalektik bileşimdi. Burada önemli olan onun kutsal kitapla-ilgili konuları tercih etmesi değil, dinsel görüşünün kendi önüne *kefaret* ilkesini koymuş olmasıdır. Rembrandt bu yolla, deneyimin yıkıcı etkilerine karşı asgari, temeli zayıf bir umutla da olsa gözükara bir tutum takınabilmiştir.

Rembrandt'ın ömrünün ikinci yarısında resmettiği bütün trajik figürler (Hannan, Saul, Jacom, Homeros, Julius Civilis, otoportreleri) mevcuttur. Söz konusu isimlerin trajedilerinin hepsi bilinmektedir ve yine de *resmedilmiş olmaları* onların beklemesine imkân tanımaktadır; bekledikleri şey de anlamdır, bütün deneyimlerine yüklenecek olan nihai anlam.

Hals'ın resmettiği yataktaki kadının çıplaklığı, Bathsheba'nınkinden çok farklıdır. Elbiselerini çıkarmadan önceki doğal halinde değildir. Elbiselerini daha yeni çıkarmıştır ve kahve rengindeki, yatağa uzandığı odanın dışındaki dünyadan daha yeni gelmiş olarak, ham bir deneyimin içindedir. Bathsheba gibi varlığının ışığıyla parıldamaz. Parıldayan, kızarmış terli tenidir. Hals kefaret ilkesine inanmıyordu. Gerçekçi pratiğini dengeleyecek hiçbir şey yoktu; takip ettiği yalnızca kendi aceleciliği ve cüretiydi. Bu noktada kadının onun metresi olup olmadığını, sevilen ya da sevilmeyen biri olmadığını sorgulamanın manası yok. Hals, kadını yapabileceği tek şekilde resmetmişti. Herhalde resim yaparkenki bilinen hızlılığı, kısmen bunun için gerekli cesareti toplamasının, mümkün olduğunca öyle bir bakışla resmi tamamlamayı arzu etmesinin sonucuydu.

Elbette tablodan haz fışkırıyor. Haz, Veronese'de ya da Monet'de olduğu gibi resim yapma eylemine yedirilmiş değil; tablonun kendisi hazzı çağırıyor. Bunu yalnızca çarşafın bildirdiği (ya da bir hikâye anlatıcı misali bildirirmiş gibi yaptığı) tarihten dolayı değil, aynı zamanda oraya uzanmış bedende bulunan hazdan dolayı anlıyoruz.



Rembrandt: *Bathsheba*

Boyalardaki kıl inceliğindeki çatlaklar, resmi bozmaktan ziyade, kadının derisinin aydınlığı ve sıcaklığını pekiştiriyor gibiydi. Bazı yerlerde vücudu çarşaftan ayıran yalnızca bu sıcaklıktır: Buna mukabil çarşaf, neredeyse buz gibi yeşilimsi görünmektedir. Hals'in dehası, böylesi bir yüzeyselliğin tam fiziksel niteliğini yansıtmaktı. Tabloda sanki, kendisi ve onlar yanak yanağa gelene dek çizdiklerine adım adım yaklaşıyordu. İşte bu defa, bu ten tene yakınlıktan haz dökülüyordu. Buna bir de, çıplaklığın hepimizi iki ortak paydaya indirgemesini ve bu sadeleştirmeden bir tür eksilmenin çıkmasını ekleyebilirsiniz.

Tablodaki çaresizliği iyi anlatamadığımın farkındayım. Daha soyut bir düzlemden yola çıkarak, yeniden deneyeyim. On yedinci yüzyıl Hollanda'sında açılan tam kapsamlı kapitalizm çağı, hem güvenin hem çaresizli-

ğin zeminini döşemişti. Güven (bireyselliğe, deniz yolculuğuna, serbest girişime, ticarete, borsaya duyulan güven), kabul gören tarihin parçasıdır. Çaresizlik genellikle görmezlikten gelir, ya da Pascal örneğindeki gibi, başka terimlerle izah edilir. Yine de bu çaresizliğin çarpıcı kanıtlarının bir örneği, 1630'lardan sonra Hals'in birbiri ardı sıra yaptığı portre resimleridir. Biz bu erkek portrelerinde (kadınların portreleri yapılmamıştır) tamamıyla yeni bir sosyal tip tipolojisi ve tek bir örneğe bağlı kalarak, yeni çeşit bir endişe ya da çaresizlik görüyoruz. Hals'e inanacak olursak (ki o, inandırıcı bir etki uyandırmıyorsa hiçbir etki uyandıramıyordur), günümüzün dünyası böyle bir keyfe ulaşamamıştır.

Yataktaki kadın tablosunun karşısında dururken, ilk defa Hals'in ne ölçüde ve nasıl, genellikle önüne oturttuğu modellerinde gördüğü çaresizliği kendisi de hissetmiş olabileceğini anlıyorum. Potansiyel bir çaresizlik, onun resim yapma pratiğine içkin bir haldi. Hals görünümleri resmediyordu. Görülebilir olan *göründüğü* için yanlış bir şekilde bütün resmin görünümler hakkında olduğu farz edilebilir. On yedinci yüzyıla değin çoğu resim, görülebilir dünya icat etmek hakkındaydı; bu icat edilmiş dünya, fiili dünyadan çok şeyi ödünç alıyordu gerçi, fakat olumsallığı da dışlamaktaydı. Tablolar -sözcüğün bütün anlamlarıyla- sonuçlara dairdi. On yedinci yüzyıldan sonra birçok tabloda görünümler gizlenmeye başlandı; yeni akademilerin görevi gizlenmiş olanları öğretmekti. Hals ise görünümlerle başlayıp onlarla bitirecekti. Tablolarının hiçbiri 'fotografik' olmamakla birlikte, çalışmaları derinden derine fotoğrafın ilk müjdecisi olan tek ressam oydu.

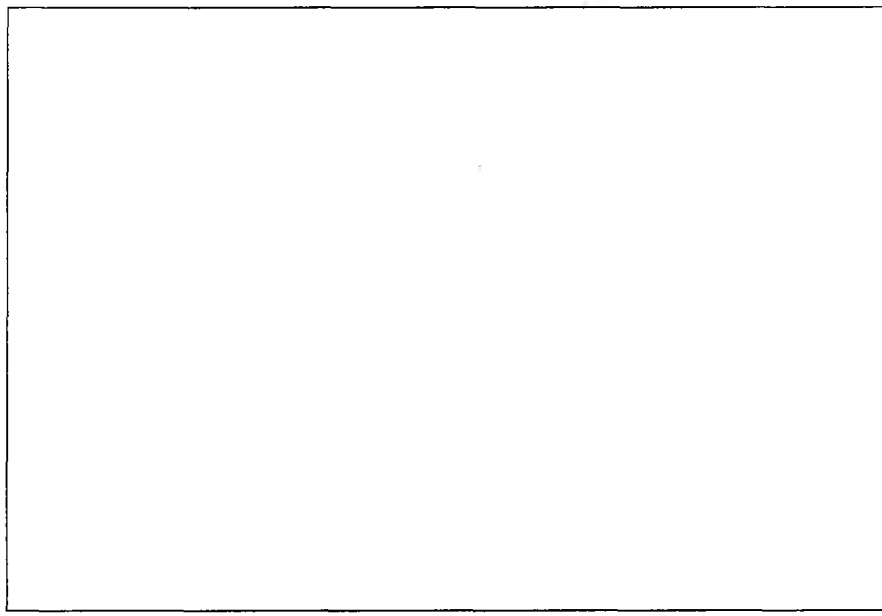
Görünümlerle başlayıp görünümlerle bitirmek, bir ressam olarak Hals'in gözünde ne anlam taşıyordu? Onun ressamlık pratiği, bir buket çiçeği, ölü bir kekliği ya da caddede uzaktan görülen figürleri görünümlerine indirgemek değil, yakından gözlemlenen *deneyimleri* görünümlerine indirgemekti. Böyle bir çalışmadaki acımasızlık, sistematik biçimde para değerine indirgenen her değerin acımasızlığıyla parallellik taşımaktaydı.



Franz Hals: *Çingene Kız*

Bugün, üç yüzyıl sonra ve onlarca yıldır yaşadığımız tanıtım ve tüketicilik süreçlerinin ardından, sermayenin dürtüsünün nihayetinde her şeyin içeriğini boşalttığını ve geriye yalnızca görünümlerin kırık dökük parçalarını bıraktığını belirtebiliriz. Biz bunu şimdi siyasal bir alternatif var olduğu için görüyoruz. Hals'e göre böyle bir alternatif olmadığı gibi, kefaretten öte bir şey de yoktu.

Hals, isimlerini artık bilmediğimiz bu adamların portrelerini yaparken, kendi pratiği ile o adamların çağdaş toplumlarına dair deneyimleri arasındaki *eşdeğerlik* -yeterince öngörülü olsalardı- pekâlâ kendisine ve portresini çizdiği kişilere belirli bir tatmin yaşatmış olabilirdi. Sanatçılar tarihi değiş-



Franz Hals'in çıplak resmi.

tiremez ya da tarih yapamazlar. Sanatçıların en fazla yapabilecekleri, tarihin bahanelerini ortadan kaldırmaktır. Tabii bunu yapmanın farklı yolları bulunur ve mevcut bir kalpsizliği ifşa etmek bu yollardan birisidir.

Yine de Hals yataktaki kadının tablosunu yapmaya koyulduğunda durum farklıydı. Çıplaklığın gücü bir ölçüde, tarihdışı görünmesinden gelir. Çıplaklık bizi doğaya geri döndürüyor görünmektedir. *Görünmektedir* diyorum, çünkü böyle bir yaklaşım toplumsal ilişkileri, duygu hallerini ve bilincin yargılarını göz ardı eder. Yine de burada tamamen yanılsamaya yol açıcı bir durum yoktur, zira insan cinselliğinin gücü -bir tutkuya dönüşme kapasitesi- yeni bir başlangıç vaadine bağlıdır. Ve bu *yeni* olan, yalnızca bireysel kadere atıfla değil, aynı derecede, tuhaf bir açıdan böyle bir uğrakta tarihi hem dolduran hem de aşan kozmik kadere atıfla da hissedilir. Durumun

böyle seyretmesinin kanıtı, her yerdeki aşk şiirlerinde, devrim dönemlerinde bile kozmik metaforların tekrarlanmasında görülür.

Karşısında olduğumuz tabloda, Hals'in ressamlık pratiği ile konusu arasında bir denklik söz konusu değildi, çünkü tablonun konusu -ne ölçüde erken, ne kadar nostaljik bir niteliğe sahip olursa olsun- potansiyel bir yeni başlangıç vaadi taşıyordu. Hals, yataktaki bedeni, edinmiş olduğu dört dörtlük ustalıkla resmetmişti. Yaptığı, görünüm olarak onun tablosuydu. Yine de kadını karga karası saçlarıyla resmetme eylemi, modelin görüntüsüne karşılık veremiyordu. Hals yeni olan hiçbir şey yaratamamıştı ve orada, çaresiz bir şekilde, görünümlerin tam eşiğinde duruyordu.

Öyleyse? Hals'i fırçasıyla paletini bırakmış, koltuğuna oturmuşken hayal ediyorum. Kadın çoktan gitmiş, yatak toplanmış. Koltuğundaki Hals'in gözleri kapalı. Niyeti şekerleme yapmak değil. Gözlerini kapatınca, kör bir adamın yaptığı gibi başka bir zamanda yapılmış tabloları zihninde canlandırabiliyor.

1979

5

SON TABLOLAR

MOSKOVA'DA BİR MEZARLIKTA

Karlar eriyeli bir hafta olmamıştı ve kendini yeni gösteren toprak, erken uyanmış biri gibi darmadağın haldeydi. Küme küme yeni otlar boy atarken, çimlerin çoğu geçen yıldan kalmaydı: ipince, cansız ve neredeyse beyaz. Çok erken uyanmış toprak tökezleyerek bir pencereye yaklaşıyor gibiydi. Muhteşem gökyüzü beyaz, apaydınlık ve zarifti; hikâye anlatmıyor, espri yapmıyordu. Toprak ile gökyüzü her zaman çifttir.

Toprak ile gökyüzü arasında rüzgâr esmekteydi. Kuzeydoğudan doğuya doğru. İstisnai özelliği olmayan, öylesine bir rüzgâr. İnsanlar paltolarının düğmelerini iliklemişler, kadınlar başlarına örtüler takmışlardı, ancak bu, ovadaki milyonlarca ufak su birikintisine zerre etki etmiyordu. Toprak, omuzlarının üzerine çamur rengi bir şal atmıştı.

Çamura bulanmış toprağın üstünde alçaktan uçan küçüklü büyüklü kargalar yan dönüp, kendilerini rüzgârın kuvvetine bırakmışlardı. Kar kalktığına göre gün solucanların olacaktı. Kamyonlar çamurlu yolda çakıl taşıyorlardı. İki şantiyeden birinde bir vinç, etrafına henüz bir iskele kurulmamış olan inşaatın açık dördüncü katına beton kirişler çıkarmaktaydı. Toprak ile gökyüzü arasında hiçbir şey tam olarak bitmezdi.

Birkaçı otomobillerle, çoğu kamyonlar ya da eski otobüslerle bir sürü insan gidip geliyordu. Gerçi görülecek bir kasaba yoktu. Ancak, gelişi fazla

uzak olmayan bir şehrin varlığını sezebilmeniz mümkündü: Sesler sorundu; sessizlik okyanus gibi derinden gelmiyor, hâlâ kulağı rahatsız edecek şekilde işitilebiliyordu.

Otobüslerin birinden yirmi kişi indi; son dört kişi bir tabut indirmişlerdi. Diğer gruplarınki gibi onların yüzleri de kapalıydı, ama hiçbir şey anlaşılmaz değildi. Her yüz kapısını dışarıya kapamıştı sadece; kapının bu tarafında her biri eskiden beri alışkın olduğu bir kesinlikle kendi kendine konuşuyordu.

Tabutu solgun çimenlerin üstünden geçirip, daha ziyade generallerin askerlerini denetlerken daha çok görünmek amacıyla durdukları yeri andıran ahşap bir platforma koydular. Rüzgârdan korunmak amacıyla bir kulübeye sığınan bir kadın, boynundan sarkan bir fotoğraf makinesiyle ortaya çıktı. Belli ki son veda fotoğrafları çekmekte uzmandı. Kapağı kaldırılmış tabut, tahta platformun alt basamaklarından birine, tabutun içindeki kadın görünebilsin diye fotoğrafçıya dönük olarak konmuştu. Ölmüş olan kadın yetmiş yaş civarında görünüyordu. Ailesiyle dostlarından oluşan topluluk platformun diğer basamaklarmda yerlerini aldılar.

Fotoğraf, hayatın olağan akışını kesintiye uğrattığından her daim ölümle flört halindedir, ancak orada geçici olarak bulunan veda fotoğrafları uzmanı sadece topluluktaki hiç kimsenin çektiği karelerin dışında kalmamasına dikkat etmekteydi. Fotoğraflar siyah beyazdı. Tabutu çevreleyen sarı nergisler kartta soluk gri çıkacak, sadece gökyüzü neredeyse gerçek rengini alacaktı. Kadın bir baş işaretiyle sağ tarafta duranların biraz daha yaklaşmalarını istedi.

Kadının vizörden bakınca gördüğü görüntüde pek kederden eser yoktu. Herkes kederin şahsi ve uzun bir ruh hali olduğunun, kimsenin bundan esirgenmeyeceğinin, poz verdikleri fotoğrafın kedere yer vermeyen bir halka açık kayıt olduğunun farkındaydı. Sanki tabuttaki yaşlı kadın yeni doğan bir çocukmuş, ya da avcıların vurduğu bir yaban domuzuymuş veya tuttukları takımın kazandığı bir kupaymış gibi kameraya sert sert bakıyorlardı. Vizörden öyle görünüyordu.

Mezarlık kocamandı, ancak toprak alçakta olduğundan neredeyse hiç anlaşılmıyordu. Ölülerin eşitliği fark edilebiliyordu. İçinde gösterişli bir anıt olmadığı gibi, umutsuz bir mozole de göze çarpmıyordu. Yeni otlar çıktıkça çimenleri aralarında paylaşacaklardı. Bazı mezarların çevresinde otlardan yüksek olmayan alçak parmaklıklar, parmaklıkların içinde de bütün kış boyunca, tıpkı kralları ölünce onunla birlikte kumun altına gömülen antik Mısır'daki aynalar ve mücevherler gibi karın altında kalmış küçük ahşap masalar ve sandalyeler vardı; aradaki tek farklılık, karların erimesinden sonra masalarla sandalyelerin yine canlılara hizmet verebilecek olmasıydı.

Defin sahası yaklaşık yarım dönüklük parseller şeklindeydi ve her biri numaralıydı. Sayılar, toprağa dikilmiş direklere tutturulan tahta tabelalara yazılmıştı. Kışın karlar bu tabelaları da örtüyordu.

Mezartaşlarının bazılarına cam arkasında sepya renginde oval fotoğraflar konmuştu. Bir insanı bir başkasından ayırmamız ne tuhaftır. Dıştan görülebilir farklılıklar, iki serçe arasındaki gibi görece o kadar azdı ki; yine de bu farklılıklar sayesinde bizim gözümüze eşsiz görünen birini, neredeyse gökyüzü kadar geniş bir şekilde seçebiliyoruz.

Her kıtada aynı esprilerden vazgeçmeyen mezar kazıcılarının daha önce yığdıkları topraklar tümsek yapılmıştı. Toprak ekşi kokuyordu.

Mezarlığın açılışı 1960'lara uzanıyordu, doğal olarak en düşük sayılar en eski gömülenlerindi. Her parselde genç ölüler de vardı, eceli gelince hayata veda edenler de. Fakat ilk parsellerde kırklı yaşlarında ya da ellilerinin başlarında ölenlerin sayısı çok daha fazlaydı. Bu insanlar savaşı ve [Stalin'in] tasfiyeleri[ni] görmüşlerdi. Sanki tüm bu belalardan erken ölmek için kurtulmuş gibiydiler. Bütün hastalıklar klinik vakalardır, bazılarıysa aynı zamanda tarihsel.

Kayın ağaçları çabuk boy atar; mezarlar arasını çoktan kaplamışlardı. Çok geçmeden kayınların yaprakları yeşillenirdi; sonra da, dallarından yün tiftiği misali sarkan kan kırmızısı söğüt çiçekleri ekşi kokan toprağa dökülürdü. Bunlar bütün ağaçlar içinde en çok çimenlere benzer. Küçük, kolay

dağılır, incedirler; bir süreklilik vaat ediyorlarsa, bunun -meşe ya da ıhlamur ağaçlarında görüldüğü gibi- sağlamlıkla ya da uzun ömürlülükle bir alakası yoktur, sadece çabuk tohum verip çoğalmalarıyla ilgilidir. Gelip geçicidirler, hemen ürerler –sözcükler gibi, toprak ile gökyüzü arasındaki bir konuşma şekli gibi.

Ağaçlar arasmda bazı figürler, yaşayanların figürlerini görebilirsiniz. Yeni fotoğrafı çekilen aile, sarı rengi cırtlak nergislerden çelenkler taşıyorlardı.

Kapak son defa tabutun üstüne kondu ve çivilenerek kapatıldı.

Yakında orta yaşlı bir kadın dizleri üstünde, sanki mutfak döşemesini siliyormuşçasına eski bir mezarı temizliyordu. Toprak su olmuştu; kadm ayağa kalkınca kalm dizleri yağmur suyundan simsiyahtı.

Uzakta birkaç traktör çakıl yüklü romörklerini çekiyorlardı; bir vinç beşinci kata harç döküyordu; hiçbir şey tamamen bitmeyeceği o yerde kargalar kendilerini rüzgârın kuvvetine teslim etmişlerdi.

Ahşap masalardan birinde oturan bir çift vardı. Kadın, filesinden gazeteye sarılmış bir şişe ve üç bardak çıkardı. Kocası üç bardağı da doldurdu. Adamın votka bardağını çimenlerin üstüne dökmesiyle, toprağın altındaki ölüyle birlikte içmiş oluyorlardı.

Son veda fotoğrafçısı kadm on kadar resim daha çekmişti. O sırada bir meslektaşı kulübesinde ona telefon etmiş, kanalın üzerindeki köprünün yanında bulunan dükkâna yağmurluk geldiğini söylemişti. Kadın gece eve dönerken, yağmurlukların oğluna uyup uymayacağına bakmak için uğrayacaktı. Vizöründen gördüğü tabut ufaktı; bu defaki ölü, on yaşından büyük olmayan bir çocuktu.

İlk parsellerde yağmurluklu bir adam, bir kayın ağacına yaslanmış hıçkırmaktaydı; yumruklarını ceplerine sokmuştu. Su birikintilerinde bulutların gölgeleri seçilirken, başka birikintiler toprak dolmuştu ve çamura bulandıklarından herhangi bir şeyin yansımasının görülmesi mümkün değildi. Hıçkıran adam bir şey fark etmiş gibi bakışlarını gökyüzüne çevirdi. Bir gece burada birlikte sarhoş olduklarını mı hatırlamıştı acaba?

Yas tutanlar ve mezarlık ziyaretçileri böyle sorular ve kısmi cevaplarla, kendilerinden önce ölülerin yapmış oldukları gibi, bu ölümlerden ve kendi hayatlarından anlamlar çıkarmaya çalışıyorlardı. Herkesin ve her şeyin katkıda bulunduğu bu hayaller, ne Moskova'nın yirmi mil güneyindeki Khovanskoie mezarlığında ne de dünyanın başka yerlerinde, hiçbir zaman tam olarak sona ermeyecekti.

1983

ERNST FISCHER: BİR FİLOZOF VE ÖLÜM

Ömrünün son günüydü. Elbette biz bunu o zaman, akşam saat neredeyse onu vurana kadar bilmiyorduk. Üçümüz günü onunla birlikte geçirmiştik: Lou (karısı), Anya ve ben. Şimdi o güne dair ancak kendi deneyimimi yazabiliyorum. Eğer -o sırada ve daha sonra aklımda kaldığı kadarıyla- onlarınkini de yazmaya çalışsaydım herhalde bir kurmaca metin yazma riskini göze alıyor olurdum.

Ernst Fischer'in yazlarını Styria'da küçük bir köyde geçirmek gibi bir alışkanlığı vardı. Lou'yla birlikte eski dostları, 1930'larda kendisi ve iki erkek kardeşi gibi Avusturya komünistleri olan üç kız kardeşin evinde kalıyorlardı. Üç kız kardeşin şimdi evi idare eden en küçüğü, siyasi mülteciler sakladığı ve onlara yardım ettiği gerekçesiyle Naziler tarafından hapse atılmıştı. Kadının o zaman âşık olduğu adam, benzer bir siyasi suçtan dolayı idam edilmişti.

Evlerini çevreleyen bahçeye dair yanlış bir izlenim uyandırmamak için bunu anlatmak şart. Bahçe çiçeklerle, büyük ağaçlarla, otlardan kıyılarla ve bir çimenlikle dolu. İçinden, kocaman bir fıçının çapmda ahşap bir boruyla yön verilen bir derecik geçiyor. Dere bahçe uzunluğunda akıyor, sonra bir komşuya ait küçük bir dinamoyla diğer tarlalara uzanıyor. Bahçenin her yerinden yumuşak ama sürekli bir su sesi geliyor. İki küçük pınar var: ahşap

varilde delikleri tıslatarak yolunu bulan suyun kuvvetiyle ufak ufak su sızdıran yerler; su, on dokuzuncu yüzyıldan kalma (üç kız kardeşin büyükbabalarının yaptığı) bir havuzdan akıp boşalıyor: Şimdi uzun otların kapladığı ve yemyeşil bu havuzda alabalıklar yüzüyor ve bazen yüzeye su fışkırtıyorlar.

Styria'da sık sık yağmur yağıyor; eğer bu evdeyseniz bazen bahçedeki su sesinden dolayı yağmur kesildikten sonra dahi yağmaya devam ettiği izlenimine kapılıyorsunuz. Yine de bahçe rutubetli değil; çiçeklerin renkleri bahçeyi yeşillikleriyle süslüyor. Bahçe bir nevi mabet. Fakat onun tam anlamını kavramak için, yukarıda belirttiğim gibi, müştemilat kısmında otuz yıl önce canlarını kurtarma peşindeki insanların saklandığını ve çiçek vazolarıyla etraflarını kapatan üç kız kardeşin bu insanları koruduğunu, yazın geçim derdinden dolayı odaları bazı eski dostlarına açtıklarını hatırlamak gerekiyor.

Ben sabah geldiğimde Ernst bahçede yürüyordu. İnce, dik yapılıydı. Sanki ağırlığını verse yerde hiç ot bitmeyecekmiş gibi hafif, küçük adımlar atıyordu. Lou'nun ona daha yeni aldığı, geniş siperlikli bir beyaz ve gri şapka takmıştı. Bütün elbiselerini giydiği gibi takıyordu şapkasını: usulca, şık, ama kaygısız. Müşkülpesent biriydi –giysinin detaylarına dikkat etmese de, görünümlerin doğasını umursardı.

Bahçenin kapısını açıp kapatmak zor oluyordu, ancak kendisi bunda ustalaşmıştı; her zamanki gibi, ben içeri girince arkamdan kapıyı kapattı. Önceki gün Lou kendini pek iyi hissetmediğini söylemiş. Nesi olduğunu merak ettim. "Şimdi daha iyi," diye cevap verdi. "Ama onu görmelisin!" Bunu gençlere özgü, saklamadığı bir zevkle söyledi. Yetmiş üç yaşındaydı ve öldüğü zaman, onu tanımayan doktor daha yaşlı göründüğünü belirtti. Armağan vermekten haz duyardı; hiçbir şekilde, 1968'den beri birçok yerden ısrarla gelen kötü haberlerden ya da siyasal açıdan hayal kırıklığına uğramasından dolayı bile değişmemişti bu yönü. Arkasında iz, yüzünde çizgi bırakmayan, sertlikten eser olmayan biriydi. Bu yüzden sanırım, bazıları onu çok masum görüyorlardı. Oysa bu yanlıştı. Ernst, yüklerinden kurtul-

maya yanaşmayan, sağlam inancından taviz vermeyen bir adamdı. Sadece amaçlarını yeniden belirlemiş, göreli bir düzene çekilmişti. Yakın zamanlarda şüpheciliğe *inanıyordu*. Uyarı işlevi görecekleri umuduyla kıyametvari ihtimallerin zorunluluğuna inandığı bile olmuştu.

Onun ansızın öldüğünü düşündüren, inançlarının kesinliği ve kuvvetiydi. Sağlığı çocukluğundan beri bozuktu aslında. Genellikle hasta olurdu. Son zamanlarda görmesinde bir sıkıntı ortaya çıkmıştı ve ancak güçlü bir büyüteç yardımıyla okuyabiliyordu –daha çok, istediği şeyleri Lou ona okuyordu. Onu tamyan birinin Ernst'in yavaş yavaş öldüğünü düşünmesi kesinlikle imkânsız olmasına rağmen, geçen her yıl hayattan biraz daha koptuğu belliydi. Sağlığını koruyan, inancının tam olmasıydı.

Emin olduğu şey neydi? Kitapları, siyasal müdahaleleri, konuşmaları bu sorunun cevabı olarak hepimizin gözü önünde duruyor. Yoksa bunlar tam bir cevap olmaya yetmez mi? Kapitalizmin nihayetinde insanı yok edeceğinden, ya da kendisinin yıkılacağından emindi. Her ülkedeki egemen sınıfların acımasızlığı konusunda hiçbir yanılsamaya kapılmazdı. İyi bir sosyalizm modelinin eksikliğini çektiğimizin farkındaydı. Çin'deki gelişmeler onu çok etkilemişti ve bu yüzden Çin'e büyük ilgi duymuştu, fakat Çin modeline inanmıyordu. Tekrar bir vizyon ortaya koymak zorunda kalmaya dönmemiz çok acı, diyordu.

Birlikte bahçenin sonuna doğru, etrafında çalılıkların ve bir söğüt ağacının olduğu küçük çimenliğe kadar yürüdük. Canlı hareketlerle konuşarak, parmağını sallayarak, elini tersine çevirip çizimler yaparak orada uzanırdı; sanki kendisini dinleyenlerin gözlerinden bir saflık esiyor duygusu hissederdi. Konuşurken ellerini takip etmek için omuzlarını ileri çıkarır, dinlerken konuşanın sözlerini takip etmek için başını önüne eğerdi. (Şezlongun arkasını ayarlamayı iyi biliyordu.)

Şimdi aynı çimenlik, müştemilata toplanmış şezlonglar insanın içini ezen bir boşluk duygusu hissettiriyor. Aynı yerde ürpermeden yürümek, başını örten bezi kaldırıp yüzüne tekrar tekrar bakmaktan daha zor. Rus dindarlar,

çekip gidenlerin ruhunun kırk gün boyunca merhumun etrafındaki eşyalarda dolandığını söylerler. Belki de yasın aşamaları bakımından oldukça doğru bir gözlem bu. Her ne olursa olsun, şimdi bahçede her yönüyle bir yabancı dolaşıyor olsaydı bile onun, çalılarla çevrili söğüt ağacının altına giden yolun, harabeye dönmüş ölçüde terk edilmiş bir ev misali, bomboş kaldığını pek fark etmeyeceğini düşünmek benim açımdan hayli zor. Bahçedeki boşluk apaçık ortada. Ama belli de değil sanki.

Yağmur yağmaya başlamıştı; öğle yemeği için tekrar çıkmadan bir süre odasında oturmaya gittik. Dördümüz küçük bir yuvarlak masanın etrafında oturup sohbete koyulduk. Bazen başımı pencereye çeviriyor, dışarıdaki ağaçlara, tepelerdeki ormanlara bakıyordum. O sabah, cibinlik çerçevesini pencereye tam tutturmayı başardığında, her şeyin iki boyutlu olduğuna işaret etmiştim. Uzama çok fazla ağırlık veriyoruz, diye sürdürdüm –belki doğada manzara resminden daha fazla İran halısı vardır. "Tepeleri yıkacağız, ağaçları keseceğiz ve senin için halılar asacağız," dedi Ernst. "Senin öteki pantolonun," diye araya girdi Lou, "niçin dışarı çıkarken onu giymiyorsun?" Ernst üstünü değişirken biz konuşmaya devam ettik. "Bak," dedi, yeni tamamladığı göreviyle alaycı biçimde gülümserken, "daha mı iyi şimdi?" "Bunlar çok şık, ama aynı çift!" dedim. Güldü; söylediğim hoşuna gitmişti. Hoşuna gitmişti, çünkü pantolonunu yalnızca Lou'nun istediği olsun diye değiştirdiğini, kendisi için fark etmeyeceğini vurguluyordu; hoşuna gitmişti, çünkü hiç umursamıyormuş gibi önemsiz bir farktı iki pantolon arasındaki; hoşuna gitmişti, çünkü küçük bir şakaya sıkıştırılmış, varoluşa karşı ufak bir komplo düzenlemeyi andırıyordu.

Etrüskler ölülerini yerin altındaki mezarlara gömerler ve ölü odalarının duvarlarına ölen kişinin iyi bildiği haz dolu sahneler, gündelik hayattan kesitler çizerlermiş. Işığın resimlerini göstermesini sağlamak için de, yerin üstüne küçük bir delik açarlar ve gün ışığını üstünde çalıştıkları resme yansıtmak üzere ayna tutarlarmış. Ben de şimdi sanki o mezardaymış gibi, ömrünün son gününü sözcüklerle süslemeye çalışıyorum.

Ormanların ve tepelerin üstünde bir pansiyona öğle yemeğine gidecektik. Düşüncemiz, Ernst'in Eylül ya da Ekim ayında orada çalışmasına uygun olup olmadığını anlamak için etrafa bakmaktı. Yılın daha önceki zamanında Lou, birçok küçük otele ve pansiyona mektuplar yazmış ve hem ucuz hem de cazip görünen bir tek burayı bulmuştu. Gidip bakmak için benim arabamın olmasından faydalanmak istiyorlardı.

Çıkarılacak bir skandal yok. Ama çizilecek bir kontrast var. Ölümünden iki sonra *Le Monde*'da onun hakkında uzun bir yazı kaleme aldım. Şöyle yazmıştım: "Ernst Fischer kendini adım adım, 'heretik' Marksizmin en özgün ve değerli düşünürlerinden biri olarak kabul ettirdi." Avusturya'da bütün bir sol kuşağı etkilemişti. Son dört yılda, Prag Baharı'nı yaratan Çeklerin düşüncesini önemli ölçüde etkiliyor olmasından dolayı Doğu Avrupa'da ağır eleştirilere maruz kalıyordu. Kitapları çok sayıda dile çevrilmişti. Fakat ömrünün son beş yılındaki yaşama koşulları zorluydu. Fischer'lerin fazla parası yoktu, her zaman mali sıkıntı çekerlerdi ve Viyana'da küçük, gürültülü işçi evlerinde yaşamışlardı. Niçin paraları olmasın? Karşıtlarının bu soruyu sorduklarını işitir gibiyim. İşçilerden daha iyi durumda değiller miydi? Hayır, ama profesyonel çalışma koşullarına ihtiyaç duyuyordu. Fakat durumundan şikayet ettiğini hiç görmedim. Üst katlarda ve çevrede yaşayan insanların ve açık radyoların gürültüleri ortasında, arzu ettiği ve gücünün yettiği şekilde Viyana'daki gibi yoğunlaşarak çalışmalarını yürütmesi imkânsızdı. Bu yüzden her yıl sükûnet bulacağı yerleri arıyor, kırlarda ucuz yerler bakınıyordu –öyle bir yerde üç ay çalışsa kitabının birçok bölümünü aradan çıkarabilirdi. Üç kız kardeşin evi Ağustos'tan sonra uygun olmuyordu.

Ormanın içinden dik, tozlu bir yolda ilerledik. Korkunç Almancamla bir çocuğa yolu sordum, fakat çocuk beni anlamadı ve şaşkınlık içinde yumruğunu ağzına götürdü. Yanımdakiler bana güldüler. Hafif yağmur yağıyordu; ağaçlarda gram kıpırtı yoktu. Keskin virajları döne döne yol alırken, ağaçların eğilişinin doğasını tanımlayabilir ya da farkına varabilirsem, in-

san bedeni -en azından insanın sevildiği zamanki bedeni- hakkında da bir şeyler öğreneceğimi düşünüp duruyordum. Yağmur ağaçları iyice ıslattı. Bir yaprak kopup düşmüş. Bir esinti yeter. Başka kıpırdayan yaprak yok.

Pansiyonu bulduk. Genç kadınla kocası bizi bekliyorlardı; başka konukların yemek yediği uzun bir masayı gösterdiler. Çıplak, ahşap döşemesi ve büyük pencereleriyle oda büyüktü; orman boyunca uzanan bölgeden aşağı ovayı seyredebilirdiniz. Sıralarda minderler ve masalarda çiçekler olmasa gençlerin kaldığı bir hostelin kantininden farksızdı. Yiyecekler sade ama iyiydi. Yemekten sonra bizi odalarımıza götürdüler. Genç adam elinde mimarın planıyla yanımıza geldi. "Gelecek yıl her şey farklı olacak," diye açıkladı; "mülkün sahipleri daha fazla para istiyorlar, o yüzden odaları değiştirip her birine banyo ekleyecekler ve fiyatları arttıracaklar. Ama bu sonbahar üst kattaki iki odada kalabilirsiniz. Orada başka kimse olmayacak, sakin sakin çalışırsınız."

Odalara çıktık. Yan yana, hepsi aynıydı; karşılarındaki sahanlıkta lavaboları gördük. Her oda küçüktü; duvara yaslanmış bir yatak, bir küvet, sade bir dolap ve uç tarafta, millerce uzanan manzarayı gören bir pencere. "Pencerenin önüne masa koyup burada çalışabilirsiniz." "Evet, evet," dedi Ernst. "Kitabı bitirirsiniz." "O kadar değil belki, ama çok şey yapabilirim." "Tutmalısın," dedim. Pencerenin önündeki masaya otururken onu gözledim; hareketsiz ağaçlara bakıyordu. Yazdığı kitap, otobiyografisinin ikinci cildiydi. 1945-1955 dönemini, yani Avusturya'da ve uluslararası politikada çok aktif olduğu zamanları kapsıyordu. Bence, Demir Perde diye bilinecek olan çizginin her iki tarafında, 1945'in halk zaferlerine karşı-devrimci bir tepki olarak gördüğü Soğuk Savaş'ın gelişmesi ve sonuçlarına ağırlık verecekti. Onu küçük masada büyüteci, not defteri, başvurduğu kitapları ve öğlen yemeğinden önce düzenli yürüyüş yapmak için merdivenleri inmek üzere kenara ittiği sandalyesiyle canlandırdım zihnimde. "Burayı tutmalısın," diye tekrarladım.

Birlikte yürüyüşe çıktık; her sabah gideceği ormana kadar yürüdük. Ona hatıralarının ilk cildini bambaşka üslûplarla kaleme almış olmasının sebebini sordum.

"Her üslûp farklı kişiye ait."

"Kendinin farklı bir yönüne mi?"

"Hayır, tamamen farklı bir benliğe ait."

"Bu farklı benlikler birarada mı var oluyor, yoksa biri baskın çıktığında diğerleri sahneyi terk mi ediyor?"

"Aynı ânda birarada bulunuyorlar. Hiçbiri ortadan kaybolmuyor. En güçlü olan ikisi benim sert, sıcak, aşırıcı, romantik benliğim ile diğer mesafeli, şüpheci benliğim."

"Kafanın içinde beraber mi konuşuyorlar?"

"Hayır." (Kendine özgü bir Hayır deyişi vardı. Sanki soru üzerinde uzun zaman önce düşünmüş ve sabırla kafa yorduktan sonra cevaba ulaşmış gibi.)

"Birbirlerini gözetliyorlar," diye devam etti. "Heykeltraş Hrdlicka mermerden bir büstümü yaptı. Beni olduğumdan çok daha genç gösteriyor. Ama bendeki o iki baskın benliği görebilirsin –ikisi de yüzümün birer tarafına denk düşüyor. Biri belki biraz Danton'u andırıyor, diğeri biraz Voltaire'i."

Ormandaki patikada yürürken yüzünü inceleyebilmek için önce sağına, sonra soluna geçtim. Her göz farklıydı ve yüzünün iki tarafında ağzının köşesindeki farklılıkla teyit ediliyordu. Sağ taraf yumuşak ve yabandı. Danton demişti. Daha ziyade bir hayvan olarak düşündüm onu: belki bir tür keçi, arka ayakları üstüne kalkmış bir dağ keçisi belki. Sol tarafı şüpheci ama daha katıydı: Yargılarda bulunup kendine saklıyor, şaşmaz bir kesinlikle akla başvuruyordu. Sağ tarafla birlikte var olmaya zorlansaydı sol tarafı esnemezdi. Gözlerimi tekrar kontrol etmek için yine taraf değiştirdim.

"Onların göreli kuvvetleri hep aynı mı?" diye sordum.

"Şüpheci benlik daha kuvvetli oldu," dedi. "Ancak başka benlikler de var." Gülümsedi, kolumu tutarken beni yatıştırmak istiyormuş gibi ekledi: "Hegemonyası tam değil!"

Bunu biraz nefesi kesilircesine söyledi; sesi her zamankinden daha derinden geliyordu –hareket ettiği zaman çıkardığı, mesela sevdiği birini kucaklarken konuştuğu bir ses tonuyla.

Yürüyüşü çok karakteristikti. Kalçaları sert hareket ediyordu, onun dışında genç bir adam gibi çabuk çabuk, düşüncelerinin ritmine uyarak adım atıyordu. "Bu kitap," dedi, "tutarlı bir üslûpla kaleme alındı –mesafeli, muhakemeci, serinkanlı."

"Daha sonra çıktığı için mi?"

"Hayır, gerçekte kendim hakkında olmadığı için. Tarihsel bir dönem hakkında. İlk cilt benim hakkımdaydı ve eğer hep aynı ses tonuyla kaleme alsaydım gerçeği anlatamazdım. Diğerleriyle mücadelede üstte kalan ve hikâyeyi eşit biçimde anlatabilecek benlik yoktu. Deneyimin farklı yönleri arasında yaptığımız kategoriler (örneğin bazı insanlar benim aynı kitabın içinde *hem* aşk hakkında *hem* Komintern hakkında konuşmamamı söylüyorlar) –bu kategoriler çoğunlukla yalancıların işlerine yarar."

"Bir benlik aldığı kararları diğerlerinden saklıyor mu?"

Belki sorumu duymadı. Belki de bir şey söylemek istemedi.

"İlk kararım," dedi, "ölmemekti. "Çocukken hasta yatağımda, ölümün eşiğindeyken karar verdim buna. Yaşamak istiyordum."

Pansiyondan aşağıya, Graz'a indik. Lou'yla Anya biraz alışveriş yapmaya gerek duydular; Ernst'le ben nehir kenarındaki eski bir otelin lobisine oturduk. '68 yazında Prag'a giderken Ernst'i görmeye bu otele gelmiştim. Bana adresler vermiş, biraz nasihat etmiş, bilgi aktarmış ve yeni meydana gelen olayların tarihsel arkaplanını özetlemişti. Olaylara dair yorumumuz tamamen aynı değildi, ancak şimdi aramızdaki küçük farklılıkları anlatmanın bir faydası yok. Ernst ölmüş olduğu için değil, o olaylar olduğu gibi geçmişte kaldığı ve biz de yalnızca toprağın altından görünen şeylerin ana hatlarını seçebildiğimiz için. Uygulanacağı seçenekler gündemden kalktığı için özgül farklılıklarımız da ortadan kalktı aslında. Bir daha asla aynı şekilde karşımıza çıkmayacaklar. Fırsatlar telafisi mümkün olmayan şekilde kaçırılabilir; o zaman, fırsatların kaçırılması ölüme benzer. Rus tankları Ağustos 1968'de Prag'a girdiğinde Ernst bu ölümü en berrak şekliyle görüyordu.

Otel lobisindeyken dört yıl öncesini hatırladım. Ernst kaygılıydı. Birçok Çekten farklı olarak, Brejnev'in Kızılordu'ya harekete geçme emri vermesini tamamen ihtimal dahilinde görüyordu. Fakat içinde bir umut hâlâ kalmıştı. İşte o umut, o ilkbahar Prag'da doğmuş olan diğer umutları içinde taşıyordu.

Ernest 1968'den sonra düşüncelerini geçmişe yoğunlaştırmaya başladı. Fakat geleceğe bakışı da iflah olmaz bir kesinlikteydi. Geçmişe dair görüşü, geleceği hayrmaydı –uygun zamanı kollar haldeki büyük ya da müthiş dönüşümlerin hayrına. Ancak '68'den sonra, devrimci bir dönüşüme giden yolun kesinlikle uzun ve sarsıntılı olacağının, Avrupa'da Sosyalizm'i görmeye ömrünün yetmeyeceğinin bilincindeydi. Kalan zamanını en iyi geçmişe tanıklık ederek kullanmayı öngörmesi bundan dolayıydı.

Otelde bu konudan söz açmadık, çünkü karar verilecek yeni bir şey yoktu. Önemli olan hatıralarının ikinci cildini bitirmesiydi; o sabah bu hedefini daha hızlı tamamlayabilmesi için bir imkân yaratmıştık. Bunların yerine, aşktan bahsettik; daha kesin olarak, aşka düşmüş olma halinden. Konuşmamız kabaca bu minvalde devam etti.

Âşık olma yeteneği artık doğal ve evrensel -ve edilgen- bir yetenek sayılıyor. (Aşk çarpar. Aşka çarpılmış.) Yine de âşık olma ihtimalinin bulunmadığı dönemler oldu. Âşık olmak aslında özgür etkin tercihte bulunma ihtimaline, ya da görünürde böyle bir ihtimalin bulunmasına bağlıdır. Âşık kimse neyi tercih eder? Âşık, sevilenin karşısına bütün dünyayı (ömrünün tamamını) çıkarmayı seçer. Sevilen kişi, dünyadaki bütün ihtimalleri kendi içinde toplar ve böylece kendindeki bütün potansiyelin gerçekleşme ihtimalini sunar. Âşık olan kişinin gözünde sevgili, umudun dünyasını (kendinin dahil olmadığı dünyayı) boşaltır. Kesin bir dille konuşacak olursak, âşık olmak şu âna değin sonsuzca geniş bir ruh haline denk düşer –yıldızların ötesine uzanır, ama doğasını değiştirmeksizin gelişemez ve bu yüzden dayanıklı olamaz.

Sevilen kişi ile dünya arasındaki denklik, sevişerek teyit edilir. Sevgiliyle sevişmek, öznel olarak, dünyaya sahip olmak ve dünya tarafından sahip

olunmaktır. İdeal olarak, deneyimin dışında hiçbir şey kalmaz. Ölüm elbette onun içindedir.

Bu durum muhayyileyi en saklı köşelerine kadar kışkırtır. Aşk eyleminde dünyadan faydalanmak istenir. Balıkla, meyvelerle, tepelerle, ormanlarla, denizde sevişmek istenir.

Ve bunlar, dedi Ernst, "başkalaşımlardır! Neredeyse her zaman Ovidius'da gördüğümüz şeydir. Sevilen kişi ağaca, dereye, tepeye dönüşür. Ovidius'un *Başkalaşımlar*'ı şiirsel fikirler değil, gerçekte dünya ile âşık olmuş şair arasındaki ilişki hakkındadır."

Gözlerine baktım. Renkleri solgundu. (Görme sıkıntısından dolayı hep nemli oluyordu.) Güneşin etkisiyle beyazımsı griye dönmüş mavi bir çiçek gibi solgundu. Yine de nemine ve solgunluğuna rağmen gözlerine yerleşmiş olan ışık hâlâ parıldamaktaydı.

"Hayatımın tutkusu," dedi, "Lou'ydu. Başımdan çok aşk macerası geçti. Graz'da burada öğrenciyken bazılarıyla bu otelde beraber oldum. Evliydim. Sevdiğim bütün kadınlarla tartışırdım, farklı çıkarlarla ilgili konuşmalarımız olurdu. Lou'yla ise böyle konuşmalara gerek yok, çünkü çıkarlarımız aynı. Hiç tartışmadığımızı söylemek istemiyorum. Ben hâlâ bir Stalinist iken o Troçki'den yana çıkardı. Fakat çıkarlarımız -bütün çıkarlarımızın altındaki- tekti. Onu ilk tanıdığımda Hayır dedim. O akşamı çok iyi hatırlıyorum.. Lou'yu görür görmez bildim bunu ve kendime Hayır dedim. Onunla bir gönül ilişkisine başlarsam başka her şeyin sona ereceğini biliyordum. Başka bir kadına asla âşık olamazdım. Monogam bir hayat sürerdim. Çalışamayacağımı düşünmüştüm. Defalarca sevişmekten başka hiçbir şey yapmıyorduk. Dünya bir daha asla aynı olmayacaktı. Bunu o da biliyordu. Berlin'e, evine dönmeden önce bana çok sakince sordu: 'Kalmamı ister misin?' 'Hayır,' dedim."

Lou satın aldığı peynirler ve yoğurtlarla mağazadan çıktı.

"Bugün saatlerce benden bahsettik," dedi Ernst, "sen kendinden konuşmuyorsun. Yarın seni konuşacağız."

Graz'dan dönerken Ernst'e Sırp şair Miodrag Pavloviç'in şiir kitaplarından birini almak üzere bir kitapçıda durdum. Ernst öğleden sonra bir ara, artık şiir yazmadığını, artık şiirin amacını göremediğini söylemişti. "Belki," diye eklemişti, "benim şiir fikrim eskimiştir". Ondan Pavloviç'in şiirlerini okumasını istedim. Arabada kitabı kendisine verdim. "Bende var zaten," dedi. Ama elini omzuma koymayı ihmal etmedi. Son defa, acısız.

Köydeki kafede akşam yemeği yiyecektik. Odanın dışındaki merdivenlerde, arkamda olan Ernst aniden ama usulca bir çığlık attı. Hemen arkamı döndüm. Ellerini sırtına dayamıştı. "Otur," dedim, "biraz soluklan". Bir tepki göstermedi. Yanımdan, uzağa bakıyordu. Dikkati burada değil, oradaydı. O sırada bunun acısından kaynaklandığını düşündüm. Fakat sıkıntıyı çabuk atlatmış görünüyordu. Merdivenleri inerken her zamankinden daha yavaş değildi. Üç kız kardeş iyi geceler dilemek üzere bizi ön kapıda bekliyorlardı. Biraz laflamak için durduk. Ernst romatizmasının sırtına vurduğunu söyledi.

Onda tuhaf bir mesafe vardı. Ya sıkıntısının ne olduğu konusunda bir şüphesi vardı, ya da içindeki dağ keçisi, içindeki güçlü olan hayvan ölecek tenha bir yer bakınmaya gitmişti. Bunu sonradan fark edip etmediğimi kendimce sorguluyorum. Sanmıyorum. O hep uzaktı.

Su sesleri arasında bahçede yürüdük, gevezelik ettik. Ernst kapıyı açtı ve zorlanarak kapattı, son defa.

Kafenin açık barında her zamanki masamıza oturduk. Bazı insanlar akşam içkilerini içmeye gelmişlerdi. Sonra dışarı çıktılar. Mülkün sahibi, yalnızca geyikleri kovalayıp avlamakla ilgilenen bir adam, ışıkların ikisini kapattı ve çorbamızı getirmeye gitti. Lou öfkeli, peşinden bağırdı. Adam duymadı. Lou kalktı, barın arkasına gitti ve iki ışığı da tekrar yaktı. "Aynısını yapardım," dedim. Ernst önce Lou'ya, sonra Anya'yla bana gülümsedi. "Siz ve Lou birlikte yaşasaydınız ne muhteşem olurdu," dedi.

Bir sonraki yemeği Ernst yiyemeyecekti. Mülkün sahibi her şeyin yolunda gidip gitmediğine bakmaya geldi. "Mükemmel hazırlanmış," dedi Ernst,

önündeki, yiyeceğine dokunmadığı tabağı göstererek, "mükemmel pişirilmiş, fakat korkarım yiyemeyeceğim."

Solgun görünüyordu; karnının altında bir yerin ağrıdığını söyledi.

"Geri dönelim," dedim. Önerime karşılık olarak, tekrar uzaklara bakmaya başladı. "Henüz değil," dedi, "biraz sonra".

Yemeği bitirdik. Ayakta sallanır gibiydi, ama yardımımızı istememekte ısrarcı oldu. Kapıya giderken elini omzuma koydu –arabada yaptığı gibi. Tabii bu defa çok farklı bir şey ifade ediyordu hareketi. Elinin dokunuşu şimdi hepten hafifti.

Arabayla birkaç yüz metre yol almıştık ki, "Galiba bayılacağım," dedi. Arabayı durdurup, kolumu sırtına doladım. Başı omzuma düştü. Kesik kesik soluk alıyordu. Sol tarafındaki şüpheci gözü dik dik yüzüme bakmaktaydı. Şüpheci, sorgulayan, şaşmaz bir bakış. Sonra bakışı görmez oldu. Gözlerini dolduran ışık sönmüştü. Ağır biçimde soluk alıyordu.

Anya yoldan geçen bir arabayı durdurup, yardım getirmek üzere köye döndü. Başka bir arabayla geri gelip de arabamızın kapısını açtığında, Ernst ayaklarını dışarı atmaya gayret etti. Son içgüdüsel hareketiydi –kendisinden istendiği gibi, iradesiyle, belirgin bir hareket.

Eve vardığımızda haberin bizden önce yetiştiğini ve zor açılan kapıların arabayla ön kapıya geçebilmemiz için açık tutulduğunu gördük. Anya'yı köyden getiren delikanlı, Ernst'i omuzlarının üstünde içeriye ve üst kata taşıdı. Başı kapının pervazlarına çarpmasın diye ben de peşleri sıra yürüdüm. Onu yatağına yatırdık. Doktor beklerken oyalanmak için manasız şeyler yapıyorduk. Fakat doktoru beklemek bir bahaneydi. Yapılacak hiçbir şey yoktu. Ayaklarına masaj yaptık, sıcak su dolu bir şişe getirdik; nabzını hissedebiliyorduk. Soğuk başını ovaladım. Beyaz çarşafın üstündeki kahverengi elleri, bezi kavramadan ama sadece tutunarak, gövdenin diğer kısmından ayrı düşmüş gibiydi. Sanki bileklerinden kesilmişlerdi. Ormanda ölü bulunan bir hayvanın ön ayaklarının kesilmiş olması gibi.

Doktor geldi. Elli yaşlarında bir adam. Yorgun, solgun yüzlü, terliyor. Kravatsız bir köylü ceketi giymişti. Veterinere benziyordu. "Kolunu tutun," dedi, "ben de şu iğneyi yapayım". İğneyi damara düzgünce soktu; iğnedeki sıvı, bahçedeki fıçı borudan akan su gibi damarın içinde ilerledi. O sırada odada hep birlikte yalnızdık. Doktor başını salladı. "Yaşı kaç?" diye sordu. "Yetmiş üç," dedik. "Sanki daha yaşlı," dedi.

"Dinçken daha genç görünüyordu," dedim.

"Daha önce enfarktüs geçirmiş miydi?"

"Evet."

"Bu defa şansı yok," dedi.

Lou, Anya, üç kız kardeş ve ben yatağının başında bekledik. Öldü.

Etrüsklüler mezarlarının duvarlarına gündelik hayattan kesitler resmetmenin dışında, lahitlerin kapaklarına ölüleri temsilen tam boy figürler oyarlarmış. Bu figürler genellikle, sanki bir kanepedeymiş gibi bir dirseği, bacakları ve ayakları üstünde yarı yaslanır vaziyette olur, fakat başı ve boynu uzakları seyreder gibi kalırmış. Belli bir formüle göre çabucak böyle binlerce oyma figür yapılmış. Ancak bu figürlerin diğerleri klişeye ne kadar uygun olursa olsun, uzakları seyrederkenki uyanıklıkları çarpıcı bir etki uyandırıyormuş. Bağlam dikkate alındığında, mesafe kesinlikle uzamsal nitelik taşımaktan ziyade zamansal bir nitelik taşır: Mesafe, ölülerin sağken yansıttıkları gelecektir. Sanki bir kollarıyla uzanıp dokunabilecekmiş gibi bakarlar uzaklara.

Ben lahit üzerine oyma yapamam. Fakat Ernst Fischer'in kaleme aldığı, benim gözümde yazarın benzer bir beklentiyi karşılayarak, oymacılara denk bir duruş benimseyerek kaleme aldığı sayfalar duruyor.

1974

FRANÇOİS, GEORGES VE AMÉLİE: ÜÇ KISIMLI BİR REQUİEM

François

François bir Cumartesi gecesi öldürüldü. Tam hava kararırken. Arkadan gelen bir arabanın çarpıp kendini fırlatmasıyla. Buna rağmen durmayan otomobilin genç şoförü, otopsi raporu François'in sarhoş olduğunu gösterdiği için şanslıydı. Fakat otopsi sonucu belli olmadan önce de köyde hiç kimse farklı bir tahminde bulunmamıştı. Vakit Cumartesi geceyse ve François çiftlikte değilse mutlaka hafta sonu yürüyüşlerinden birine çıkmıştı ve sarhoş olmahydı. Oysa genellikle zil zurna kafayı bulduğunda, trafik konusunda hâlâ tetikte ve dikkatli olurdu.

Yetmiş altı yaşındaydı. Üstünde giydikleri, ahırda bıraktığı birkaç elbisesi, bir mızıkası ve polisin, boynunun etrafına bir kordonla sardığı plastik bir torbaya konmuş olarak bulduğu biraz parası vardı.

Çok az şeye sahip olduğuna göre, zevk aldığı şeyler nelerdi? Dağlar, kadınlar, müzik ve kırmızı şarap. Bu sayede bir bohem gibi görünüyordu –peki ama, bol keseden böbürlenmeleri ve esprileriyle bile, birbirine bitişik iki nehrin aktığı vadiden dışarı hiç çıkmış mıydı?

Cenaze törenini anlatıp hatırlayacağım diye niçin bu kadar uzun çaba harcıyorum dersin? Yoksa artık hiç kafeye gelip, ölülerin çekip gitmesi hakkında bir hikâye anlatamayacağın için mi? Yoksa yokluğunun canımı daha çok acıtacağı bir sonraki yazı beklemem zor olacağı için mi?

Bastonunla kapıya vuruyorsun, sonra cevabı beklemeden yürüyüp gidiyorsun. Buruş buruş olmuş yüzünün katları arasından gülümsüyorsun yine de. B'yi uzun uzun öpüyorsun. Hoşlandığını belli eden bir gülümseme. Sonra kapıdan yan odaya geçiyorsun –sanki bir keresinde, hâlâ sağ olmanı kutlasınlar diye geldiğin bu dağ evinde sahip olmayacağın bir hak uydurmak, insanın yaratıcılığının ötesinde bir şeymiş gibi.

"Orada yeni ölen, benimle aynı adda bir adam var!" İkinci nehrin hayli aşağısını, vadiyi işaret ediyorsun. "Bazıları ölenin ben olduğumu sanıyorlar, ölen benmişim! Benmişim!"

Ağzını açıyor, kollarını boşvermiş gibi yayıyor ve sıkı bir kahkaha patlatıyorsun.

"Sağ kalanlara!" Birlikte kadeh tokuşturuyoruz. Hatırlıyor musun?

Cenaze töreninde çok az kişi vardı, çünkü hiç kimse yerel gazeteye bir ilan vermeyi ve François'nın köye değil, öldürüldüğü küçük kasabaya gömüldüğünü duyurmayı akıl etmemişti.

Boynuna sardığı torbada bulunan paraya ne olduğunu kimse bilmiyor. Birkaç yüz pound etmiştir şimdiye. Çiftlikteyken parasını saklardı. Paranızı istediğiniz yere bırakabilirsiniz, derdi amirine, ben dokunmam, benim kendi param var. Ücret mukabilinde değil, karnını doyurmak için çalışırdı ve bu yolla bağımsızlığını muhafaza ediyordu. İşine gelince çalışır, hoşuna gitmeyince işi bırakırdı.

Ailesinden geriye kalanlar vardıysa bile hiçbiri ortaya çıkmadı. Küçük kasabalarda artık yalnızca bir cenaze firmasıyla iş yapılıyor. Bunu belediye başkanı düzenlemiş. Ayrıcalık elde eden firma, yılda bir cenazeyi bedava kaldırmayı kabul ediyor. Bir yoksulun cenazesi bedava kaldırılınca, cemaat

parasından tasarruf edilmiş de oluyor. Söz konusu firma François'ı bedava kaldırdı, fakat çiçekler buna dahil değildi.

Ömrü boyunca vadide olsun dağlarda olsun hayvanlara bakmıştı. Onlara arkadaşlık ederdi. Erkeklerin -dişilerin değil- arkadaşlığından daha fazla şüphe duyuyordu. Onlar, François'nın kendisine biçtiği otoriteyi kolay kabullenmezlerdi.

"*Otlarımı* yiyen ineklerinden bıktım artık!" François her yaz hayvan otlatmakla ilgili yeni bir tartışma başlatırdı.

"Onlar senin otların bile değil!" demişti tezgâhta duran bir delikanlı.

"*Onu* görürsem çenesine bir tane patlatacağım!"

"Bu yaşınla hiçbir nane yiyemezsin!"

"Sen kendine bak, bir şey bildiğin yok. Hiçbir şey. Ben elli yıl çobanlık yaptım."

Küçük topluluk tabutu sokaktan aşağı, mezarlığa götürdüler. Bir kafenin buğulanmış pencerelerinin yanından geçerken içeriden çıkan altı kişi korteje katıldı. Çabuk dönecekleri için yarı dolu olan bardaklarını tezgâhta öylece bırakmışlardı.

François gençken dans etmeyi severdi; daha sonra, insanları dans ettirmeyi sevdi. Ne zaman bir kutlama olduğunu duysa ve gidebilecek durumda olsa hemen mızıkasıyla orada arzı endam ederdi. Bir Cumartesi gecesi bir arkadaşının doğum günü partisinde mızıkayı kaybetti.

Amirinin karısı kaybettiği mızıkanın yenisini ona verdiğinde yanındaydım. Üçümüz dağ evinin dışında oturuyorduk. Ahşap yalaktan su akıyordu. Ayağımızın dibinde kazlar dolanmaktaydı. Bazı paraşütçüler yere yeni inmişlerdi ve vadiye doğru sürükleniyorlardı. François kutusundan mızıkayı çıkardı. Önceden bilmediği bir sır olmasın diye her tarafını kontrol etti. Mızıkayı ellerinde, çalarken yapacağı gibi dudaklarına kadar kaldırmadan tutuyordu. Sonra geri kutusuna koydu, kutuyu da cebine. Artık bir hediye değildi; onundu.

Küçük topluluğumuz tabutun yanında sıraya dizildik.

Georges

Georges bir Pazar günü, Foron'un üzerindeki köprünün yanında çalışırken öldürüldü. Öğleden sonraydı. Genç Bernard, aynı akşam süt sağacağı haberiyle ağıla gelmişti. Baytar, doğumundan beri karnından çeken buzağıya bakıyordu.

"Öldü!" diye bağırdı Claire, durumu kabullenemeyen bir ses tonuyla. Sonra ahırdaki herkese, sanki içlerinden biri kendisini yalanlayabilirmiş gibi seslendi. "Jeanne, o öldü! Teophile, o öldü! Mösyö, o öldü!"

Jeanne hiçbir şey söylemeyip çenesini sıktı, gözleri yaşla dolmuştu. Üç adam kımıldamadan, sessizce durdular; baytar şırıngayı elinde tutuyordu.

Kimse ona ulaşamadan ve suların altında kalmadan önce nehirden taşındı.

Daha önce hiç böyle kötü haber vermemiş olan Bernard ağıldan ciddi bir yüz ifadesiyle çıktı. Biraz sonra, baytarın ayrılmasıyla konuşma başladı.

"Hani adalet?"

"Kolu kayalardan sarkıyormuş, öyle bulmuşlar."

"İnsanın çalışma isteğini alıp götürüyor."

"Üç kişi bir kanalizasyonu boşaltıyorlarmış, sonra hiç uyarı yapmadan su vanasını açmışlar, yüzlerinde patlamış."

"Hiç uyarı yapmadan."

Georges yirmi sekiz yaşındaydı. Üç yıl önce evlenmişti. Çiftin henüz çocukları yoktu. Kayaların üzerinden nehre yuvarlandığı için bütün vücudu yara bere içindeymiş. Fakat yaraları hissetmemiş, çünkü daha yukarıdayken ölmüş.

En kötü yaralarını saklamak için başının etrafına bir bandaj sarıldıktan sonra, cesedi eve, karısının yanma götürülmüş. Onu geniş yatağına uzatmışlar; arkadaşlarıyla akrabaları son saygılarını sunmak üzere sıraya girmişler. Karısı Martine her gece yanında yatmış.

"Battaniyesini açmış olmalı," demişti ilk sabah karısı, "Biraz üşümüş galiba, soğuk geldi bana".

Üçüncü gün onu tabuta taşıma vakti geldiğinde karısı, "Şimdi tam zamanı, zavallı cesedi kokmaya başladı," diye doğrulamış.

O üç gün boyunca Georges'un ölümü köyde de hayalet gibi dolandı. Suların sürüklemesiyle vahşice ve beklenmedik zamanda gelen, doğal olmayan bir ölümdü. Köydeki bütün nehirlerle dereler kabarmış, köpük saçıyordu. Her yerde Georges'u öldüren suyun sesi yankılanıyordu. Çok gençti; umutlarını kendisiyle beraber götürmüştü. Perşembe günkü cenaze törenine bin kişi geldi.

Tabut kiliseden çıkarıldığında iki erkek kardeşi Martine'e iki kolundan destek oldular. Bacakları titriyor, tabutun arkasından, "Jo-Jo, hayır! Jo-Jo, hayır!" diyerek hıçkırıyordu. Herkesin Jo-Jo diye bildiği Georges artık ona cevap veremezdi.

Bin civarında insan sessizce durdular; yası en derin olanın nefes almadan, ama nefes almamayı da beceremeden debelenmesine tanıklık ettiler.

Mezarlığın yukarısındaki meyve bahçeleri, şimdi erimekte olan ve nehirleri kabartan karın şiddetiyle elma ağaçlarından kopan kırık dallarla doluydu.

Martine sonraki iki hafta Georges'un ölümünden hemen önce gebe kalmış olabileceğini umut etmeyi sürdürdü. Derken, kanaması geldi.

Amélie

Amélie dört gün önceye kadar ömründe doktor yüzü görmemişti. Gittiğinde de çok geç olduğu anlaşıldı. Seksen iki yaşındaydı; ciğerlerinde kan toplanmış, kalbi iflas etmişti.

Çoktan dul kalmış olan oğluyla birlikte yaşıyordu. Oğlu, annesi on yedi yaşındayken dünyaya gelmişti. O sırada baba henüz sadece on üç yaşında olduğundan Amélie onunla evlenememişti.

Amélie'nin hayat hikâyesini herkes biliyordu. Çok dayanıklı bir kadındı. İlk ve son defa hasta düşene kadar her gün oğluyla beraber çiftlikte çalışırdı. Genellikle söylendiği gibi, içinde doğanın gücünü taşıyordu.

Oğlunun doğumundan on beş yıl sonra bir kere daha hamile kaldı. Hâlâ evlenmemişti, annesiyle beraber yaşıyordu. Halk Cephesi'nin kurulduğu, Franco'nun İspanya'da zafer kazandığı, Holokost'un yaklaştığı zamanlardı. Annesi yaşlıydı, gözleri görmüyordu. İkinci hamileliğinde Amélie annesinin duygularını umursamamaya karar verdi, yoksa annesinin dırdırlarına ve bela okumalarına kulak tıkamaya mı karar vermişti demeliyiz? Her neyse, hamileliğini sır olarak sakladı. Karnı şiştiğinde belini öyle sıkı sarıyordu ki doğumun adım adım yaklaştığını kimse anlayamamıştı.

Doğum başladığı gece yukarı avluya tırmandı ve orada sabaha kadar çocuğunu kendi başına doğurdu. Bebek kız oldu; şimdi orta yaşlarda bir kadın olan bu çocuk mezarlık duvarına yaslanmış, komşularıyla arkadaşlarının annesini kaybetmesinden dolayı üzüntülerini bildirmelerini kabul ediyordu.

Mezarlığın ortasındaki Amélie'nin tabutunun üstüne, kırmızı ve pembe karanfillerden yatak örtüsü büyüklüğünde bir çelenk konmuştu. Kanın ve genç kızlığın renkleri.

Elli yıl önce şafak sökmeden Amélie en yakın kasabaya gitmek üzere trene binmiş ve yeni doğan kızını orada, daha önceden anlaştığı bir kadının evine bırakmıştı. Aynı akşam eve geri döndü; sanki vücuduna da kalbine de hiçbir şey olmamış gibi ahırda çalışmaya devam etti.

Amélie'nin annesi bir torunu olduğunu hiç bilmiyordu, fakat Amélie'nin durumunun farkında olan, birbirlerinin kulaklarına çocuğu öldürdüğünü fısıldayan komşuları yok değildi.

Kasabadaki polis resmi bir soruşturma yaptı. Müfettişin yüzüne gülerek bakan Amélie'yi çapraz sorguya aldılar. Yaptığım şey suç değil, dedi. Beni çok iyi niyetli olmak dışında -bunu söyleyince gözlerini kapatmıştı- hiçbir şeyle suçlayamazsınız!

Anne ölür ölmez Amélie kızını yanına geri getirdi. Köydeki okul işe yaramadığından kızını ortaokula gönderdi; hem böylece, seçme şansını kullandığı için kimse kızını köylü diye hor göremeyecekti.

Kız bu tercihi kullanmadı; köyden evlendi ve iki çocuğu oldu. O çocuklardan şimdi on yedi yaşında bir genç kız olanı cenazeye gelmişti. Altı ay önce bir bebeği olmuştu. Pastacı olan bebeğin babası kendi memleketine dönmüştü ve adam kendisiyle evlenmesinde ısrar etmesin diye onu peşinden gitmemişti. Bu genç kız şimdi mezarlıktaydı; uzun saçları omuzlarına dökülmüştü ve büyükannesini defnetmeye gelenlerin karşısmda metanetli görünüyordu.

Köylerdeki çoğu cenazede en az iki yüz kişi ölünün yasını tutar. Amélie'nin köyü istisna değildi. Ona saygı duydukları için, sunabilecekleri son hizmet onun adına dua etmek olacağı için, gelmeseler yoklukları anlaşılabileceği için, mezardaki nüfusun (yüzyılları dikkate alırsak, artık neredeyse küçük bir şehir kalabalığı oluşturacak olan ölülerin) arasına katılma sıraları geldiğinde karşılığını görmemeleri ve aynı dayanışmayı kendileri de görmeyi arzuladıkları için taziyeye geldiler.

Yine de bu öğleden sonraki cenaze biraz farklı sona erdi. Rahip her zamanki gibi, birazdan tabutun indirileceği aile mezarını kutsuyordu. Derken servi ağacında bir kuş şakımaya başladı. Ötenin ne cins bir kuş olduğunu kimse bilmiyordu. Ötüşü o kadar yüksek ve içe işleyiciydi ki, rahibin dualarıyla iki koro oğlanının amenleri sanki boşluğa düştü. Bütün mezarlık öten kuşun nağmelerine ve heyecanına kapılmıştı.

Şubat ayının gündüzünde kollarını göğsünde kavuşturmuş, iri elleriyle tabuta dokunurken şunu düşünmeyen herhalde tek bir kadın ya da erkek yoktu: Yıllar boyunca, kuşaklar boyunca, şimdi yükselen bitki özleri gibi bir güç itiyordu onları; yerine başka bir şeyin konamayacağı, hem yıkıcı hem üretici olan bir güç; ağızları açıyor, gözleri yakıyor, elleri buluşturuyordu. (Elinde kırmızı, pembe çiçeklerle tabutun başında duran kız toruna bakıyorlardı.) İşte bu güç bizi çalışmaya ve fedakârlıkta bulunmaya mahkûm ediyor, ayrıca öldürüyor, şarkı söyletiyor, hatta böyle bir ânda dahi şarkı söyletiyor ve hiç tükenmiyor.

1980

O ÂNA ADANMIŞ

Babam yakınlarda hayata gözlerini yumduğunda tabutunun içindeki haliyle birkaç çizimini yapmış; yüzünü, başını çizmiştim.

Kokoschka'nın sanat okulunda canlı modelin olduğu bir sınıfta ders anlatışıyla ilgili bir hikâye vardır. Öğrencilere ilham gelmediği için, Kokoschka modelle konuşmuş ve ona numaradan yere yığılması talimatını vermiş. Model yere yığılınca da başına koşup kalbini dinlemiş ve şoka uğramış öğrencilere modelin hayatını kaybettiğini söylemiş. Biraz sonra model ayağa kalkıp eski duruşunu almış. "Haydi şimdi çizin," demiş Kokoschka, "onun ölü değil, sağ olduğunu fark etmişsiniz gibi".

Öğrencilerin bu teatral deneyimin peşinden fırçalarına daha bir hevesle sarıldıklarını tasavvur edebilirsiniz. Oysa gerçekten ölmüş olan birinin resmini çizmek, daha da ciddi bir aciliyet duygusu içerir. Resmini çizdiğiniz şeyi ne siz ne bir başkası, kimse bir daha görmeyecektir. Geçmiş ve gelecek zamanlar boyunca bu ân eşsiz bir ândır: bir daha asla görülemeyecek, tek bir defa olmuş ve tekrarlanmayacak olan şeyin resmini yapmak için son fırsat.

İnsanın görme yeteneği süreklilik arz ettiğinden, görsel kategoriler (kırmızı, sarı, koyu, kalın, ince) değişmez kaldığından ve pek çok şey yerinden kımıldamıyormuş izlenimi uyandırırken, görsel olanın her zaman için tek-

rarlanamaz, ânlık bir karşılaşmanın sonucu olduğunu unutmaya eğilim duyulur. Belirli bir ândaki görünümler, önceden kendini göstermiş her şeyin yıkıntılarından çıkan bir kurgudur. Cézanne'ın çok sık hatırladığım sözlerinden şöyle bir şey anlıyorum: "Dünya hayatında bir dakika gelmiş geçiyor. O ânın resmini olduğu gibi yapın."

Babamın tabutunun yanındayken, *doğrudan* başımdaki göreve uygulamak amacıyla, ne kadar varsa teknik ressamlık maharetimin işe yarayacağını düşündüm. *Doğrudan* diyorum, çünkü çizme mahareti kendini genellikle bir üslûp olarak ifade eder; o zaman, bu maharetin çizilen şeye uygulanması dolaylı hal alır. Üslûba yaslanma -sanat tarihindeki anlamıyla değil de genel anlamıyla- aciliyet yaratma, olan şeyin kendi aciliyetine uyma zorunluluğu yerine 'acilen' bir çizim yapma gerekliliğinden kaynaklanır. Bu noktada, bir cankurtaranın bir insan hayatı kurtarmak için yüzücülük gibi çok daha büyük bir ustalığa başvurması gibi, bir benzerliği kurtarmak amacıyla naçizane becerime başvuruyorum. İnsanlar görüşün yepyeniliğinden, ilk defa görmedeki yoğunluktan bahsederler, ancak son defa görmenin yoğunluğu -eminim- daha fazladır. Görebildiğim şeylerden geriye sadece çizim kalır. Burada çizdiğim yüze bakacak kişilerin en sonuncusuydum. Baktığım yüzü tam bir nesnellikle çizmeye uğraşırken ağlamadan duramadım.

Babamın ağzını, kaşlarını, gözkapaklarını çizerken, hatlarının özgül biçimleri kâğıdın beyazlığında çizgilere dönüşürken, onları bu durumlarına getiren tarihçeyle deneyimleri hissettim. Hayatı şu ânda çizim yaptığım kâğıdın dikdörtgeni gibi sonluydu elbette, fakat bunun içinde herhangi bir çizimden sonsuz derecede daha gizemli şekilde, karakteri ve kaderi belirmişti. Bir kayıt tutuyordum; yüzü, babamın hayatının zaten bir kaydıydı. Böylece yapılacak her çizim, bir ayrılma yerinden başka anlam taşımazdı.

Çizimler duruyordu. Elimden çıkan çizgilere bakıp, babamı andırdıklarını gördüm. Daha doğrusu, öldüğü zamanki halini andırıyorlardı. Hiç kimse bu çizimlere bakıp da yanlışlıkla onları uyuyan bir adamın resmi sanmazdı. Niçin sanmazdı, diye soruyorum kendime. Cevap -sanırım- nasıl

çizildiklerinde. Hiç kimse uyuyan bir adamın çizimini bunca nesnellikle yapmaya kalkmazdı. Bu özellikte bir sonluluk okunuyor. Nesnellik, bir şey bittiğinde geriye kalandır.

Çerçeveleyip, çalıştığım masanın önündeki duvara asmak üzere çizimlerin birini seçtim. Çizimiyle babam arasındaki ilişki giderek ve tutarlı biçimde değişti –ya da benim gözümde değişti.

Değişimi anlatmanın çeşitli yolları var. Mesela, çizimin içeriğinin çoğaldığını söyleyebiliriz. Çizim, bir ayrılma yerine işaret etmek yerine, varış yerini göstermeye başladı. Çizili şekillerin içi doldu. Çizim, babamın hatıralarının doğrudan merkezine döndü; artık ıssız bir yer değildi, sakini vardı. Onların gösterdikleri, kurşun kalem işaretleriyle beyaz kâğıt arasındaki her şekil için bir hayattan kesitlerin içeri dolabileceği bir kapı vardı artık: Arkadan, geçmişten hatıralarım fırlarken, ileriden değişmeyen ve giderek bildik hale gelen bir görüntü yansıyordu. Babam, ölüm maskesi imgesine bir nevi can katmak üzere geri gelmişti.

Önümdeki çizime bakarsam pek de ölü bir adam yüzü görmüş olduğumu söyleyemem; bilakis, benim gördüğüm babamın hayatından çeşitli kesitler. Yine de köyden biri gelip de içeri girse, yalnızca bir ölüm maskının çizimini görür. Bu apaçık bellidir. Meydana gelen değişim, özneldir. Ne ki daha genel bir anlamıyla, böyle bir öznel süreç söz konusu olmasaydı çizimler de ortaya çıkmazdı.

Sinemayla televizyonun çıkışı, şimdi çizimleri (ya da tabloları) *durağan* imgeler şeklinde tanımlamamız demek. Genellikle gözden kaçırdığımızsa, onların erdemlerinin, fiili işlevlerinin buna bağlı olduğu. Kamerayı, ânlık ya da hareketli görüntüyü keşfetme gerekliliğinin ortaya çıkışının farklı sebepleri bulunmakta; gelgelelim, sebep durağan görüntünün *ilerletilmesi* değildi; ya da o terimlerle ifade edilmişse, yalnızca durağan görüntünün anlamının kaybolmasından dolayıydı. Sosyal zamanın tekçizgisel, vektörel ve düzenli olarak başka bir şeyle değiştirilebilir olduğu on dokuzuncu yüzyılda, ân, kavranıp muhafaza edilebilecek azami şey haline geldi. Klişeyle çe-

kim yapan kamera ile cep saati, refleks kamera ile kol saati, ikiz icatlardır. Bir çizim ya da tablo ise başka bir zaman görüşünü önvarsayarlar.

Herhangi bir görüntü -retinanın okuduğu görüntü gibi-, sonra kaybolacak olan bir görünümü kaydeder. Görme yeteneği, durmadan değişen ihtimallere etkin bir karşılık olarak gelişti. Ve bu yetenek ne kadar çok gelişirse, meydana gelen olaylardan daha karmaşık görünümler bütünü kurabiliyordu. (Bir olayın kendi başına görünümü olmaz.) Tanıma, bu kurmanın *(construction)* özsel bir parçasıdır. Ve tanıma, bazen kaybolmanın kesintisiz akışında beliren yeniden görünme olgusuna bağlıdır. Dolayısıyla, belirli bir ânda görünümler önceden görünmüş olan her şeyin yıkıntısından doğan bir kurma ise, işte bu kurmanın her şeyin bir gün tanınabileceği ve kayboluşun akışının kesileceği fikrini doğurabilmesi anlaşılabilir bir durumdur. Böyle bir fikir, kişisel bir rüyadan fazlasıdır; insan kültürünün önemli bir kısmını beslemiştir. Örneğin: Hikâye, unutuluşa galip gelir; müzik bir merkez oluşturur; çizim kayboluşa meydan okur.

Buradaki meydan okumanın niteliği nedir? Bir fosil de kayboluşa 'meydan okur', ama bu meydan okuma anlamsızdır. Bir fotoğraf kayboluşa meydan okur, ama onun meydan okuyuşu fosilinkinden ya da çiziminkinden farklıdır.

Fosil, rastgele ortaya çıkan bir ihtimalin sonucudur. Fotoğrafı çekilen görüntü, saklanmak amacıyla seçilmiştir. Çizimi yapılan görüntü, bakma deneyimini içerir. Bir fotoğraf, olay ile fotoğrafçının karşılaştığının kanıtıdır. Bir çizim yavaş yavaş bir olayın görünümünü sorgular ve bu suretle bize görünümlerin her zaman tarihi olan bir kurma olduğunu hatırlatır. (Bizdeki nesnellik özlemi, ancak öznelliğin kabulüyle ilerler.) Fotoğrafları yanımıza alarak, hayatlarımızda, ileri sürdüğümüz argümanlarda, hatıralarımızda kullanırız; onları *hareket ettiren* bizizdir. Halbuki bir çizim ya da tablo bizi *durmaya*, onun zamanına girmeye zorlar. Bir fotoğraf, zamanı kesintiye uğrattığı için durağandır. Bir çizim ya da tablo ise zamanı kuşattığı için.

Burada herhalde çizimler ile tablolar arasında neden belli bir ayrıma gittiğimi açıklamalıyım. Çizimler kendi yapılma, bakılma süreçlerini daha belirgin ele verirler. Bir tablonun taklit etme imkânı genellikle kılıf işlevi görür; yani, atıfta bulunduğu şeyi, ona atıfta bulunma sebebinden daha etkileyici hale getirir. Büyük tablolarda böyle gizli saklı şeylere yer olmaz. Ancak üçüncü sınıf bir çizim bile kendi yaratılma sürecini ele verecektir.

Bir çizim ya da tablo zamanı nasıl kapsar? Kendi durağanlığında neyi tutar? Bir çizim, bir yadigârdan -geçmiş zamanın hatıralarını geri getirmeyi sağlayan bir araçtan- fazlasıdır. Benim çizimimin babamın geri dönmesi için sunduğu 'uzam', ondan aldığım bir mektubun, onun olan bir nesnenin ya da -açıklamaya çalıştığım üzere- bir fotoğrafının sunduğu uzamdan çok farklıdır. Benim burada kendimin yaptığı bir çizime bakmam tesadüften ibarettir. Başka birinin eşdeğerde bir çizimi de nasılsa aynı 'uzam'ı sunacaktır.

Çizmek, görünümlerin yapısını inceleyerek bakmaktır. Bir ağacın çizimi, bir ağacı değil, bakılıyor olan bir ağacı gösterir. Bir ağacın görülmesi nereyse ânında kaydedildiği halde, bir ağacın görülmesinin (bakılıyor olan bir ağacın) incelenmesi hem bir saniyenin kesiri yerine dakikalar ya da saatler alır, hem de önceki birçok bakma deneyimini içerir, onlardan türetilir ve onlara geri atıfta bulunur. Bir ağacın görüldüğü ân içinde bir hayat deneyimi kurulur. Çizme edimi de bu şekilde kaybolmalar sürecini yadsır ve çoklu ânların eşzamanlı meydana gelişini ortaya koyar.

Bir çizim her bakışla biraz daha kanıt biriktirir, ancak bu, birarada görülebilecek birçok bakışın kanıtmdan oluşmaktadır. Bir yanda, doğada bir çiziminki ya da bir tablonunki gibi değişmeyen bir görüntü yoktur. Diğer yanda, bir çizimde değişmeyen şey, birlikte bir parça olmaktan ziyade bir tümlük oluşturan birçok biraraya toplanmış ândan meydana gelir. Bir çizimin ya da tablonun durağan görüntüsü, iki dinamik sürecin karşı karşıya gelmesinin sonucudur. Biraraya toplanmalarm karşısında kaybolmalar. Eğer şekille açıklamaya elverişlilik açısından zaman metaforu bir akış, bir

nehir olarak kabul edilirse, o zaman çizme edimi -akıntıya karşı koyma- sabitlik kazanır.

Vermeer'in kanal boyunca uzanan Delft'i görüşü, bu manzarayı hiçbir teorik açıklamanın yapamayacağı şekilde gözler önüne serer. Resmedilmiş ân üç yüzyıl boyunca (hemen hemen) değişmeden kalmıştır. Sudaki yansımalar hareket etmemiştir. Yine de bu resmedilmiş ân, biz ona baktıkça, hayatta ancak nadiren deneyimleyeceğimiz bir doluluğa ve gerçekliğe kavuşur. Tabloda gördüğümüz her şeyi *mutlak* bir ânmdalık olarak deneyimleriz. Aynı zamanda deneyim, ertesi gün ya da on yıl sonra yinelenebilir bir şeydir. Bunun doğrulukla ilgisi olduğunu farz etmek çocukçadır: Belirli bir ândaki Delft asla bu tablodaki şekilde görünmemişti. İşte bunun, Vermeer'in bakışının milimetre kare başına düşen yoğunluğuyla, biraraya toplanmış ânlarm milimetre kare başma düşen yoğunluğuyla alakası vardır.

Bir çizim olarak masamın üstünde duran çizim kayda değer bir özelliğe sahip değildir. Fakat binlerce yıldır beni çizim yapmaya sevk eden aynı umutlar ve ilkelerle uyum içinde etkisini gösterir. Böyle etkisini gösterir, çünkü bir ayrılış yeri olmaktan çıkıp bir varış yeri haline gelmiştir.

Her gün babamın hayatından daha fazla kesit, önündeki çizime geri dönüyor.

1976

SÖYLENMEYEN

Masamda
bir yığın mektup
cevaplanmamış henüz
üç yıl önce
en erken tarihlisi.
Karar verdim bir akşam
vakti geldi
halletmenin hepsini.
Şairlerden mektuplar
daha lirik hepsi
istediğim öğütlerden,
kurumlardan mektuplar
davet ediyorlar beni
konuşmaya iletişim üstüne,
sanatın faydası üstüne ya da...
gelmiş bir sigorta şirketinden
bir duyuru
doğal felaketlere karşı
asgari primimi
yatırmadığımı hatırlatan,
bir doğum günü tebriği.

Cevaplanmamışlar arasında
yakın dostlardan
mektupların ikisi.
Elyazıları,
biri kalın, diğeri ince
kolay değil sökmek
daha nice yıllar
geldi bir cesaret
okuyup bitirdim hepsini.

Şimdi ölü ikisi de
kaybolmuş yığının içinde
son mektupları:
ikisi de öldürdü kendini
biri vurdu tabancayla
atladı diğeri kanala.

1985

6

SANAT ESERİ

KÜBİZM ÂNI

Bu deneme uzun zaman önce Gray's Inn Road'da bir ABC çayhanesinde yazılmasına vesile olan Barbara Niven'e ithaf edilmiştir.

Picasso'yla benim o yıllarda
söylediklerimiz birbirimize, söylenmeyecek
bir daha hiç
ve söylense bile,
anlamayacak onları hiç kimse.
Benziyordu bir dağa tırmanırken
iple birbirimize bağlanmaya.
(Georges Braque)

Mutlu ânlar vardır tarihte,
Lakin yoktur mutlu dönemler.
(Arnold Hauser)

Sanat eseri bu yüzden
oluşta bir mola sadece, değil
yoksa kendi başına bir amaç.
(El Lissitzky)

En uç Kübist resimlerin elli yıl önce yapıldığına inanmakta zorlanıyorum. O resimlerin bugün yapılmış olmasını beklemeyeceğim doğru. Ne de olsa bugün için hem fazla iyimser hem de fazla devrimci kalırlar. Belki bir açıdan, o resimlerin yapılmış olması beni şaşırtıyor. Hâlâ yapılmayı bekliyor olmaları sanırım daha muhtemel görünürdü.

İşleri gereksiz yere karmaşıklaştırıyor muyum? Basitçe şunu söylemek daha faydalı olmaz mı: Bazı büyük Kübist resimler 1907 ile 1914 yılları arasında mı yapıldı? Belki şunu da ekleyebiliriz: Juan Gris'in elinden çıkan bazı resimler o yıllardan biraz sonra mı yapıldı?

Zaten Kübizmi, gündelik hayatta Kübizmin görünürdeki etkileriyle sarıldığımız bir zamanda bir akım olarak henüz pratikte gerçekleşmemiş bir akım olarak düşünmek saçma değil mi? Bütün modern tasarım, mimari ve şehir planlaması, Kübizmin ilk örnekleri olmadan anlaşılmaz görünüyor.

Yine de o tabloların başında durduğumda duyduğum heyecanda diretmeliyim: tabloların ve benim, ben onlara bakarken, kendimizi tutmamayı ve 1907'de başlamış bir yolculuğa devam etmeyi bekleyerek, bir zaman adacığında kalışımızın heyecanı.

Kübizm, evrimi çok hızlı ilerleyen ve çeşitli aşamaları oldukça özgün biçimde saptanabilecek bir resim üslûbuydu.[1] Yine de Kübist şairler, Kübist heykeltıraşlar ve daha sonra Kübist denilen tasarımcılarla mimarlar vardı.

1) Bkz. John Golding, *Cubism*, Londra, Faber and Faber, 1959; New York, Harper and Row, 1971.

Kübizmin bazı özgün üslûp özellikleri başka hareketlerin (süprematizmin, konstrüktivizmin, fütürizmin, vortisizmin ve de Stijl hareketinin) öncü çalışmalarında da bulunabilir.

Demek ki soru şöyle şekilleniyor: Kübizmi bir üslûp olarak tanımlamak yeterli olabilir mi? Muhtemel görünmüyor. Kübizm bir siyasa olarak da ta*-nımlanamaz. Hiçbir zaman bir Kübist manifesto olmadı. Picasso, Braque, Léger ya da Juan Gris'nin düşünceleriyle bakışları, resimlerinde ortak özelliklerin bulunduğu birkaç yıl içerisinde bile birbirlerininkinden açıkça çok farklıydı. Kübizm kategorisinin, şimdi genelde ona dahil olarak kabul edilen eserleri kapsaması yeterli gelmiyor mu? Sanat tacirleri, koleksiyoncular ve -sanat tarihçileri olarak geçinen- katalogcular için yeterlidir. Fakat eminim sizin için ya da benim için yeterli değildir.

Üslûp kategorisine uyan eserlerde bile, Kübizmin sanat tarihinde bir devrimci değişim meydana getirdiğini söylemek alışkanlık haline gelmiş. Rönesans'tan beri var olduğu şekliyle 'resim' kavramı ters yüz edilmiş durumda. Sanatın doğaya ayna tuttuğu fikri nostaljik bir fikre (gerçekliği yorumlamak yerine, gerçekliği küçültmenin bir aracına) dönüştü.

'Devrim' sözcüğü ciddi biçimde kullanılır ve sadece bu mevsimin yeniliklerini anlatan bir etiket şeklinde yorumlanmazsa, bir süreci içermektedir. Hiçbir devrim basitçe kişisel özgünlüğün sonucu değildir. Kişisel özgünlüğün varabileceği azami yer, deliliktir: Delilik, benliğe kapatılmış devrimci özgürlüktür.

Kübizm, onu temsil edenlerin dehalarıyla açıklanamaz. Kübizmi temsil edenlerin çoğunun Kübist olmaktan vazgeçtiklerinde daha az derinlikli sanatçılar haline gelmeleri de bunu teyit etmektedir. Braque ve Picasso bile Kübist dönemlerindeki eserlerini asla aşamamışlardır; üstelik, sonraki dönemlerinde yaptıkları eserlerin önemli bir kısmı daha alt düzeyde kalmıştır.

Kübizmin resim bağlamında ve önde gelen kişileri bağlamında nasıl ortaya çıktığının hikâyesi defalarca anlatılmıştır. Bu önde gelen kişilerin bizzat kendileri, yaptıkları şeyin anlamını izah etmekte -hem o dönemde hem de daha sonraki dönemlerde- son derece zorlanmışlardır.

Kübistlere göre, Kübizm kendiliğindendi. Bize göreyse, tarihin bir parçasıdır. Ama, tuhaf şekilde bitmemiş bir parçası. Kübizm bir üslûp kategorisi olarak değil, çeşitli insanların deneyimlediği bir ân (bu ân altı yedi yıl sürse bile) olarak değerlendirilmelidir. Tuhaf bir yere konmuş ân.

Kübizm ânı, geleceğin vaatlerinin şimdiki zamandan daha esaslı olduğu bir ândı. 1917'den sonra Moskova'da birkaç yıl boyunca kendini göstermiş avangard sanatçıları önemli bir istisna sayarsak, Kübistlerin güveni hiçbir zaman sanatçılar arasında eşit biçimde dağıtılmamıştır.

Kübistlerin dostu ve daha sonra eserlerinin satıcılarından olan D.H. Kahnweiler şöyle yazmıştı:

> 1907'den 1914'e kadar olan o yedi heyecan verici yılı ressam dostlarımla birlikte yaşadım... o dönemde plastik sanatlarda yaşananlar, ancak insanın (aslında bütün insanlığın) tarihsel zamanlar içinde bilinen diğer çağlardan daha köklü bir dönüşümden geçmekte olduğu yeni bir çağın doğduğu akılda tutulursa anlaşılır.[2]

Peki, bu dönüşümün doğası neydi? Ben başka bir çalışmamda (*Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*) Kübizm ile dönemin ekonomik, teknolojik ve bilimsel gelişmeleri arasındaki ilişkiyi ana hatlarıyla ortaya koydum. Burada bunu tekrarlamakta fazla yarar yok: Bilakis, bu gelişmelerin felsefi anlamına dair tanımımızı biraz daha geliştirmeyi arzu ederim.

Emperyalizmle kenetlenmiş bir dünya sistemi; onun karşısında bir sosyalist enternasyonal; modern fizik, fizyoloji ve sosyolojinin kurulması; elektrik kullanımının çoğalması, radyo ve sinemanın icadı; seri üretimin ilk evreleri; çok büyük sayılarda dağıtılan gazetelerin yayınlanması; çeliğin ve alüminyumun kullanılmasının getirdiği yeni yapısal imkânlar; kimyasal endüstrilerin hızlı gelişmesi ve sentetik maddelerin üretimi; otomobilin ve uçağın çıkması: Tüm bunlar ne anlama geliyordu?

2) D.H. Kahnweiler, *Cubism*, Paris, Editions Braun, 1950.

Soru, insanı umutsuzluğa sevk edecek kadar çok kapsamlı görünebilir. Ancak böyle bir sorunun muhtemelen geçerli olabileceği ender tarihsel ânlar olur. Bunlar, çeşitli gelişmelerin benzer bir niteliksel değişim dönemine girdiği, yeni koşullarla çoğalmak üzere değişik yollara gitmeden önceki buluşma ânlarıdır. Böyle bir ânda yaşayanların çok azı, meydana gelen niteliksel değişimin tam anlamını kavrayabilir; fakat zamanın değiştiğinin herkes farkındadır: Gelecek, süreklilik sunmak yerine, onlara doğru gelişiyor görünür.

Yaklaşık 1900'den 1914'e değin Avrupa'daki durum tam olarak buydu –eldeki kanıtlar incelendiğinde, birçok insanın değişimi kendilerinin farkına varmalarına dair tepkisinin, değişimi görmezlikten gelmeye gayret etmeleri şeklinde olduğunun hatırlanması gerekmesine rağmen.

Kübist hareketin en büyük ve en temsili şairi olan Apollinaire, kendi şiirinde sürekli geleceğe atıfta bulunmaktadır.

Düştüğü yerde gençliğimin
Görürsünüz geleceğin alevini
Bilmelisiniz ki bugün konuşuyorum
Anlatmak için tüm dünyaya
Kehanet sanatının nihayet doğduğunu.

Avrupa'da yirminci yüzyılın başında biraraya gelen gelişmeler, hem zamanın hem uzamın anlamını değiştirdi. Hepsi farklı şekillerde, bazısı insani olmayan yolla, diğerleri vaatkârca, dolayımsız olandan, yokluk ile varlık arasındaki katı ayrımdan kurtulmayı sunuyordu. İlkin -geleneksel şekilde tanımlandığı gibi- 'uzaktan eylem' sorunuyla uğraşırken Faraday tarafından ileri sürülen saha kavramı, şimdi kabul görmeden bütün planlama ve hesaplama biçimlerine, hatta birçok hissetme haline giriyordu. İnsan gücü ve bilginin zamanı ve uzamıyla şaşırtıcı bir yayılma söz konusuydu. İlk defa olarak dünya, bir tümlük olarak, soyutlama olmaktan çıkmış ve *gerçekleşebilir* hal almıştı.

Apollinaire en büyük Kübist şair idiyse, Blaise Cendrars ilk Kübist şairdi. "Les Pâques à New York" (New York'ta Paskalya, 1912) adlı ilk şiiri, Apollinaire'i derinden etkilemiş ve ona gelenekten nasıl kökten kopulabileceğini göstermişti. O dönemde Cendrars'ın üç önemli şiirinin üçü de seyahat etmekle ilgiliydi –fakat *gerçekleşebilir* bir dünyada yeni bir anlamıyla seyahat etmekle. "Le Panama ou Les Aventures de Mes Sept Oncles" şiirinde şöyle yazmıştı:

Bugünden gelir şiir
Boynumun çevresinde Samanyolu
Gözlerimde iki yarımküre
Tam gaz
Bozulmaz artık hiç
Olsaydı biriktirecek biraz param
uçardım hava gösterisinde
Ayırtırdım ilk trende yerimi
Tünelle geçmek için Manş'ı
Atlantik'i tek başına geçecek ilk pilot
900 milyon

900 milyonla kastedilen herhalde, dünyanın o zamanki tahmini nüfusudur.

Bu değişimin sonuçlarının felsefi bakımdan ne kadar kapsamlı olduğunu ve niçin kalitatif yolla ifade edilebileceğini anlamak önemlidir. Bu yalnızca daha hızlı ulaşım, daha çabuk mesaj, daha karmaşık bir bilim sözlüğü, daha fazla sermaye birikimi, daha geniş pazarlar, uluslararası kuruluşlar, vb. meselesi değildi. Dünyanın sekülerleşmesi sürece nihayet tamamlanmıştı. Tanrı'nın varlığına karşı çıkan savlar bir ölçüde başarıya ulaşmıştı. Fakat şimdi insan, *kendini* hemen önündekinin ötesinde, sonsuzca genişletebilirdi: Tanrı'nın varlığı bir faraziyeye dönüşürken, uzamda ve zamanda egemenliği insan devralmaktaydı.

Apollinaire'in Cendrars'ın doğrudan etkisi altında yazdığı "Bölge" şiirinde aşağıdaki dizeleri okuyabilirsiniz:

Gözün gözbebeği İsa
Yüzyılların yirminci gözbebeği orda ne yapacağını bilir
Göğe yükselen İsa gibi bu yüzyılda kuş olup uçtu
Başlarını kaldırıyorlar şeytanlar ona bakmak için uçurumlarda
Uçmasını bilirse ona hırsız densin diye bağırıyorlar
Söylüyorlar taklit ettiklerini Judea'lı Simon Magus'u
Melekler bu güzel uçucunun çevresinde uçuşuyorlar
Icare Enoch Elie Thyanelı Apollonuis
Bu ilk uçağın çevresinde dönüyorlar
Bazı yana çekiliyorlarsa azize Saint-Eucharstie'nin taşıdıklarına yol açmak içindir
Bunlar kutsal ekmeği kaldırarak sonsuzluğa değin yükselen papazlardır...[3]

İkinci sonuç, benliğin sekülerleşmiş dünyayla ilişkisi üzerineydi. Artık bireysel olan ile genel olan arasında özsel bir süreksizlik söz konusu değildi. Görünmez olan ve çok olan artık her birey ile dünya arasına girmiyordu. Dolayısıyla, dünyada *yerleşmiş* olmak temelinde düşünmek giderek zorlaşmaktaydı. Bir insan, dünyanın parçasıydı ve ondan koparılamazdı. Modern bilincin temelinde kalan tümüyle özgün bir anlamıyla, bir insan, miras aldığı dünyanın *kendisiydi.*

Yine bunu Apollinaire dile getirmektedir:

Tanıdım o zamandan dünyanın şarap kokusunu
Sarhoş oldum içmekten bütün evreni.

Dinin ve ahlâkın önceki bütün tinsel sorunları, artık giderek bir insanın, kendi mevcut hali şeklinde düşündüğü dünyanın mevcut haline karşı nasıl bir tutum takınmayı tercih ettiğinde odaklanacaktı.

3) Apollinaire'in Penguin çevirisinde bu dizelerin yanlış okunması ne yazık ki şiirin anlamını tersine çevirmiştir. [Yukarıda yer verdiğimiz, İlhan Berk çevirisidir –y.n.]

İnsan artık yalnızca dünyaya karşı, kendi bilinci içerisinde faziletini ölçebilirdi. Dünyanın büyümesine ya da küçülmesine kaşı nasıl hareket ettiğine göre büyüyor ya da küçülüyordu. Dünyadan ayrı benliği, dünya bağlamından koparılmış benliği -mevcut bütün toplumsal bağlamların toplamı- basit bir biyolojik tesadüftür. Dünyanın sekülerleşmesi, tarihteki diğer dönemlerden daha açık biçimde bir tercihin ayrıcalığının hem bedelini ortaya koyar hem sunuluşunu gösterir.

Apollinaire:

Her yerdeyim ben; daha doğrusu,
Başlıyorum her yerde olmaya
Yüzyıllardan kalan bu mirası
Benim başlatan.

İnsan bunu birden fazla söyler söylemez, ya da bunu hisseder hissetmez, ya da bunu hissetmeyi arzu eder etmez (hem görüş ile duygunun milyonlarca hayata sinen çeşitli maddi gelişmelerin sonucu ortaya çıktığını) akılda tutmak gerekir), bu olur olmaz dünyanın birliği tesis edilmiş olur.

'Dünyanın birliği' terimi, tehlikeli bir ütopyacı haleye bürünebilir. Ama yalnızca siyasal bakımdan, olduğu haliyle dünyaya uygulanabilir olarak düşünülüyorsa. Dünyanın birliğinin olmazsa olmaz koşulu, sömürünün sona ermesidir. Bu gerçeğin atlanması, terimi ütopik bir kapsama hapseder.

Bu arada terim başka anlamlar yüklenmiştir. Birçok bakımdan (İnsan Hakları Bildirgesi, askeri strateji, iletişim, vb.) 1900'den sonraki dünya tek bir birim sayılmıştır. Dünyanın birliği *fiilen* tanınmıştır.

Bugün, tıpkı bütün insanların eşit haklara sahip olmalarının gerektiğini bildiğimiz gibi, dünyanın birleşmesi gerektiğini biliyoruz. Bir insan bunu yadsıdığı ya da yadsıdığı şeye boyun eğdiği müddetçe, kendi benliğinin birliğini de reddeder. Emperyalist ülkelerin derindeki psikolojik hastalıkları bundan dolayıdır, -bilgi bilgiyi yadsımak için kullanıldığında- öğrendikleri şeyin çoğunda örtük olarak çürümenin olması bundan dolayıdır.

Kübizm ânında hiçbir yadsıma gerekli değildi. Bu bir kehanet ânıydı, fakat fiilen başlamış bir dönüşümün temeli olarak kehanetin.

Apollinaire:

Dostun acı sesini işitiyorum
Avrupa'da sizinle yürüyen
Ama hiç terk etmeden de Amerika'yı...

Genel bir taşkın iyimserlik döneminden dem vuracak değilim. Bu bir yoksulluk, sömürü, korku ve çaresizlik dönemiydi. Çoğunluk ancak geçimini temin etmekle uğraşabiliyordu ve milyonlarca insan hayatta kalmayı başaramamıştı. Ancak sorular soranlar için, hakikiliği yeni güçlerin varlığınca teyit edilmiş görünen yeni olumlu cevaplar vardı.

Avrupa'daki sosyalist hareketler (Almanya'daki hareketi ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sendikal hareketin seksiyonlarını istisna kabul ederek) devrimin arifesinde olduklarına, devrimin dünya devrimine dönüşerek yayılacağına inanmışlardı. Bu inancı, gerekli siyasal araçlar konusunda birbirleriyle anlaşamayanlar (sendikalistler, parlamenter yolu savunanlar, komünistler ve anarşistler) bile paylaşıyorlardı.

Istırabın bir türü sona ermekteydi: umutsuzluğun ve mağlubiyetin ıstırabı. İnsanlar artık -kendileri için değilse bile, daha sonrası, gelecek için- zafere inanıyorlardı. Koşulların en kötü olduğu yerlerde bu inanç genellikle en güçlü boyutta gözlenmekteydi. Sömürülen ya da ezilen, sefil hayatının amacı konusunda soru soracak kuvveti kalmış olan herkes, verilen cevaplarda, 1898'de Avusturya imparatoriçesini bıçaklamış İtalyan anarşisti Lucheni'ninki ("Bütün insanların üzerinde yeni bir güneşin parlayacağı günler uzak değil") ya da 1905'te, Moskova genel valisine suikast düzenlemekten dolayı ölüme mahkûm edilen Kalyayev'in mahkemede haykırdığı ("Yaklaşmakta olan devrimi görmek için doğrudan gözlerimize bakın") türden deklarasyonların yankısını duyabiliyordu.

Son, ufuktaydı. O zamana değin insanlara kendi umutlarına erişilemeyeceğini hatırlatmış olan sınırsızlık, aniden cesarete dönüşmüştü. Dünya bir sıçrama noktası halini almıştı.

Kübist ressamlarca yazarların küçük çevresi doğrudan siyasetle ilgilenmiyordu. Siyasal çerçevede düşünmüyorlardı. Fakat dünyanın devrimci bir yolla dönüştürülmesine ilgi duymaktaydılar. Bu nasıl mümkün olacaktı? Cevabı yine, Kübist hareketin tarihsel zamanlamasında buluyoruz. O zamanlar bir insanın entelektüel bütünlüğü açısından siyasal bir tercihinin olması temel önemde değildi. Eşdeğer niteliksel değişimi gerçekleştirmek üzere birleşen birçok gelişme, kökten dönüşmüş bir dünya vaadini içerir görünmekteydi. Vaat genel bir vaatti.

"Her şey mümkün," diye yazıyordu başka bir Kübist şair olan André Salmon, "her şey her yerde ve her şeyle gerçekleştirilebilir".

Emperyalizm dünyayı birleştirme sürecine geçmişti. Seri üretim nihayetinde bir bolluk dünyası vaat ediyordu. Gazetelerin çok sayılarda dolaşıma girmesi bilgiye dayalı bir demokrasi vaadi içermekteydi. Uçaklar İkarus'un düşünü gerçek kılmayı vaat ediyordu. Koşulların birleşmesinden doğan korkunç çelişkiler henüz belirgin değildi. Söz konusu çelişkiler 1914'te açığa çıktılar ve siyasal bakımdan ilk kutuplaşmaya yol açmaları 1917 Rus Devrimi'yle oldu. O sanat bastırılana değin Rus devrimci sanatının büyük yenilikçilerinden olan El Lissitzky, siyasal tercih ânının Kübist ânın koşullarından kaynaklandığını belirttiği bir biyografik not aktarmaktadır:

> *1926'ya kadar El'in Hayatının Filmi*[4]
> DOĞUM: Benim kuşağım
> doğdu yirmi-otuz yıl önce
> Büyük Ekim Devrimi'nden.
> ATALAR: Birkaç yüzyıl önce atalarımız talihliydi
> büyük keşif yolculukları yapacak kadar.
> BİZ: Biz, Columbus'un torunları,

4) *El Lissitzky*, Dresden, Verlag der Kunst, 1967, s. 325 (çev. Anya Bostock).

yaratıyoruz en muhteşem icatlar çağını.
Bu icatlar çok küçülttü yeryüzünü,
fakat genişletti de
uzamımızı ve yoğunlaştırdı
zamanımızı.
SANSASYONLAR: Benim hayatıma
eşlik etti eşi benzeri görülmedik sansasyonlar.
Ancak beş yıl oldu Edison'un fonografının
kauçuk kabloları kulaklarımızda çınladığı.
Sekiz yıl önce,
ilk elektrikli tramvayın peşinde koşturuyordum Smolensk'de,
köyün atlarını şehirden süren
şeytani gücüyle.
KONUNUN ÖZETİ: Buharlı motor salladı
beşiğimi.
bu arada yok oldu gitti bütün balık-kertenkeleler.
Makinelerin yok nasılsa
bağırsak dolu şişkin karınları.
Kompresle bastırılmış kafaları
dinamoların, elektrikli beyinleriyle.
Madde ve zihin
doğrudan iletiliyor krank milleriyle
böyle çalıştırılıyor artık.
Aşılıyor yerçekimi ve atalet.
1918: 1918'de Moskova'da gözlerimin önünde
kısa devre yaptı
dünyanın bir yarısı.
Bu da ayırdı şimdiki zamanı
girdi bir kama gibi
dün ile yarın arasına.
Benim yaptığım da
oluşturuyor kamanın
biraz daha girerek

yaptığı işi.
İnsan ait buraya ya da oraya:
yok ortası.

Kübist hareket Fransa'da 1914'te sona erdi. Savaşla birlikte yeni tür bir acı doğdu. İnsanlar ilk defa en korkunç dehşetle yüz yüze gelmeye zorlandılar –cehennem değil, lanetlenme değil, savaşın kaybedilmesi değil, açlık ya da veba değil, kendi ilerlemelerinin önüne bir engel olarak dikilen korkunç dehşetle. Üstelik buna açıkça tanımlanmış düşmanlar arasında basit bir ka-pışma olarak değil, kendi sorumluluk payları hissettirilerek zorlandılar.

İsrafın ölçüsü, akıldışılık, insanların kendi çıkarlarına sırt dönmeye ne ölçüde ikna edilip zorlanabilecekleri, kavranamaz ve kör güçlerin devreye girmiş olduğu inancına yol açmıştı. Ancak bu güçler artık dinle uyum sağlamadıklarından ve onların yatıştırılmalarını sağlayacak ritüeller de bulunmadığından, herkes *kendi içinde* ve kuvveti yettiğince onlarla yaşamak zorundaydı.

Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok'un son sayfasında kahraman şöyle düşünür:

> Çok sakinim. Bırakın aylar, yıllar geçsin; benden hiçbir şey alamazlar, daha fazlasını alamazlar. O kadar yalnızım, o kadar umutsuzum ki, onlarla korkmadan yüzleşebilirim. O yıllarda dayanmamı sağlayan hayat hâlâ kendi ellerimde ve gözlerimde. Ona boyun eğdirip eğdiremeyeceğimi bilmiyorum. Fakat o güç bende oldukça, içimdeki isteğe aldırmadan, kendi yolunu mutlaka bulacak.[5]

1914'te doğup bugüne değin Batı Avrupa'da etkisini hissettiren yeni türde acı, ters yüz edilmiş bir acıdır. İnsanlar gelişmelerin, kimliğin, umudun anlamı hakkında kendi içlerinde mücadele halindeydiler. Bu, benliğin dünyayla yeni ilişkisinde örtük olarak bulunan negatif imkândı. Onların yaşa-

5) E.M. Remarque, *All Quiet on the Western Front*, çev. A.W. Wheen, Londra, Putnam and Co., 1929; New York, Mayflower/Dell Paperbacks, 1963.

dıkları hayat kendi içlerinde kaos doğurmuştu. Kendi içlerinde kaybolmuşlardı.

İnsanlar, kendi kaderlerini dünyanınkilerle özdeş kılan süreçleri (ne kadar basit ve doğrudan bir yolla da olsa) kavramanın yerine, yeni duruma edilgen biçimde boyun eğmekteydiler. Şöyle ki, kendilerinin kopmaz bir parçası olan dünya, *zihinlerinde* onlardan ayrı ve onlara karşı olan eski dünyaya dönmüştü: Sanki Tanrı'yı, cenneti, cehennemi halletmek ve ebediyen kendi içlerindeki parçalarla yaşamak mecburiyetindeydiler. Bu gerçekten yeni ve korkunç bir acı biçimiydi ve sahte ideolojik propagandanın bir silah olarak yaygın ve kasıtlı biçimde kullanılmasıyla çakışıyordu. Bu tür bir propaganda, insanların içindeki eskimiş duygu ve düşünce yapılarını muhafaza ederken, yeni deneyimleri etkisizleştirmeye de zorlar. Bu tür bir propaganda onları kuklalara çevirirken, dönüşümün getirdiği sıkıntının büyük kısmının kaçınılmaz biçimde *bütünlüksüz* bir hayal kırıklığıyla siyasal bakımdan zararsız kalmasını sağlar. Bu tür bir propagandanın tek amacı, insanlara, kendi deneyimlerini yaratacak olan benliklerini yadsıtmak ve daha sonra terk ettirmektir.

Apollinaire'in (1918'de ölmüştü) son uzun şiiri "La Jolie Rousse"da (Kızıl Saçlı Dilber), şairin savaşta yaşadığı deneyimin ardından geleceğe bakışı, bir umut kaynağı olduğu kadar ıstırap kaynağına da dönmüştür. Gördüğü şeyleri daha önce gördükleriyle nasıl uyuşturabilirdi? O ândan itibaren artık siyasal olmayan kehanetlerde bulunmayacaktı:

Düşman tutmayın bizi kendinize
Size geçmiş bilinmedik ülkeler bağışlamaktı meramımız
Sır çiçek sunar o ülkede her kim uzatırsa elin
O ülkede yeni yeni ateşler renk renk görülmedik
Akla imgeleme sığmaz nice bin görüntüler
Her biri gerçekleştirmeyi bekler
Meramımız erişmek o iyilik diyarına o suspus o uçsuz bucaksız
Zaman olur eldedir zaman olur ki tekrar geçer ele
Acınsın biz durmadan gelecekle sonsuz

Sınırlarında dövüşenlere
Acınsın hata ettiklerimize günah işlediklerimize

Geldi çattı sarsıcı yaz mevsimi
Gençliğim tıpkı göçüp giden bahar
Ey güneş gelen o yakıcı Bilgelik demi
Çaygülleri yana söne
Gülün gülün gene bana
Karşımda cümle âlem hele siz buralılar
Demeye dilim varmaz desem neler var
Neler var demeye kalksam izniniz çıkmaz
*Gelin acıyın bana.**

Şimdi Kübizmin temel paradoksunu anlamaya başlayabiliriz. Kübizmin ruhu nesneldi. Sakinliği ve sanatçılar arasındaki türden kıyaslamalı anonimliği bundan kaynaklandığı gibi, teknik kehanetlerinin doğruluğu da bundan geliyordu. Ben son beş yılda inşa edilmiş bir uydu kentte yaşıyorum. Şu satırları yazarken penceremden baktığımda gördüğüm siluetin niteliği, doğrudan 1911 ve 1912'nin Kübist resimlerine kadar uzatılabilir. Yine de Kübist ruh bugün bize tuhaf derecede uzak ve alakasız gelmektedir.

Bunun sebebi, Kübistlerin *onları yaşadıktan sonra deneyimlediğimiz şekliyle* siyaseti hiç dikkate almamalarıdır. Kübistler, deneyimli siyasal çağdaşlarıyla bile ortaklaşa bir hayal kurmamışlar ve çok açıkça mümkün, üstelik mecburi duruma gelmiş olanı fark edecek şekilde, siyasal mücadelenin getirdiği acının ölçüsünü, derinliğini ve kalıcılığını öngörememişlerdi.

Kübistler dünyanın kökten dönüştüğünü kurmuşlar, fakat bu dönüşüm sürecini tasavvur edememişlerdi.

Kübizm, resmedilmiş görüntü ile gerçeklik arasındaki ilişkinin doğasını değiştirdi ve bu suretle insan ile gerçeklik arasında yeni bir ilişkinin ortaya çıktığını dile getirdi.

*) Necati Cumalı çevirisidir. (y.n.)

Birçok yazar, Kübizmin sanat tarihinde, Rönesans'ın Ortaçağ sanatıyla ilişkisiyle kıyaslanabilir bir kopuşa işaret ettiğine dikkat çekmişti. Bunu vurgularken, Kübizmin Rönesans'la eşitlenebileceğini iddia ediyor değilim. Rönesans'ın güveni altmış yıl kadar (yaklaşık olarak 1420'den 1480'e kadar) sürmüştü: Kübizmin güveni ise altı yıl kadar sürdü. Bununla birlikte, Rönesans, Kübizmin değerlendirilmesi açısından hâlâ bir çıkış noktasıdır.

Erken Rönesans'ta sanatın amacı doğayı taklit etmekti. Alberti bu görüşü şöyle formüle etmişti: "Ressamın işlevi, herhangi bir bedenin yüzeyini belirli bir tuval ya da duvarda çizgiler ve renklerle yorumlamaktır, öyle ki belirli bir mesafeden ve belirli bir konumdan bakıldığında rahatça görünsün ve o bedenin kendisine benzesin."[6]

Elbette her şey bu kadar basit değildi. Alberti'nin kendisinin çözdüğü doğrusal perspektifle ilgili matematiksel sorunlar söz konusuydu. Ortada bir tercih meselesi vardı –yani, sanatçının, bütün yeteneğiyle doğa açısından tipik olanı temsili seçmek suretiyle, doğanın hakkını teslim etmesi meselesi.

Yine de sanatçının doğayla ilişkisi, bilimcinin ilişkisiyle kıyaslanabilirdi. Bilimci gibi sanatçı da, dünyayı incelerken akla ve yönteme başvuruyor; gözlemliyor ve bulgularını bir düzene koyuyordu. İki disiplinin paralelliği daha sonra Leonardo örneğiyle teyit edilmiştir.

Sonraki yüzyıllarda genellikle çok daha az doğru kullanılmasına rağmen, metaforik resmin işlevi modeli o dönemde *aynaydı*. Alberti ilk ressam olarak, sudaki aksini gören Narcissus'u aktarır. Ayna, doğanın görünümlerini yansıtır ve aynı zamanda onları insanın ellerine bırakır.

Geçmişteki tutumları yeniden kurmak son derece zordur. Geçmişin tutumlarının getirdiği daha yakın dönemdeki gelişmelerle soruların ışığında, soruların ortaya çıkmasından önceden beri duran belirsizlikleri gidermeye

6) Akt. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Londra ve New York, Oxford University Press, 1956; OUP, karton kapak basım, 1962.

eğilim duyarız. Örneğin erken Rönesans'ta, hümanist görüş ile Ortaçağ'a özgü bir Hıristiyan görüşü hâlâ kolayca birleştirilebiliyordu. İnsan Tanrı'nın eşiti haline gelmişti, ama ikisi de geleneksel konumlarını muhafaza ediyorlardı. Arnold Hauster erken Rönesans hakkında şunları yazar: "Tanrı'nın yeri merkezdeydi, cennetlik mekânlar onun etrafında dönerdi; yeryüzü maddi evrenin merkeziydi; insan da, doğanın tümünün onun etrafında döndüğü kendine kapalı bir mikrokozmostu, tıpkı gökyüzündeki cisimlerin o sabit yıldızın, yeryüzünün etrafında dönmeleri gibi."[7]

Demek ki insan, etrafındaki doğayı her açıdan gözleyebiliyordu ve hem gözlediği şeyle, hem de kendi gözleme yeteneğiyle büyümekteydi. İnsanın kendisinin özsel olarak doğanın parçası olduğunu düşünmeye ihtiyacı yoktu. *İnsan, gerçekliğin görsel olarak sunulduğu gözdü:* ideal göz, Rönesans perspektifinin görüş açısının gözü. İnsanın kendi gözündeki büyüklüğü, bir ayna gibi olduğu şeyi yansıtma ve içerme yeteneğinde yatıyordu.

Kopernik devrimi, Protestanlık, Karşı-Reformasyon –bunlar Rönesans'ın konumunu alaşağı etmişlerdi. Bu yıkımdan modern öznellik doğdu. Sanatçı öncelikle yaratıyla ilgilenmeliydi. Sanatçının dehası, mucize olarak doğanın yerini almaktadır. Bu, insanı Tanrı benzeri bir konuma oturtan dehasının, 'ruhu'nun, 'inayeti'nin armağanıdır. Aynı zamanda insan ile Tanrı arasındaki eşitlik tamamen bozulmuştur. Gizem sanata, eşitsizliği vurgulamak amacıyla girer. Alberti'nin sanat ile bilimin paralel faaliyetler olduğu şeklindeki iddiasından bir yüzyıl sonra, Michelangelo artık doğayı taklit etmekten değil, İsa'yı taklit etmekten bahsetmektedir: "Efendimizin muhterem görüntüsünü bir derece taklit etmek için ressam olmak, büyük ve maharetli bir usta olmak yetmez; ben bir aziz bile olsa utanmazca hayatta daha ileri gidilebileceğine, Kutsal Ruh'un insanın anlayışına ilham kaynağı olabileceğine inanıyorum."[8]

---

7) Bkz. Arnold Hauser, *Mannerism*, Londra, Routledge, 1965; New York, Knopf, 1965; çağdaş sanatın tartışmalı doğasıyla ve tarihsel kökleriyle ilgilenen herkes için temel bir kitap.
8) Akt. Anthony Blunt, *a.g.y.*

Michelangelo'dan sonra sanat tarihini (mannerizm, Barok, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl klasisizmi) takip etmeye kalkmak bile bizi alanımızdan çok uzaklaştırır. Bunun buradaki amacımızla ilgisi şuradadır ki, Michelangelo'dan Fransız Devrimi'ne kadar metaforik resmin işlevi modeli, *tiyatro aşamasına* dönmektedir. Aynı modelin El Greco gibi bir hayalperest, Poussin (gerçekte kendi inşa ettiği sahne modelleriyle çalışıyordu) gibi bir Stoacı, Chardin gibi bir orta sınıf ahlâkçısı için geçerli olması ihtimal dahilinde görünmeyebilir. Yine de bu iki yüzyılın bütün sanatçıları bazı varsayımları paylaşıyorlardı. Onların gözünde sanatın bütün gücü, *yapaylığındadır.* Yani onlar, genel olarak hayatın içinde esrik, maksatlı, yüce ya da anlamlı bir şekilde karşılanamayacak bir hakikatin kapsamlı örneklerini kurmakla ilgileniyorlardı.

Resim bir şematik sanat halini almıştı. Ressamın görevi artık var olanı temsil ya da taklit etmek değildi: Ressamın görevi, deneyimi özetlemekti. Doğa artık, insanın kendini ondan kurtarmak zorunda olduğu şeydir. Sanatçı, yalnızca bir hakikati iletme araçlarından değil, hakikatin kendisinden de sorumlu hale gelir. Resim, doğa biliminin bir dalı olmaktan çıkar ve ahlâki bilimlerin bir dalına dönüşür.

Tiyatroda seyirci, sonuçlarından bağışık olduğu olaylarla karşı karşıyadır; duygusal ve ahlâki bakımdan etkilenebilir, ancak fiziksel bakımdan gözlerinin önünde olup bitenden korunmuştur, ayrıdır. Artık doğayı temsil eden sanat eseri değil, *odur.* İnsan eğer ve aynı zamanda kendisini kendisinden kurtarmak durumundaysa, bu, iki yüzyıla egemen olan Kartezyen bölünmedeki çelişkiyi temsil eder.

Rousseau, Kant ve Fransız Devrimi -daha doğrusu, filozofların düşüncesinin ve Devrim'in eylemlerinin arkasında yatan bütün gelişmeler-, doğadaki kaosun karşısında kurulmuş düzene inanmaya devam etmeyi imkânsızlaştırmaktaydı. Metaforik model yine değişmişti ve dramatik üslûp değişikliklerine rağmen bir kere daha uzun bir dönem geçerli olacaktı. Yeni model, *şahsi bakış* modelidir. Doğa artık, sanatçının onu sorgulamasını teyit etmediği gibi, bu eğilimi güçlendirmez de. Sanatçının 'yapay' örnekler ya-

ratmakla da ilgisi yoktur, çünkü bunlar belirli ahlâki değerlerin ortak biçimde tanınmasına bağlıdır. Sanatçı artık yalnızdır; kendi deneyimini ondan ayırdığı doğa tarafından kuşatılmıştır.

Doğa, sanatçının deneyimi *vasıtasıyla* gördüğü şeydir. Dolayısıyla, bütün on dokuzuncu yüzyıl sanatında -Romantiklerin 'patetik yanılgıları'ndan Empresyonistlerin 'optiği'ne kadar- sanatçının deneyiminin nerede bitip, doğanın nerede başladığı konusunda ciddi bir kafa karışıklığı yaşanmıştır. Sanatçının kişisel bakışı, onun deneyimini başkalarına aktararak, asla ulaşamayacağı bir hedefle doğa kadar gerçek kılma hamlesidir. On dokuzuncu yüzyıl sanatçılarının çoğunun çektikleri acının kaynağı bu çelişkidir: Doğadan uzaklaştıkları için, *kendilerini* başkalarına doğaymış gibi sunma gereğini duymuşlardır.

Romantiklerin başlıca uğraşı, sözdü (deneyimin nakledilmesi ve onu gerçek kılma aracı olarak söz). Zaten, tablolar ile şiirleri durmadan kıyaslamaya kalkmalarının sebebi buydu. "Raft of the Medusa" (Medusanın Salı) adlı tablosu bilinçli biçimde görgü şahitliğine dayandırılan ilk çağdaş olay tablosu olan Géricault 1821'de şunları kaleme almıştı: "En zeki ressamlarımıza, doğayla çok büyük benzerlikleri olan, rahat duruşlarıyla arzu edilecek bir şey bırakmayan ve yoksun oldukları tek şeyin sözün gücü olduğunun söylenebileceği portreleri gösterebilmeyi nasıl da isterdim."[9]

Delacroix da 1850'de şunu yazmıştı: "Kendime bin defa söyledim ki, resim (yani, tablo denilen o maddi şey), ressamın zihni ile izleyicinin zihni arasındaki bir köprüden, bir bahaneden başka bir şey değildi."[10]

Corot'ya göre, deneyim Romantikler açısından çok daha az havalı ve daha mütevazı bir şeydi. Ancak Corot yine de, şahsi olan ile göreli olanın sanatın ne kadar temelinde yer aldığım vurgulamaktaydı. 1856'da şunları yazmıştı: "Gerçeklik, sanatın bir parçasıdır. His onu tamamlar... herhangi

9) *Artists on Art*, ed. R.J. Goldwate ve M. Treves, New York, Pantheon Books, 1945; Londra, John Murray, 1976.
10) *A.g.y.*

bir yer ve herhangi bir nesne olmasından önce, siz kendinizi ilk izlenime teslim edersiniz. Size gerçekten dokunan bir şey varsa, duygularınızın samimiyetini başkalarına iletirsiniz."[11]

Empresyonistlerin ilk savunucularından Zola, bir sanat eserini 'doğanın bir mizaçla görülen köşesi' diye tanımlamıştı. Bu tanım, on dokuzuncu yüzyılın tamamı için geçerlidir ve aynı metaforik modeli ifade etmenin başka bir yoludur.

Monet, empresyonistlerin en teorik bakışlısıydı ve yüzyılın öznellik engelini kırmaya en çok can atanıydı. Ona göre (en azından teorik bakımdan) kendi mizacının rolü, algı sürecinin rolüne indirgenmişti. Monet, doğayla 'sıkı kaynaşma'dan bahseder. Ancak ne kadar uyumlu olursa olsun bu kaynaşmanın sonucu, bir güçsüzlük duygusudur –ve öznelliğinden yoksun kaldığı için, onun yerine koyacak bir şey bulamadığını düşündürür. Doğa artık bir inceleme alanı değildir, ezici bir güce dönüşmüştür. On dokuzuncu yüzyılda sanatçı ile doğa arasındaki karşılaşma şu ya da bu şekilde eşitsiz bir karşılaşmadır. Ya insanın kalbi ya da doğanın azameti baskın çıkacaktır. Monet şöyle yazmıştı:

> Yarım yüzyıl resim yaptım ve çok geçmeden altmış dokuzumu geride bırakmış olacağım, ancak bütün bu süre içerisinde duyarlılığım azalmak bir yana, yaşla birlikte arttı. Dış dünyayla sürekli temas içinde olmak merakımı bilemeye devam edebildiği ve ellerim algımın hızlı ve sadık hizmetkârı olmayı sürdürdüğü müddetçe, yaşlanmaktan korkmak için hiçbir sebep yok. Doğayla sıkı biçimde kaynaşmaktan başka dilek tutmuyorum içimde ve (Goethe'ye göre) doğanın kurallarıyla uyumlu şekilde yaşayıp çalışmaktan başka bir kader arzulamıyorum. Doğanın azametinin, gücünün ve ölümsüzlüğünün yanında insan yaratık ancak biçare bir atoma benzemektedir.

Bu kısa yorumun şematik niteliğinin çok iyi farkındayım. Delacroix bazı anlamlarda on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyıl arasında bir geçiş figürü sayılmaz mı? Raphael, böyle basit kategorileri bozan başka bir geçiş

11) *A.g.y.*

figürü değil midir? Yine de bu şema, Kübizmin temsil ettiği değişimin niteliğini değerlendirmemize katkıda bulunacak ölçüde doğrudur.

Kübizmin metaforik modeli, *diyagramdır*: görünmez süreçler, güçler, yapıların görünür, sembolik temsili olarak diyagram. Bir diyagramın görünümün belirli yönleriyle donatılması gerekmez, fakat bunlar sembolik düzlemde taklitler ya da yeniden yaratılar olarak değil, *göstergeler* olarak değerlendirilecektir.

Diyagram modeli, apaçık olmayan şeylere ilgi duymayı akla getirdiği için *ayna* modelinden farklıdır. Doruktakilere yoğunlaşmak zorunda olmayan fakat sürekliliği ele verebilecek bir nitelik taşıdığı için *tiyatro aşaması* modelinden de farklıdır. Keza, genel bir hakikati hedeflemesi nedeniyle *kişisel bakış* modelinden de farklıdır.

Rönesans sanatçısı doğayı taklit ediyordu. Mannerist ve Klasik sanatçı, doğayı aşmak amacıyla ondan alınan örnekleri yeniden kuruyordu. On dokuzuncu yüzyıl sanatçısı doğayı deneyimlemişti. Kübist sanatçıysa kendisindeki doğa bilincinin doğanın parçası olduğunun farkındaydı.

Heisenberg modern bir fizikçi olarak konuşur. "Doğa bilimi sadece doğayı betimleyip açıklamakla yetinmez, aynı zamanda doğa ile kendimiz arasındaki etkileşimin parçasıdır: Doğa bilimi doğayı, bizim sorgulama yöntemimize açık bir biçimde betimler."[12] Benzer şekilde, doğaya cepheden bakış sanatta yetersiz hale gelmiştir.

Kübistler, insan ile doğa arasında var olan yeni ilişkiyi taklit etmelerini nasıl ifade ediyorlardı?

1. Uzamı kullanışlarıyla

Kübizm, Rönesans'tan beri resimde var olan yanılsamalara yol açıcı üç boyutlu uzamı kırdı. Gerçi onu yok etmedi ve (Gauguin ile Pont-Aven oku-

12) Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*, Londra, Allen and Unwin, 1959, s. 75; New York, Harper and Row/Torch, 1959.

lunun yaptığı gibi) boğmadı. Sadece onun sürekliliğini kırdı. Kübist resimde bir biçimin bir başkasından çıkarsanabileceği uzama yer vardır. Ancak bu iki biçim arasındaki ilişki, yanılsamaya yol açıcı uzamda olduğu gibi, resimde çizilen bütün biçimler arasındaki bütün uzamsal ilişkilerin kuralını belirlemez. Bu, uzamın kâbusvari biçimde bozulması olmadan da mümkündür, çünkü resmin iki boyutlu yüzeyi her zaman için farklı iddiaların hakemi ve çözücüsü olarak orada bulunur. Resmin yüzeyi bir Kübist tabloda, değişkenleri değerlendirmemize imkân tanıyan bir sabitlik işlevi görür. Hayal gücümüzün problemli uzamlara her çıkışından önce ve sonra ve bir Kübist tablonun içsel ilişkililiğiyle, bakışımızın resmin yüzeyine yöneldiğini, bir kere daha iki boyutlu şekillerin iki boyutlu bir tahta ya da tuvale yansıdığını görürüz.

Bu, Kübist bir eserde nesneler ya da biçimlerle *karşılaşmayı* imkânsızlaştırır. Yalnızca bakış açılarının çokluğundan dolayı değil (şöyle ki, diyelim bir masanın alttan görünüşü aynı masanın yukarıdan ve yandan görünüşleriyle birleştirilmesi), bunun yanı sıra resmedilen biçimlerin hiçbir zaman kendilerini bir tümlük olarak sunmamasından dolayı. Tümlük, *artık görülen her şeyin kökeni ve toplamı olan* resmin yüzeyidir. Rönesans perspektifinin sabit olan ve resmin dışından gelen, fakat resmin içindeki her şeyin onu dikkate alarak çizildiği görülme noktası, resmin kendisinden ibaret bir bakış alanı haline gelmiştir.

Bu olağandışı dönüşüme ulaşmak Picasso'yla Braque'ın üç yılını almıştı. 1907'den 1910'a kadar yaptıkları tabloların çoğunda hâlâ Rönesans uzamıyla uzlaşmalar söz konusuydu. Bunun etkisi, resmi yapılan şeyi bozmak yönündeydi. Figür ya da manzara, kurmanın izleyici ile resmin konusu arasındaki ilişkinin bir ifadesi işlevi gören resmin kendisi olması yerine, kurma halini alıyordu.[13]

13) Kübizmle ilgili olarak otuz yıl daha önce kaleme alınmış, fakat yazıldığı sırada yazarın görmediği benzer bir çözümleme için bkz. Max Raphael'in büyük eseri, *The Demands of Art*, Londra, Routledge, 1968, s. 162; Princeton, Princeton University Press, 1968.

1910'dan sonra görünümlere yapılan bütün göndermeler, resmin yüzeyinde işaretler şeklinde belirtilmiştir. Bir şişenin üstü için yuvarlak, bir göz için eşkenar dörtgen, bir gazete için harfler, bir kemanın sapı için kıvrımlar, vb. Kolaj, aynı ilkenin uzantısıydı. Bir nesnenin fiili ya da taklit yüzeyinin parçası, görünümüne atıfta bulunan -ama onu taklit etmeyen- resmin yüzeyine yapıştırılıyordu. Kısa bir süre sonra resim, bu kolaj deneyiminden, resmin yüzeyine yapıştırılan bir kâğıt parçasıyla 'gösterilen' bir çizimle yansıtılabilecek bir şeyler (diyelim bir çift dudak ya da bir hevenk üzüm) almaya başladı.

2. Biçimi ele alışlarıyla

Kübistlere ismini veren buydu. Onların her şeyi *küp şeklinde* resmettikleri söyleniyordu. Daha sonra bu eğilim Cézanne'm şu sözüyle ilişkilendirildi: "Doğaya silindirle, küreyle, koniyle, asıl perspektifindeki her şeyle bakın." Ondan sonra yanlış anlama devam etti –bazı daha az Kübistlerin bir alay karışık savlarıyla da teşvik edildi.

Yanlış anlama, Kübist sanatçının -basitleştirme uğruna- basitleştirmek istediği şeydir. 1908 tarihli bazı Picasso'lar ve Braque'larda sanki bu yönteme başvurulmuş gibi görünür. Bu ressamlar yeni bakışlarını bulmadan önce, geleneksel karmaşıklıklarından kurtulmak durumundaydılar. Fakat amaçları, gerçekliğin resim sanatında daha önce denenmiş olanlardan çok daha karmaşık bir imgesini yakalamaktı.

Bunu değerlendirebilmek için, yüzyıllardan gelen bir alışkanlıktan (her nesneye ya da bedene sanki kendi başına tam bir şeymiş gibi bakma, tamlığını ayırma alışkanlığından) vazgeçmeliyiz. Kübistler, nesneler arasındaki etkileşime eğiliyorlardı.

Biçimleri küpler, koniler, silindirlerin bileşimine indirmişlerdi –ya da daha sonra, keskin kenarları olan düz biçimde konmuş düzlemlere; böylece her biçimdeki öğeler (ister bir tepe, isterse bir kadın, bir keman, bir sürahi, bir masa ya da bir el olsun) birbirinin yerini alabilecekti. Dolayısıyla, Kü-

bist uzam süreksizliğinin karşısında, bir yapı sürekliliği yaratıyorlardı. Buna rağmen Kübist uzam süreksizliğinden bahsettiğimizde, onu yalnızca Rönesans'ın doğrusal perspektif uzlaşımından ayırmayı kastederiz.

Uzam, içindeki olayların sürekliliğinin parçasıdır. Bu kendi başına, başka olaylarla kıyaslanabilecek bir olaydır. Basit bir kap değildir. Üstelik çok az Kübist şaheserde görebileceğimiz bir şeydir. Nesneler arasındaki uzam, nesnelerin kendileri kadar aynı yapının parçasıdır. Biçimler basitçe öyle bir tersine çevrilmiştir ki, bir başın üstü tümsek bir öğe olur ve onun doldurmadığı bitişiğindeki uzam içbükey bir öğe şeklini alır.

Kübistler, sanatın durağan varlıklar yerine süreçleri ortaya koyma ihtimalini yaratmışlardı. Onların sanatının içeriği, çeşitli etkileşim biçimlerinden (aynı olayın farklı yönleri arasındaki, boş uzam ile dolu uzam arasındaki, yapı ile hareket arasındaki, gören kişi ile görülen şey arasındaki etkileşimler) oluşmaktadır.

Bir Kübist resimle ilgili olarak "Bu doğru mu?" ya da "Bu samimi mi?" diye sormaktan ziyade, "Bu sürekli mi?" diye sormak daha yerindedir.

Bugün Kübizmden beri resmin, doğrudan bir Kübist etki söz konusu olmadığında bile, diyelim Sürrealizmdeki gibi giderek daha diyagramatik hale geldiğini görmek kolaydır. Eddie Wolfram, Francis Bacon hakkındaki bir makalede şöyle yazmıştı: "Resim bugün doğrudan felsefi temelde kavramsal bir faaliyet işlevi görerken, sanat nesnesi yalnızca somut gerçekliğe şifreli atıfta bulunma işlevi görmektedir."[14]

Bu, Kübist öngörünün parçasıydı. Ama yalnızca parçası. Bizans sanatı aynı derecede Wolfram'ın tanımı içine sokulabilirdi. Tam Kübist öngörüyü anlamak için, onların sanatının içeriğini incelememiz gerekir.

Picasso'nun 1911 tarihli "Şişe ve Bardaklar"ı türünden bir Kübist resim, göz resmin yüzeyine tekrar tekrar döndüğüne göre iki boyutlu bir tablodur. Yüzeyden yola çıkar, resme giden biçimler kümesini takip eder ve sonra

14) Eddie Wolfram, *Art and Artists*, Londra, Eylül 1966.

aniden yüzeye geri varıp, yeni edinmiş olduğumuz bilgiyi başka bir girişimde bulunmadan oraya yükleriz. Bu yüzden ben Kübist resim-yüzeyi, tabloda görebileceğimiz her şeyin kökeni ve toplamı sayıyorum. Böylesi bir iki boyutlulukta dekoratif hiçbir şey olmadığı gibi, bu salt birbirlerinden kopuk imgelerin (çok daha yakın dönemdeki neo-Dadacı ya da pop sanat örneklerinde gözlendiği şekilde) yan yana konma ihtimalleri gösterilmesi gibi bir durum da değil. Biz yüzeyle başlıyoruz, fakat resimdeki her şey bizi tekrar yüzeye yönlendirdiğinden sonuçla başlamış oluyoruz. Daha sonra, tek, baskın bir anlama sahip bir görüntüyle (gülen bir insan, bir dağ, uzanmış bir çıplak kadın) karşılaştığımızda yaptığımız gibi bir açıklama olmasa da, etkileşimleriyle bizim çıkış noktamız olan neticeyi oluşturan olayların dizilişinde bir kavrayış arıyoruz. "Yeni edinmiş olduğumuz bilgimizi resmin yüzeyine yansıttığımızda" fiilen yaptığımız, yeni keşfetmiş olduğumuz şeyin simgesini (hep orada olan, fakat önceden okuyamadığımız işaretini) bulmaktır.

Bu noktayı daha belirgin ifade etmek için, bir Kübist tabloyu Rönesans geleneğindeki başka bir eserle kıyaslamakta fayda var. Mesela, Pollaiuolo'nun "Martrydom of St Sebastian" (St Sebastian Şehitliği) adlı tablosuyla. Pollaiuolo'nun önünde, izleyici resmi tamamlamaktadır. Sunulan kanıtlar (okçular, şehitler, arkada uzanan ova, vb.) arasındaki estetik ilişkiler dışında sonuçlar çıkaran ve çıkarsamalar yapan, izleyicidir. Çalışma, ona sunulmuştur. Neredeyse St. Sebastian'ın bu tabloyu açıklayabilsin diye şehitliğe çevrildiği duygusu hissedilir. Biçimlerin karmaşıklığı ve betimlenen uzamın ölçeği, başarı duygusunu, kavrama duygusunu güçlendirmektedir.

Kübist bir resimde sonuç ile bağlantılar baştan verilir. Onlar, resmin yapıldığı malzemedir. Onlar, resmin içeriğidir. İzleyici bu içeriğin *içindeki* yerini bulmak durumundayken, uzamın 'süreksizliği' ve biçimlerin karmaşıklığı ona, o yerden kendi görüşünün ancak kısmi olabileceğini hatırlatır.

Böylesi bir içerik ve onun işlev görmesi, basit nedenselliği ve her şeyi gören tek bir sürekli bakış açısını reddeden yeni bilimsel doğa görüşüyle çakıştığı için öngörülüydü.

Heisenberg şöyle yazar:

> İnsanın anlama yeteneğinin belirli bir anlamıyla sınırsız olabileceği söylenebilir. Fakat mevcut bilimsel kavramlar daima gerçekliğin ancak çok sınırlı bir kısmını kapsamaktadır; henüz anlaşılamamış olan diğer kısımlar sonsuzcadır. Bilinenden bilinmeyene doğru yol aldığımızda anlamayı umabiliriz, fakat aynı zamanda anlamak sözcüğünün yeni bir anlamını öğrenmek durumunda da olabiliriz.[15]

Böylesi bir yaklaşım, araştırma ve buluş metodolojisinde bir değişimi içerir. Fizyolog W. Grey Walter şöyle yazar:

> Klasik fizyoloji, daha önce gördüğümüz gibi, denklemlerinde yalnızca tek bir bilinmeyen niceliğe tolerans göstermiştir –herhangi bir deneyde belirli bir zamanda soruşturulan sadece tek bir şey olabilir... Bağımsız bir değişkeni klasik şekilde takip edemeyiz; hep birçok bilinmeyen ve değişkenin etkileşimine eğilmek durumundayız... Pratikte bu, aynı ânda bir değil birçok -mümkün olduğunca çok- gözlemin yapılmasını ve birbiriyle kıyaslanmasını, mümkün olduğu zaman da birçok karmaşık bilinmeyende -onların eğilimleri ve birbirlerine bağımlılıklarının değerlendirilebileceği şekilde- değişiklik yapmak için tek bir bilinen değişkenin kullanılmasını gerektirmektedir.[16]

1910, 1911 ve 1912 yıllarının en iyi Kübist eserleri, yukarıda anlatılan arama ve sınama yöntemine uygun kalıcı ve kesin modellerdi. Şöyle ki, bu eserler izleyicinin, bilimsel gözlemde uygulanana çok benzeyen bir kalıba göre hesaplama, çıkarma, şüphe etme ve sonuca varma duyuları ve muhayyilesini zorluyordu. Aradaki farklılık hitap meselesiydi. Bir resme bakma

15) Werner Heisenberg, *a.g.y.*, s. 172.
16) W. Grey Walter, *The Living Brain*, Londra, Duckworth, 1953; Harmondsworth, Penguin, 1961, s. 69; New York, Norton, 1963.

eylemi çok daha az yoğun çabayı gerektirdiği için, resim daha geniş bir kesime hitap edebilir, izleyicinin önceki deneyiminin daha çeşitli alanlarına seslenebilirdi. Sanat, bellekle ilgilidir: Deney, öngörülerle ilintilidir.

Modern laboratuarın dışında, (Pollaiuolo'nun önündeki gibi aşkın bir anlam katmaktan ya da dökümler çıkarmaktan ziyade) sürekli olarak sunulmakta olan tümlüklere uyum sağlama gerekliliği, modern deneyimin kitle iletişim araçları ve modern iletişim sistemleriyle herkesi etkileyen bir özelliğidir.

Marshall McLuhan manik derecesinde abartıcı biridir, fakat belirli hakikatleri açıkça görmüştür:

> Merkezi sinir sistemimizin teknolojik bakımdan bizi insanlığın tümüne katacak ve içimizde insanlığın tümüyle birleştirecek şekilde genişlediği elektrik çağında, her eylemimizin sonuçlarına ister istemez kendimiz de -derinliğine- katılırız... Zamanımızda tümlüğe, empatiye ve bilincin derinliğine duyulan özlem, elektrik teknolojisinin doğal bir ekidir. Bizden önce gelen mekanik endüstri çağı, özel bakışın coşkulu savlarını ifadenin doğal şekli saymaktaydı... Bizim zamanımıza damgasını vuransa, dayatılmış kalıplara karşı gerçekleştirdiği devrimdir. Biz ansızın şeylerin ve insanların varlıklarını tüm olarak ilan etmelerini ister olduk.[17]

Kübistler, yığışmalardan ziyade tümlükleri resmetmeye kalkışan ilk sanatçılardı.

Burada tekrar vurgulamalıyım ki, Kübistler şimdi bizlerin onların sanatında görüp yorumladığımız şeylerin hepsinin farkında değillerdi. Picasso, Braque ve Léger, bildiklerinden daha fazla şey yapabileceklerini bildikleri için sessiz kalmışlardı. Daha iddiasız Kübistler, gelenekten kopuşlarının kendilerini görünümlerin bağlarından kopardığına, böylece bir tür tinsel öze eğilebileceklerine inanma eğilimindeydiler. Onların sanatının belirli yeni bi-

17) Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1964; New York, McGraw-Hill, 1964, s. 4-5.

limsel ve teknolojik gelişmelerin içerimleriyle çakıştığı fikri, ortaya atılmış fakat asla her yönüyle işlenmemiş bir görüştü. Bu şekliyle, dünyada gerçekleşmiş olan niteliksel değişimi kabul ettiklerine dair hiç kanıt yoktur. İşte bu sebeplerden dolayı ben de sürekli olarak onların dönüşmüş bir dünyayı *ima ettiklerine,* yaptıklarının bundan öteye bir yere varmadığına değiniyorum.

Kübizmin azami başarıya ulaştığı tarihleri tam olarak söylemek mümkün değildir. Niçin 1905-1907 yıllarından ziyade 1910-1912 dönemi? Tabii, belirli sanatçıların (Bonnard'dan Duchamp'a ya da de Chirico'ya kadar geniş bir yelpazedeki kişilerin) tam olarak aynı zamanda çok farklı bir dünya görüşüne varmış olmalarını *tam olarak* açıklamak da mümkün değildir. Biz de bu yolla, tek tek her ayrı gelişme hakkında *imkânsız* miktarda bilgi edinmeye ihtiyaç duyarız. (Bu -mutlak olan- imkânsızlıkta, determinizmden özgürlüğümüz yatar.)

Kısmi açıklamalarla yetinmek zorunda olduğumuz açıktır. Altmış yıl sonradan geriye bakmanın avantajıyla benim şimdi Kübizm ile tarihin geri kalan kısmı arasında kurmaya çalıştığım korelasyonlar bana yadsınamaz görünüyor. Bağlantıların takip ettiği kesin rota hâlâ bilinmiyor. Bize sanatçıların niyetleri hakkında fazla bilgi vermiyorlar: Kübizmin niçin olduğu şekilde meydana geldiğini tam olarak açıklamıyorlar; fakat Kübizmin mümkün olan en geniş sürekliliğe sahip anlamını ortaya koymamıza yardımcı oluyorlar.

İki şerh daha. Sanat tarihinde çok temel bir devrimi temsil ettiği için Kübizmi salt teori imiş gibi ele almak zorundaydım. Ancak bu şekilde Kübizmin devrimci içeriğini duru bir şekilde ortaya koyabilirdim. Fakat doğal olarak, Kübizm salt teori değildi. O kadar belirgin, tutarlı ya da indirgenmiş bir yanı yoktu. Anomalilerle, harika bir lüzumsuz hassasiyetle ve karmakarışık heyecanlarla dolu Kübist tablolar vardır. Biz onun ortaya koyduğu sonuçların ışığında başlangıcı görüyoruz. Fakat bu yalnızca başlangıçtı ve eksik kalmış bir başlangıçtı.

Kübistler, görünümlerin ve doğaya cepheden bakışın yetersizliği konusundaki bütün düşüncelerine rağmen, bu tür görünümlerden doğaya atıfta bulunmanın aracı olarak faydalanmışlardı. Yeni kurmalarının girdabmda, kendilerini kışkırtan olaylarla bağlantıları 'oturan kişi'nin ağzma tutturulmuş bir pipoya, bir hevenk üzüme, bir meyve tabağına ya da günlük bir gazetenin manşetine yapılan basit, neredeyse naifçe bir göndermeyle gösterilir. En 'anlaşılması güç' tabloların bazılarında bile (örneğin, Braque'ın "Le Portugais"inde) konunun görünümünün detaylarında, müzisyenin ceketindeki düğmeler gibi natüralistçe anıştırmalara rastlayabilirsiniz. Böylesi anıştırmalardan tamamen vazgeçilen çok az eser (örneğin, Picasso'nun 1912 tarihli "Le Modèle"i) vardır.

Buradaki güçlükler muhtemelen hem entelektüel hem duygusal niteliklidi. Natüralist anıştırmalar, dönüşümü değerlendirmenin bir ölçüsü olması açısından gerekli görünüyordu. Belki Kübistler de görünümlerde rol olmakta gönülsüzlerdi, çünkü sanatta bir daha asla aynı yerde duramayacaklarından şüpheleniyorlardı. Detaylar gizlice kaçırılmış ve yadigâr şeklinde saklanmıştır.

İkinci şerh, Kübizmin toplumsal içeriğiyle, daha doğrusu bunun eksikliğiyle ilgilidir. Bir Kübist tabloda, bir Brueghel'de ya da bir Courbet'de bulacağınızla aynı türde toplumsal içeriği görmeyi bekleyemezsiniz. Kitlesel iletişim araçları ve yeni toplulukların ortaya çıkışı, güzel sanatların toplumsal rolünü derinden etkilemiştir. Fakat bunun yanında, Kübistlerin -Kübizm ânında- yaptıkları şeylerin kişiselleşmiş insani ve toplumsal içerimlerine hiç ilgi duymadıkları da değişmez bir gerçektir. Sanırım bunun sebebi, basitleştirme mecburiyetini hissetmeleriydi. Önlerindeki sorun o denli karmaşıktı ki, bunu belirtme ve çözmeye çalışma tarzları bütün dikkatlerini emiyordu. Yenilikçiler olarak mümkün olan en basit koşullarda deneyler yapmaya istekliydiler ve bunun sonucu olarak, ellerindeki şeyleri konu olarak işliyorlar ve en az miktarda talepte bulunuyorlardı. Bu çalışmaların içeriği, gören ile görülen ilişkisidir. Söz konusu ilişki, ancak görenin kesin bir

tarihsel, ekonomik ve toplumsal ortamı miras alması halinde mümkündür. Yoksa anlamsızlaşırlar. Bir insani ya da toplumsal durumu göstermezler, onu farz ederler.

Yukarıda Kübizmin süregen anlamından bahsettim. Bir dereceye kadar bu anlam değişti ve bugünün ihtiyaçlarına göre yeniden değişecek. Kübizm yardımıyla yorumladığımız ilintiler de bizim konumumuza göre değişiklik gösteriyor. Peki şimdi nasıl bir yorum yapıyoruz?

Giderek daha ivedilikle vurgulanan bir iddia, 'modern geleneğin' Jarry, Duchamp ve Dadacılarla başladığıdır. Bu iddia yakın zamanlardaki gelişmeler olan neo-Dadacılığa, oto-yıkıcı sanata, happeninglere, vb. meşruiyet getirir. Dolayısıyla, yirminci yüzyılın karakteristik sanatını önceki bütün yüzyılların sanatlarından ayıran şey, akıldışını, onun toplumsal çaresizliğini, aşırı öznelliğini ve varoluşsal deneyimlere zoraki bağımlılığını kabullenmesidir.

Dadacıların özgün sözcülerinden Hans Arp şöyle yazmıştı: "Rönesans insanlara, akıllarını mağrurca yüceltmeyi öğretti. Bilimi ve teknolojisiyle modern çağ insanların ilgisini megalomaniye çevirdi. Bizim çağımızdaki kafa karışıklığının kaynağı, aklın bu şekilde abartılmasıdır."

Yine başka bir yerde: "Bütün diğer yasaları kapsayan ve bize bütün hayatın oradan doğduğu derinlikler kadar akıl ermez gelen tesadüf yasası, ancak Bilinçdışı'na tam bir teslimiyetle kavranabilir."[18]

Arp'ın saptamaları bugün biraz değişik bir lugatle, öfke sanatının bütün çağdaş apolojistlerince tekrarlanmaktadır. ('Öfke' sözcüğünü pejoratif olarak değil, betimsel anlamında kullanıyorum.)

Müdahaleci yıllarda Sürrealistler, Picasso, de Chirico, Miro, Klee, Dubuffet, Soyut Ekspresyonistler ve başkaları, aynı geleneğe; amacı sığ zaferleriyle dünyayı kandırmak ve acılarını dışa vurmak olan geleneğe doğru çekilebilmiştir.

18) Akt. Hans Richter, *Dada*, Londra, Thames and Hudson, 1966, s. 55; New York, Oxford University Press, 1978.

Kübizm örneği bizi, bunun tarihin tek yanlı bir yorumu olduğunu kabullenmeye zorlar. Öfke sanatının daha önce de birçok emsali görülmüştür. Şüphe ve geçiş dönemlerinde sanatçıların çoğunluğu, her zaman fantastik, kontrol edilemez ve dehşetengiz olan şeylere yönelme eğilimi sergilemişlerdir. Çağdaş sanatçıların daha ağırlıklı aşırılıkçılığı, sabit bir toplumsal rollerinin bulunmamasından gelir; bunu bir dereceye kadar kendileri yaratabilirler. Fakat başka faaliyetlerin tarihinde bunun ruhuna uygun emsaller de vardır: heretik dinler, simya, cadılık, vb.

Gelenekten gerçek kopuş, ya da o geleneğin gerçek reformasyonu, Kübizmle meydana gelmişti. İnsan ile dünya arasında kurulan niteliksel bakımdan farklı bir ilişkiye dayalı modern gelenek, çaresizlikle değil, olumlamayla yola çıkmıştı.

Bunun Kübizmin nesnel rolü olduğunun kanıtı, ruhu ne ölçüde yadsınmış olursa olsun, kendisinden sonraki bütün hareketlere özgürleşmelerinin başlıca aracını sağlamış olmasıdır. Başka bir ifadeyle, Kübizm sanatın sentaksını öyle bir şekilde yeniden yaratmıştır ki, modern deneyimle uyuşabilmektedir. Bir sanat eserinin yeni bir nesne olduğu, konusunun basit bir ifadesi olmadığı, bir resmin farklı zaman ve uzam biçimlerinin birarada var olmasını kabul edecek bir şekilde yapılandığı, bir sanat eserine dışsal nesnelerin dahil edildiği, biçimlerin hareketi ya da değişimi ele verecek şekilde çözüldüğü, o zamana değin ayrı ve değişik olan araçların birleştiği, görünümlerin diyagramatik biçimde kullanıldığı önermesi –bunlar Kübizmin devrimci yenilikleriydi.

Kübizm-sonrası sanatın başarılarını küçümsemek aptallık olur. Fakat, genel olarak Kübizm-sonrası dönemin sanatının kaygılı ve oldukça öznel bir sanat olduğunu söylemek de yerindedir. Kübizmin kanıtlarının yapmamızı önlemiş olması gereken şey, bundan yola çıkarak kaygının ve aşırı öznelliğin modern sanatın doğasını teşkil ettiği sonuca varmamızdır. Kaygı ve aşırı öznellik, aşırı ideolojik kafa karışıklığı doğurduğu ve siyasal hüsranların içe dönmeyi getirdiği dönemde sanatın doğasını teşkil ederler.

Yirminci yüzyılın ilk on yılında, kökten dönüşmüş bir dünya teorik bakımdan mümkündü ve değişimin zorunlu güçleri zaten mevcut sayılabiliyordu. Kübizm, dünyanın bu şekilde kökten dönüşme ihtimalini ve bunun esinlendirdiği güveni yansıtan sanattı. Dolayısıyla, belirli bir anlamda yeni ortaya çıkmış en modern sanat, ayrıca felsefi bakımdan en kompleks sanattı.

Kübist ânın bakışı hâlâ teknolojik bakımdan mümkün olanla çakışmaktadır. Oysa dünyanın dörtte üçü hâlâ yeterince beslenememektedir ve dünya nüfusunun öngörülebilir büyümesi yiyecek üretimini oldukça aşmaktadır. Bu arada ayrıcalıklı durumdaki milyonlarca insan, güçsüzlüklerinin koyulaştığı duygusunun esiri olmuş haldedirler.

Siyasal mücadele kapsamı ve süresi bakımından devasa nitelikte olacaktır. Dönüşmüş dünya, Kübistlerin tasavvur ettiği şekilde ortaya çıkmayacak, daha uzun ve daha korkunç bir tarihin rahminden doğacaktır. Bugünkü siyasal döngü, açlık ve sömürü devrinin sonunu öngöremiyoruz. Fakat Kübizm ânı bize, yüzyılımızı temsil etmemiz söz konusuysa ve üstelik bu yüzyılın edilgen mahlûkları olarak kalmayacaksak, bilincimizi ve kararlarımızı hep o sonu getirme amacının yönlendireceğini hatırlatmaktadır.

Bir müzik parçasının başladığı ân, tüm sanatın doğasını anlamak açısından bir ipucu sunar. O ânın -kendisinden önceki sayılmamış, algılanmamış sessizliğiyle kıyaslanan- bağdaşmazlığı, sanatın sırrıdır. Bu âna eşlik eden bağdaşmazlığın ve yarattığı şok duygusunun anlamı nedir? Aradığımız bu anlam, fiili olan ile arzulanabilir olan arasmdaki ayrımda bulunur. Tüm sanat, bu ayrımı tanımlama ve onu *doğal olmayan* bir hale getirme girişiminden ibarettir.

Uzunca bir süre, sanatın doğanın taklidi ve kutsanması olduğu düşünülüyordu. Burada bir kafa karışıklığı ortaya çıktı ve bunun sebebi doğa kavramının kendisinin arzu edilen şey(ler)in yansıması olarak görülmesiydi. Artık doğaya bakışımızı arındırdığımıza göre, sanatı -şükranla kabullenmek mecburiyetinde olmadığımız- verili olanın yetersizliğine dair duygumuzun bir ifadesi olarak yorumlayabiliriz. Sanat, talihimiz ile hayal kırıklı-

ğımız arasında bir dolayımdır. Bazen korkunun dibine vardırır, bazen gelip geçici olana kalıcı bir değer ve anlam katar, bazen de arzu edileni betimlemeye yarar.

Dolayısıyla sanat, ifade tarzı bakımından ne denli özgür ya da anarşik nitelikte olursa olsun her zaman için, bir 'aracın', böylesi bir denetimin üstünlüklerinin yapay sınırları dahilinde daha fazla denetim kurup emsal oluşturma çağrısıdır. Sanatın ilhamıyla ilgili teoriler, çalışmasının bizim üzerimizde bıraktığı etkinin tekrar sanatçıya düşen yansımalarıdır. Var olan biricik ilham, kendi potansiyelimizin içindedir. İlham, tarihin ayna görüntüsüdür; o sayede geçmişimizi hem görebilir, hem de ona sırtımızı çevirebiliriz. Bir müzik parçası çalmaya başladığı ânda olan şey tam da budur. Dikkatimizin, arzu edileni içerecek olan sonraki sekansları ve incelikleri izlemeye yoğunlaştığı ânda, önceki sessizliğin farkına varmış oluruz.

Kübizm ânı, hâlâ doyurulmamış arzuları tanımlayan, böyle bir başlangıçtı.

1969

CLAUDE MONET'NİN GÖZLERİ

Cézanne'ın şu ünlü sözü çok aktarılmıştır: Monet'nin tek bir gözü vardıysa bile, ama ne gözdü! Şimdi herhalde daha önemlisi, Monet'nin gözlerindeki kederi (birbiri ardına fotoğraflara baktıktan sonra hissedilen kederi) kabullenip sorgulamaktır.

Bu kederin üstünde fazla durulmamıştır, çünkü Empresyonizmin anlamının bildik sanat-tarihsel versiyonunda ona yer verilmemiştir. Monet, Empresyonistlerin önderi; en tutarlısı ve en inatçısıydı. Empresyonizm de Modernizmin başlangıcına işaret ediyordu –Avrupa sanatının yirminci yüzyıla aktardığı bir tür zafer takı.

Bu versiyonda bir gerçek vardır. Empresyonizm, Avrupa resminin önceki tarihinden bir kopuşa işaret *ediyordu;* onun peşinden gelen birçok akım (Post-Empresyonizm, Ekspresyonizm, Soyutlama) ilk modern hareketin kısmen doğurduğu bir silsile olarak düşünülebilir. Bugün, yarım yüzyıl sonra, Monet'nin geç dönem eserlerinin -ve özellikle nilüfer resimlerinin- Pollock, Tobey, Sam Francis, Rothko gibi sanatçıların çalışmalarını önceden haber verir göründüğü aynı derecede doğrudur.

Malevich'in yaptığı gibi, Monet'nin 1890'ların başlarında Rouen Katedrali'nin ön cephesiyle ilgili yaptığı yirmi tablonun, günün farklı zamanla-

rında ve değişik hava koşullarında görüldüğü şekliyle, resim tarihinin bir daha asla aynı olmayacağının kanıtı sayıldığı ileri sürülebilir. Resim tarihi ondan itibaren, her görünümün bir mutasyon olarak düşünülebileceğini ve görünürlüğün kendisinin akış sayılması gerektiğini kabullenmek zorundaydı.

Dahası, on dokuzuncu yüzyıl ortası burjuva kültürünün klostrofobisi akla getirilecek olursa, Empresyonizmin nasıl bir kurtuluş umudu uyandırdığını görmemek imkânsızdır. Motifin önünde kapılardan resim yapmak; doğrudan gözlemlemek, görülebilir olanın alanında ışığa uyum sağlamak; bütün renkleri (her şeyden kıvılcımlar çıkacak şekilde) görelileştirmek; tozlu efsanelerin ve bütün doğrudan ideolojilerin resmini yapmayı bırakmak; geniş bir kent topluluğunun deneyimleri içinde gündelik görünümlerden (izin günü, kıra gitmek, sandallar, günışığında gülümseyen kadın, bayraklar, çiçek açmış ağaçlar –halkın düşündeki beklenen, sevilen, seküler bir Pazar gününden görüntülerin Empresyonist sözlüğü) bahsetmek; Empresyonizmin masumiyeti (resmin sırlarını yok etmek anlamında masumiyet, her şeyin günün aydınlığında olması, saklanacak bir şey kalmaması, amatör resmin arkadan kolayca gelmesi) –bütün bunlar nasıl bir kurtuluş olarak düşünülebilirdi?

Monet'in gözlerindeki kederi niçin unutamayız, ya da nasıl onu sırf kendi şahsına özgü, erken zamanlarındaki yoksulluğun sonucu, ilk karısının çok genç ölümü, yaşlandığında göremez olmasına ait bir şey olarak kabul edemeyiz? Hem böylece, Mısır tarihini Kleopatra'nın gülümsemesinin sonucu olarak açıklama riskini göze almış olmuyor muyuz? Haydi bu riski göze alalım.

Rouen Katedrali'nin resimlerini yapmadan yirmi yıl önce Monet, otuz iki yaşındayken Impression Soleil Levant'ın tablosunu yapmış ve eleştirmen Castagnary bundan hareketle *Empresyonist* terimini bulmuştu. Tablo, Monet'nin çocukken getirildiği Le Havre limanının bir görüntüsüdür. Tablonun ortasında, küçük bir sandalda başka biriyle birlikte ayakta durup kürek çeken bir adamın ufak silueti görünür. Suyun ötesinde direkler ve vinç-

ler, sabah alacasında belli belirsiz seçilmektedir. Üstte fakat gökyüzünden aşağıda küçük bir turuncu güneş, altta güneşin suda uzayan yansıması. Bu bir şafak (Aurora) resmi değil, dün kayıp gittiği gibi bugün de biten bir günün resmidir. Ruh hali, Baudelaire'in gelmekte olan günü henüz yeni uyanmış birinin hıçkırıklarıyla kıyasladığı "Le Crépuscule de Matin"ini (Sabahın Alacakaranlığı) hatırlatır.

Yine de bu tablonun melankolisinde tam olarak neyi algılarız? Örneğin Turner'ın yaptıklarındaki gibi kıyaslanabilir sahneler niçin benzer bir ruh hali uyandırmaz? Bu sorunun cevabı, resim yapma yönteminde, tam olarak ise Empresyonist diye adlandırılan resim pratiğinde bulunur. Suyu temsil eden ince boyanın saydamlığı –tuvalin onunla görülen yüzeyi, ağaç çubuklardan çıkan hışırtıları akla getiren hızlı çubuk benzeri fırça darbeleri, gölgeli yerlerdeki izler, suda leke bırakan yansımalar, optik doğruluk ve *nesnel* belirsizlik; işte tüm bunlar sahneyi eğreti, yıpranmış, zayıf gösterme sonucu doğurmaktadır. Ortadaki bir evsizlik imgesidir. Resimden yayılan zayıflık havası orada barınmayı sanki imkânsız hale getirirken; ona bakarken insanın aklına bir tiyatro dekorunun içinden evinin yolunu bulmaya çalışan bir adam düşüncesi de gelmektedir. Baudelaire'in 1860'da yayınlanan "Kuğu" şiirinde, bu sahnenin doğruluğu ve yadsınmasından önce yavaş yavaş soluk alındığı hissedilir:

> *...Bir şehrin şekli şemali*
> *değişiyor daha hızlı ne yazık ki*
> *bir ölümlünün kalbinden.*

Empresyonizm *'impressions'* (izlenimler) hakkında idiyse, görülen ile gören arasındaki ilişkide neyin değiştiği ima edilmektedir? (Burada 'gören', hem ressam hem izleyici anlamındadır.) Uzun süredir aşina olduğunuz bir duyguyla, bir sahneden *izlenim* edinemezsiniz. İzlenim, az çok uçucu bir şeydir; sahne yok olduğu ya da değiştiği için izlenim *geriye kalan* şeydir. Bilgi, bilinen şeyle birarada olabilir; izlenim ise bunun tersine, tek başına geri-

ye kalır. Bir izlenim ne kadar yoğun hissedilip ampirik yolla gözlenmiş olursa olsun, daha sonra -bir hatıra gibi- doğrulanması imkânsız bir yerdedir. (Monet hayatı boyunca, kaleme aldığı bir sürü mektupta daha yeni başladığı bir resmi tamamlayamadığından, çünkü havanın ve ona bağlı olarak konunun, motifin geriye döndürülemez biçimde değiştiğinden yakınmıştı.) Sahne ile gören arasında öyle bir yeni ilişki kurulmuştu ki, artık sahne, gören'den daha ele avuca sığmaz, daha hayal ürünü haline gelmişti. Tekrar Baudelaire'in aynı dizelerini okuduğumuzda kendimizi buluruz: *"Bir şehrin şekli şemali..."*

Daha tipik bir Empresyonist tablonun sunduğu deneyimi incelediğimizi farz edin. Aynı yılın ilkbaharında Monet, "Impression: Le Soleil Levant" (Gündoğumu, 1872) adlı tablosunda, Argenteuil'deki bahçesinde bir leylak ağacının iki resmini çizmişti. Tablolardan biri ağacı bulutlu bir günde, diğeri güneşli bir günde gösteriyordu. İki resimde de ağacın altında çimenliğe uzanmış, zorlukla seçilebilen üç figür bulunuyordu. (Onların Monet'nin ilk karısı Camille, Sisley ve Sisley'in karısı oldukları tahmin edilmektedir.)

Bulutlu tabloda bu figürler, leylağın gölgesindeki kelebelekleri andırmaktadır; ikinci tablodaysa bütün sahne, yeni yakılmış bir ateş kadar aydınlıktır: İki tablo da farklı türde bir ışık enerjisiyle donanmışken, anlaşılan her şeyin yaydığı dermansızlıktan eser yoktur. Salt optik olarak mı? Monet bu soruya başını onaylayarak sallardı. Ketum bir adamdı. Yine de burada çok daha fazlası söz konusuydu.

Resimdeki leylak ağacının önündeyken daha önce yapılmış resimlerin önünde durduğunuzda hiç hissetmediğiniz bir deneyim yaşarsınız. Farklılık yeni optik öğelerde değil, görmekte olduğunuz şey ile gördüğünüz şey arasındaki yeni ilişkidedir. Bir ân içine döndükten sonra her izleyici bu farklılığı hissedebilir; farklılık olarak görülebilen şey, hangi resimlerin yeni ilişkiyi en canlı biçimde yansıttığına dair kişisel tercihlerdir. 1870'li yıllarda, aralarından seçilebilecek yüzlerce Empresyonist tablo yapılmıştır.

Resimdeki leylak ağacı, daha önce gördüğünüz tablolardan hem daha kesin hem daha belirsizdir. Her şey şu ya da bu oranda, renkleri ve tonlarının optik kesinliğine feda edilmiştir. Uzam, ölçü, eylem (tarih), kimlik –bunların hepsi ışık oyununun altına gömülmüştür. Burada akılda tutulması gereken, *resmedilmiş* ışığın -gerçek olanından farklı olarak- saydam *olmadığıdır.* Resmedilen ışık, bir parça bir düzlüğü örten kar misali, resmedilmiş nesneleri kaplar, onları gömer. (Monet'nin gözünde karın cazibesi, birinci plandaki gerçekliği kaybetmeden kaybolan şeyleri tutması, herhalde derin bir psikolojik ihtiyaca karşılık gelmekteydi.) Bu yüzden yeni enerji optik mi olmaktadır? Monet başını onaylarcasına sallarken haklı mıydı? Resmedilmiş ışık her şeye baskın mıdır? Hayır, çünkü tüm bunlarda tablonun gerçekte ona bakanda nasıl bir etki bıraktığı göz ardı edilmektedir.

Kesinlik ve belirsizlik göz önüne alındığında, kendi deneyiminizdeki leylaklara yeniden bakmaya zorlanırsınız. Kesinlik görsel hafızanızı tetiklerken, belirsizlik aklınıza gelen anıları alır ve uydurur. Dahası, görme duyunuzun üstü örtülmemiş hafızası o kadar şiddetle uyarılır ki, diğer duyularınızın başka uygun anıları da (koklama, hissetme, nemi alma, bir giysinin dokusu, öğleden sonranın uzunluğu) geçmişten çıkarılmış olur. (Bu noktada yine Baudelaire'in *Mektuplaşmalar*'ının akla gelmemesi mümkün değildir.) Bu yolla, duyularınızın anafor şeklindeki anılarını geri plandaki hazza doğru sürükleyebilir ve böylece tam bir yeniden biliş ânının tadını çıkarabilirsiniz.

Söz konusu deneyimin yoğunluğu sizi kuruntulara yöneltebilir. Kabaran bir heyecanla, aynı zamanda onun aynadaki zıt beklentisinin bir geri dönüş, bir geri çekiliş olduğu bir hissiyatla geçmişe düşmek ve geçmişe yönelmek, orgazmla kıyaslanabilir duygu doğuracaktır. Nihayetinde her şey, leylak ağacının renginin parlaklığıyla aynı ânda gerçekleşir ve ondan kopmaz bir deneyimdir.

Tüm bunlar -şaşırtıcı biçimde- Monet'nin onaylayışından, çeşitli vesilelerle biraz farklı sözcüklerle ifade ettiği, "Benim gözümde motif, tamamen tali plandadır; benim temsil etmeyi istediğim şey, motif ile kendim arasın-

da ne varsa odur," (1895) deyişinden çıkarılmaktadır. *Onun* aklındaki, renklerdi; bakan kişinin aklına gelmek durumunda olan şey ise hatıralardır. Eğer Empresyonizm genelleşmiş bir şekilde nostaljiye yaslanmışsa (oysa ki belli durumlarda hatıraların yoğunluğu nostaljiyi dışlamaktadır), bunun kaynağı bizim bir yüzyıl sonra yaşıyor olmamız değil, tabloların her zaman için nasıl okunmayı talep ettikleridir.

Peki, ne değişmiştir? Önceden, bakan kişi bir tablonun içine girerdi. Çerçeve ya da kenarlar bir eşikti. Bir tablo, yeryüzündeki bir girintiye benzeyen kendi zamanı ve uzamını yaratıyordu ve genelde hayattakinden daha duru biçimde yaşanan bu deneyim değişmeden kalıyor, daha sonra da hissedilebiliyordu. Tabii bunun, sistematik bir perspektif kullanmakla fazla ilgisi yoktu. Diyelim bir Sung Çin manzarası için de aynı şey söylenebilir. Burada mesele, uzamdan ziyade sürekliliktir. Betimlenen sahne ânlık olduğunda bile (örneğin Caravaggio'nun "Crucifixion of St. Peter" [Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi] tablosu), bu ânındalık bir süreklilik içinde tutulmaktadır: Haçın binbir gayretle çekilmesi, tablonun kalıcı birleşme noktasını oluşturur. Tabloya bakanlar birbiri ardına Pierro della Francesca'nın "Tent of Solomon"una (Solomon'un Çadırı) ya da Grunewald'ın "Golgotha"sına ya da Rembrandt'ın yatak odasına geçerler. Ama Monet'nin "Gare de St Lazare"ına (St Lazare Garı) geçmezler.

Empresyonizm o zamanı ve o uzamı kapatmıştır. Bir Empresyonist tablonun gösterdiği tuvale öyle bir şekilde yansıtılmıştır ki, *onun artık orada olmadığını kabullenmek zorunda kalırsınız.* Herhangi bir Empresyonist tablonun içine giremezsiniz; bilakis, o tablo sizin hatıralarınızı devre dışı bırakır. Bir anlamıyla sizden daha aktiftir –böylece, pasif izleyici doğar; alımladığınız şey, sizin ile o *arasında* olanlardan alınandır. İçinde başka bir şey yoktur. Çıkarılan hatıralar genellikle hazla ilgili olanlardır (gün ışığı, nehir kenarları, gelincik tarlaları), fakat her izleyici tek başına olduğu için acıyı hatırlatanlar da vardır. Tablolara bakanlar, fırça darbeleri kadar birbirinden ayrı varlıklardır. Artık ortak bir buluşma noktası yoktur.

Şimdi tekrar Monet'nin gözlerindeki kedere dönelim. Monet, sanatının ileri görüşlü olduğuna ve doğanın bilimsel bir şekilde incelenmesine dayandığına inanıyordu. Ya da en azından, inanarak başladığı ve hiç vazgeçmediği nokta burasıydı. Böyle bir inancın içerdiği yüceltmenin ölçüsü, Camille ölüm döşeğindeyken yaptığı resmin hikâyesiyle ortaya konabilir. Camille 1879'da, otuz iki yaşında hayata veda etmişti. Monet yıllar sonra dostu Clemenceau'ya, renkleri çözümleme gereği duymasının hayatının hem neşesi hem eziyeti olduğunu itiraf edecekti. Ona göre, ta ki bir gün kendini sevgili karısının ölü yüzüne bakar ve otomatik bir refleksle, neredeyse sistematik biçimde renkleri kaydeder durumda buluncaya kadar!

Şüphesiz samimi bir itiraftı bu; ancak tablodaki kanıt bize tersini göstermektedir. Yatağın yastıklarını uçuran beyaz, gri, morumsu bir kar fırtınası, ölen kadının hatlarını ebediyen gizleyecek korkunç bir kayıp fırtınası. Aslında bu kadar yoğun hisler ve öznel duygularla yapılmış çok az ölüm döşeği tablosu olabilir.

Yine de Monet anlaşılan buna -kendi resim yapma eyleminin sonucu olarak- kördü. Sanatı adına ortaya attığı pozitivistçe ve bilimsel iddialar, sanatının gerçek niteliğiyle asla uyuşmuyordu. Aynı saptama aynı derecede, dostu Zola için de geçerliydi. Zola, romanlarının laboratuar raporları kadar nesnel olduğuna inanmaktaydı. Romanlarının gerçek gücü (*Germinal*'de apaçık görüldüğü şekliyle) derindeki -ve karanlık- bilinçdışı hislerden gelmektedir. O dönemde, ilerici pozitivist araştırma örtüsü bazen kayıpların aynı şekilde sezilmesini, daha önce Baduleaire'in kehanetinde bulunduğu aynı korkuları gizliyordu.

Monet'nin eserlerinin kabullenilmeyen ekseninin niçin *hafıza* olduğunu işte bu açıklar. Monet'nin meşhur deniz (ki öldüğünde denize gömülmeyi diliyordu), nehirler, su sevdası, herhalde akıntıları, kaynakları, tekrarı ifade etmesinin sembolik bir yoluydu.

1896'da tekrar, on dört yıl önce çeşitli vesilelerle resmettiği Dieppe yakınındaki yârlardan birinin tablosunu yapmaya dönmüştü. "Falaise à Vaven-

geville", "Gorge du Petit-Ailly"). Bu tablolar, aynı dönemdeki eserlerinin pek çoğu gibi, yoğun biçimde çalışılmış ve asgari ton kontrastlığıyla yapılmış eserlerdi. İnsana koyu balı hatırlatıyordu. Bu tablolardaki ilgi artık ışıkta kendini gösteren ânlık sahneye değil, daha dekoratif sanata doğru bir gelişimle sahnenin ışıkla yavaş yavaş dağılışınaydı. Ya da en azından, Monet'nin kendi öncüllerine dayanan alışılmış 'açıklama' böyledir.

Bence bu tablo tamamen farklı bir şey hakkındadır. Monet onun üzerinde her gün, gün ışığının denize doğru sarkıtılmış bir bal kovanıyla, çimenlerde ve çalılarda dağılışının etkisini ayrıntıyla yorumladığına inanarak çalışmıştı. Fakat yaptığı bu olmadı ve tablonun gün ışığıyla ilgisi gerçekte hemen hemen hiç yoktu. Burada dağılan, o uçurumla ilgili önceki bütün hatıralarıydı; öyle ki resim hepsini emsin ve içine çeksin istiyordu. Zaten böyle amorf, düz (ama yine de dokunaklı olduğu kabul edilmesi gereken) bir görüntüyü ortaya çıkaran, bu neredeyse umutsuzca *her şeyi* kurtarma arzusudur.

Çok benzer bir durumla, Monet'in ömrünün son döneminde (1900-1926) Giverny'deki bahçesinde yaptığı nilüfer tablolarında karşılaşılır. Optik bakımdan imkânsız bir şey olan ve çiçekleri, yansımaları, gün ışığını, su altına uzanan sazlıkları, ışık kırılmalarını, dalgacıkları, derinlikleri birleştirmeyi öngören bir hedefle yürüttüğü sonsuzca yeniden çalışılmış bu tablolarında Monet'in gerçek amacı ne dekoratif ne de optik nitelikliydi; onun amacı, bahçede kendisinin yaptığı ve artık ihtiyar bir adam olarak dünyada başka her şeyden daha çok sevdiği temel olan ne varsa hepsini muhafaza etmekti. Resmedilen zambak havuzu, her şeyi hatırlatan bir havuz olacaktı.

Ressam olarak Monet'nin yaşadığı çelişkinin düğüm noktası burasıdır. Empresyonizm, eskiden tablonun deneyimi muhafaza edebildiği zaman ile uzamı kapatmıştı. Elbette on dokuzuncu yüzyıl sonu toplumundaki başka gelişmelerle paralel yürüyen ve nihayetinde o gelişmelerce belirlenen bu kapatmanın sonucunda, hem ressam hem de izleyici kendilerini eskisinden bile yalnız, kendi deneyimlerinin geçici ve anlamsız kaldığı endişesine gömülmüş bir halde bulmuşlardı. Bu konuda, bir Pazar günü cennet düşü olan Ile de France'ın cazibesi ve güzelliği bile bir avuntu olamıyordu.

Neler olup bittiğini bir tek Cézanne anlamaktaydı. Tek başına, sabırsız, fakat diğer Empresyonistlerin hiçbirinde bulunmayan bir inançla hareket eden Cézanne, resmin içinde yeni bir zaman ve uzam formu yaratmak ve böylece deneyimin tekrar paylaşılabilmesini sağlamak gibi anıtsal bir görevi sırtlamıştı.

1980

SANAT *ESERİ*

Nicos Hadjinicolaou'nun *Art History and Class Consciousness* (Sanat Tarihi ve Sınıf Bilinci)[1] adlı kitabına tepkilerimi sindirmek uzun zamanımı aldı. Bu tepkiler gerek teorik gerekse kişisel sebeplerden dolayı karışık. Nicos Hadjinicolaou bilimsel bir Marksist sanat tarihinin mümkün olan pratiğini tanımlamaya kalkışmış. İlkin neredeyse elli yıl önce Max Raphael tarafından önerilen böyle bir girişimi ortaya çıkarmak ne kadar da gerekli bir şey!

Kitabın örnek figürü, neredeyse seçilmiş babası denebilecek kişi merhum Frederick Antal'dır. Bu büyük sanat tarihçisinin çalışmasının nihayet takdir edildiğini görmek yüreklendirici bir deneyim; bir zamanlar Antal'm gayri-resmi öğrencisi olduğumdan şahsen kendi açımdan bu etki daha da derin. O benim öğretmenimdi, beni cesaretlendirirdi ve sanat tarihinde kavradığım birçok şeyi ona borçluyum. Aynı örnek ustanın iki öğrencisi ortak bir davayı savunuyordu.

Ancak ilkesel bir sorun olarak bu kitaba karşı itirazlarımı ortaya koymak mecburiyetindeyim. Hadjinicolaou'nun araştırmacılığı etkileyici ve iyi değerlendirilmiştir; argümanları cesaret verici derecede belirgindir. Haya-

1) Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Consciousness*, Londra, Pluto Press, 1978; Atlantic Highlands, New Jersey, Humanities Press, 1978.

tını sürdürdüğü Fransa'da başka Marksist meslektaşlarıyla birlikte, çeşitli dikkate değer ve önemli konferansları düzenleyen Association Histoire et Critiques des Arts'ı kurmaya katkıda bulunmuştur. Benim savım -umarım- katı olacak, ancak saygısızca olmayacaktır.

İlk olarak kitabı hakkını vererek özetlemeye çalışayım. "Şimdiye kadar gelmiş geçmiş bütün toplumların tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir." *Komünist Manifesto*'dan yapılan bu alıntıyla başlayan Hadjinicolaou şunu sorar: Bu saptama sanat tarihi disiplinine nasıl uygulanmalıdır? Hadjinicolaou, ressamın sınıfsal kökenleri ve siyasal fikirlerinde, ressamın anlattığı hikâyede sınıf mücadelesinin doğrudan kanıtlarını arayan 'vulgar' Marksizmin cevaplarını aşırı basit görerek dikkate almaz. Resimler-in-üretilmesinin (diğeri örtük olarak burjuva estetiğinden türeyen bir değer yargısını içerdiğinden, kendisinin *sanat*'a tercih ettiği bir terim) göreli özerkliğini kabul eder. Resimlerin kendi ideolojilerinin; siyasal, ekonomik, sömürgeci ve diğer ideolojilerle karıştırılmaması gereken görsel bir ideolojilerinin olduğunu ileri sürer.

Hadjinicolaou'ya göre ideoloji, bir sınıfın ya da bir sınıfın bir kesiminin dünyayla ilişkilerini tasarlaması, gizlemesi ve meşru kılmasını sağlayan sistematik yoldur. İdeoloji, bir toplumsal/tarihsel öğedir; su gibi her şeyi örter ve sınıflar kaldırılana kadar oradan çıkmak imkânsızdır. En fazla yapılabilecek olan, bir ideolojiyi benimsemek ve onu kesin sınıfsal işleviyle ilişkilendirmektir.

Hadjinicolaou *görsel ideoloji* derken, bir resmin size temsil ettiği sahneyi göstermesinin yolunu kasteder. Bazı açılardan bu, *üslûp* kategorisine benzer, ancak ondan daha kapsayıcıdır. Hadjinicolaou üslûbun sıradan çağrışımlarını tümden yadsır. Bir sanatçmm üslûbu diye bir şey yoktur. Rembrandt'ın üslûbu yoktur, her şey Rembrandt'ın herhangi bir tabloyu hangi koşullarda ürettiğine bağlıdır. Her tablonun deneyimi görünür kılma biçimi, onun görsel ideolojisini oluşturur.

Yine de görünür olanı ele alırken (bu benim şerhim, onun değil), Althusser ve Poulantzas'a çok şey borçlu olan böyle bir ideoloji teorisine göre bi-

zim, bazı açılardan, yol vermeyi öğrenmek zorunda kalan körlere benzediğimiz ve körlüğümüzü aşmamız gerektiği, fakat sınıflı toplumlar devam ettikçe görmenin kolay olmayacağı akılda tutulmalıdır. İleride göstereceğim gibi, bunun olumsuz içerimi can alıcı bir önem kazanmaktadır.

Bilimsel bir sanat tarihinin görevi her resmi incelemek, onun görsel ideolojisini ortaya koymak ve kendi devrinin sınıfsal tarihiyle (sınıflar asla homojen olmayıp, birbirleriyle çelişen gruplar ve çıkar çevrelerinden oluştuğundan karmaşık bir tarihtir bu) ilişkilendirmektir.

Geleneksel sanat tarihi okulları bilimsel değildir. Hadjinicolaou sırayla bunların her birini inceler. İlki, sanat tarihini sanki büyük ressamların tarihinden başka bir şey yokmuş gibi ele alır ve daha sonra onları psikolojik, psikanalitik ve çevresel koşullarıyla açıklar. Sanat tarihini bir dehalar yarışı gibi değerlendirmek, tekilci bir yanılsamadır ve bu eğilimin Rönesans'taki kökleri, özel sermayenin ilkel birikim aşamasıyla çakışmaktadır. Buna benzer bir görüşü *Görme Biçimleri*'nde ileri sürmüştüm. Kendi kitabımın muazzam teorik zayıflığı, benim 'istisnalar' (dehalar) diye adlandırdığım çizgi ile normatif gelenek arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya koyamamamdı. Oysa çalışmanın esas bu noktaya kaydırılması gerekirdi. Anlaşılan bu konu iyi bir konferans teması olacaktır.

İkinci bir okul sanat tarihine, fikirlerin tarihi gözüyle bakar (Jacob Burckhardt, Aby Warburg, Panofsky, Saxl). Bu okulun zayıflığı, resim dilinin özgünlüğünden sakınması ve onu hiyeroglif bir fikirler metniymiş gibi görmesidir. Fikirlere gelince, bunlar da genellikle, sınıfsal temelde kusursuz ve bâkir bir *Zeitgeist*'dan çıkan görüşler şeklinde düşünülür.

Üçüncü okul, sanatı formel yapıların tarihi olarak gören formalizm okuludur (Wölfflin, Riegl). Sanatın -hem sanatçılardan hem toplumdan bağımsız olarak- formları içine sarılı bir hayatı vardır. Bu hayat gençlik, olgunlaşma, çürüme aşamalarıyla ilerler. Bir ressam, sarmal gelişiminin belirli bir aşamasında bir üslûp miras alır. Oldukça sosyalleşmiş faaliyetlere uygula-

nan bütün organik teoriler gibi, yanlış biçimde *doğa*'nın yerine *tarih*'i koyan formalist okul da gerici sonuçlara varılmasına yol açmaktadır.

Hadjinicolaou bu okulların her birine karşı, kendi *görsel ideoloji* sapanıyla silahlanmış olan David gibi yiğitçe mücadele eder. Asıl konusu olan 'özerk bir bilim olarak sanat tarihi', "tarihte ortaya çıkmış görsel ideolojilerin çözümlemesi ve açıklamasıdır". Yalnızca böyle ideolojiler sanatı açıklayabilir. "Estetik etki" -bir sanat eserinin sunduğu güçlendirme- "bir resmin görsel ideolojisinde kendini tanıdığında gözlemcinin hissettiği hazdan başka bir şey değildir". Klasik estetiğin 'kayıtsız' duygusu burada belirgin bir sınıf çıkarına döner.

Şimdi, Althusserci Marksizmin mantığı ve onun ideolojik formülasyonlar alanı çerçevesinde, bu soyut olsa bile şık bir formüldür. Üstelik, burjuva estetiğinin eskimiş söyleminin çözülmez düğümünü kesip atmak gibi bir üstünlüğe sahiptir. Ayrıca, beğeni tarihinde meydana gelmiş dramatik dalgalanmaları (örneğin, Franz Hals ve El Greco kadar farklı ressamların ilk zamanlarında ünlendikten sonra yüzyıllarca görmezlikten gelinmelerini) açıklamakta etkili olabilir.

Yukarıdaki formül, Antal'ın sanat tarihçisi olarak pratiğini geçmişe dönük olarak kapsar görünmektedir. Floransa resmi üzerine görkemli çalışmasında Antal, başka çalışmalarında olduğu gibi resmin ekonomik ve ideolojik gelişmelere ne kadar duyarlı kaldığını ayrıntılarıyla gözler önüne sermeye girişmiştir. Tek başına, Avrupalı bir araştırmacının bütün titizliğiyle, tabloların içeriğinde yeni bir kat yeri keşfetmişti; işte, sınıf mücadelesi bu kat yerinden yol alıyordu. Ancak ben, onun bu sayede sanat fenomeninin açıklandığına inandığı kanısında değilim. Hadjinicolaou sanata öyle bir saygı duyuyordu ki, Marx'ın affedemediği gibi kendisi de inceleme alanı olan tarihi affedemiyordu.

Marx da görsel ideoloji formülünün cevap bulamadığı soruyu ortaya atmıştı. Sanat toplumun tarihsel gelişmesinin belirli aşamalarıyla bağlıysa, niçin diyelim klasik Yunan heykelini güzel bulmaya devam ediyoruz? Had-

jinicolaou bu soruyu, 'sanat' olarak görülen şeyin zamanla değiştiğini, on dokuzuncu yüzyılda görülen heykellerin M.Ö. üçüncü yüzyılda görülen heykellerle artık aynı *sanat* olmadığını ileri sürerek cevaplar. Yine de şu soru gündemden kalkmaz: Öyleyse belirli eserlerin 'farklı' yorumlar almalarına ve bir gizem olarak kalmalarının sürmesine yol açan şey nedir? (Hadjinicolaou son söylediğimi bilimsel saymazdı, fakat ben aynı görüşte değilim.)

Max Raphael "The Struggle to Understand Art" (Sanatı Anlama Mücadelesi) ve "Towards an Empirical Theory of Art" (Ampirik Bir Sanat Teorisine Doğru, 1941) başlıklı iki denemesinde Marx'ın ortaya attığı aynı soruları ele almış ve tam olarak karşı yönde cevap aramıştı. Hadjinicolaou'nun bir nesne olarak eserle başladığı ve eserin üretiminden hem önce hem sonrası için açıklamalar aradığı yerde Raphael, açıklamanın üretim sürecinin kendisinde aranması gerektiği görüşündeydi: Resimlerin gücü, *resmedilmelerindeydi.* "Sanat ve sanatın incelenmesi, eserden yaratı sürecine doğru gitmektedir."

Raphael'e göre: "Sanat eseri, insanın yaratıcı yetilerini, oradan alıp tekrar canlı enerjilere dönüştürebileceği kristal bir askıda tutar." Dolayısıyla her şey, tarihte oluşan, tarihin koşullarına bağlı bu kristal askıya bağlıdır, ama yine de başka bir düzlemde bu koşullara karşı çıkılır. Raphael, Marx'ın şüphelerini paylaşıyordu; tarihsel materyalizmin ve o âna değin geliştirildiği şekliyle onun kategorilerinin sanatın ancak belirli yönlerini açıklayabileceğinin farkındaydı. Tarihsel materyalizmin kategorileri, sanatın tarihsel sürecin ve zamanın akışına niçin aykırı düşebileceğini açıklayamazdı. Buna rağmen Raphael ampirik -idealist olmayan- bir açıklama önermişti.

"Sanat bir etkileşim, üç faktörlü bir denklemdir: sanatçı, dünya ve tasvir aracı." Bir sanat eseri ya basit bir nesne ya da basit bir ideoloji olarak görülemez. "Sanat her zaman doğa (ya da tarih) ile zihin arasında bir sentezdir ve bu şekliyle bu öğelerinin ikisinin de karşısında belirli bir özerklik kazanır. Bu bağımsızlık insan tarafından yaratılmış, dolayısıyla fiziksel bir gerçekliğe bürünmüş görünür; ancak gerçeklikte yaratı süreci, ancak somut bir

malzemeye yedirildiği için varlık kazanır." Ahşap, boya, tuval ve saire. Bu malzemeler sanatçının eliyle işlendiğinde başka bir mevcut malzemeye benzemez artık; görüntünün temsil ettiği (diyelim, bir baş ve omuzlar), o malzemeye bastırılmış, yedirilmiştir; işlenen malzemenin temsili bir görüntüye dönmesi de belirli bir maddi-olmayan niteliğe bürünür. İşte, sanat eserlerine kıyaslanmaz enerjilerine kazandıran bu niteliktir. Onlar, bir akıntının olmasıyla aynı anlamda vardır: Tözü olmadan var olamaz ve yine de bu kendi başına basit bir töz değildir.

Bu çerçeve hiçbir şekilde 'görsel ideolojiler'i dışlamaz. Ancak Raphael'in teorisi, onları resmetme eyleminin içinde başka etkenlerin yanında bir faktör olarak yerleştirmeye bağlıdır; yani, sanatçının kendini görmesini, izleyicinin de bakmasını sağlayacak basit bir kafes oluşturamazlar. Hadjinicolaou vulgar Marksizmin indirgemeciliğinden sakınmak isterse de, resmetme *eylemi* ya da resimlere bakma *eylemi* hakkında bir teorisi bulunmadığından onun yerine başka bir indirgemeciliği koyacaktır.

Söz konusu eksiklik, Hadjinicolaou'nun belirli resimlerin görsel ideolojisini ele almasıyla birlikte açığa çıkar. Der ki, 1781'de yapılmış bir Louis David portresi, David'in 1793'te yaptığı "The Death of Marat" (Marat'nın Ölümü) tablosu ile 1800 tarihli "Madame Récamier" tablosu arasında hiçbir ortak yön yoktur. Hadjinicolaou bunu belirtmek zorundadır, çünkü -bir resim görsel ideolojiden başka bir şeyden oluşmuyorsa ve bu üç tablo açıkça Devrim'in tarihini yansıtan farklı görsel ideolojilere sahip iseler- ortak bir özellikleri de bulunamaz. David'in ressam olarak deneyiminin burada bir önemi yoktur; David'in deneyiminin izleyicileri olarak bizim deneyimimizin de önemi yoktur. Fakat bir şey de süpürülmüştür. Gerçek bir deneyim olan resimlere bakma eylemi ortadan kalkmıştır.

Hadjinicolaou daha ileri gidip "Madame Récamier"nin görsel ideolojisini Girodet'nin bir portresiyle eşitlediğinde, atıfta bulunduğu görsel içeriğin mizansenden daha derine inmediği fark edilir. Denklik giysiler, mobilyalar,

saç kesimi, jestler, pozlar düzleminde, yani -öyle demeyi tercih ederseniz- tarzlar ve görünümler düzlemindedir!

Elbette yalnızca o düzlemde işlevini gören tablolar vardır ve Hadjinico-laou'nun teorisi o tabloların bazılarını tarihe sokmaya katkıda bulunabilir. Ancak değeri olan hiçbir tablo görünümler hakkında değildir; değeri olan tablolar, görülebilir olmanın bir şifre olmaktan öteye gitmediği bir tümlük hakkındadır. Böylesi tabloların karşısında görsel ideoloji teorisi çaresiz kalır.

Hadjinicolaou buna, 'değeri olan resim' teriminin anlamı bulunmadığını söyleyerek cevap verir. Bir anlamıyla ben de onun cevabına karşılık veremem, çünkü benim teorim istisnai eser ile vasat eser arasında var olan ilişki konusunda zayıf. Yine de ben Hadjinicolaou'yla meslektaşlarının, yaklaşımlarının kendini çürüttüğü ve geride kaldığı, ölçüsü Jdanov'un ve Stalin'in yaklaşımlarından farksız olmayan bir indirgemeciliğe geri sürüklenmesi ihtimalini düşünmelerini isterim.

Sanat hakkındaki kıyaslamalı yargıların yadsınması nihayetinde sanatın amacına inanmamaktan kaynaklanır. X'in daha fazla şey başardığına inanılıyorsa X'in Y'inden daha iyi olduğu ancak şartlı olarak söylenebilir ve bu başarı bir hedefe bakılarak ölçülmelidir. Eğer resimlerin amacı yoksa, görsel bir ideolojiyi beslemelerinden başka bir değerleri yoksa, eski resimlere uzman tarihçiler olmanın dışında bakmak için pek bir sebep de yoktur. Onlar en fazla uzmanların şifresini çözebileceği bir metinden öte anlam taşımamaktadırlar.

Kapitalizm kültürü, canlı olan her şeyi pazarda satılabilir metaya, başka metalar için bir reklama indirgediği gibi, tabloları da indirgemiştir. Bizim ele aldığımız devrimci teorinin yeni indirgemeciliği de benzer bir duruma düşme tehlikesiyle yüz yüzedir. Birinin (bir prestij, bir hayat tarzı ve onun beraberinde getirdiği metalar için) reklam olarak kullandığı şeyi, bir başkası yalnızca bir sınıfın görsel ideolojisi olarak görür. Sonuçta her ikisi de sanatın potansiyel bir özgürlük modeli olması ihtimalini, sanatçılar ile kitlele-

rin kendi ihtiyaçlarına vurduklarında sanata her zaman hangi gözle bakıyor olduklarını dışlarlar.

Bir tablo işe yaradığı zaman, ressam önündeki araçların (bu araçların içinde çalıştığı malzemeler, miras aldığı üslûp, uyması gereken gelenekler, kendisine ısmarlanmış ya da özgürce seçtiği konusu yer alır) hem bir fırsatı hem de bir kısıtlamayı oluşturduğunun farkındadır demektir. Dolayısıyla, çalışarak ve bu fırsatı değerlendirerek sınırlarının bazılarının bilincine varır. Bu sınırlar da ona hem zanaatı düzeyinde, hem sihirli etkisiyle hem de muhayyilesi bakımından meydan okuyacaktır. Ressam bu etkenlerin birine ya da bazılarına karşı koyar. Kendi karakterine ve tarihsel durumuna göre, yaptığı (bir şarkıcının sesinin melodiyi değiştirme ihtimalinden fazla olmayan) bu tercih bir geleneğin zorlukla anlaşılabilir bir türünden, tamamen özgün bir keşfe, bir atılıma kadar değişebilir. Söylemeye gerek yok ki piyasanın modern bir icadı olan korsanlık dışında, paleolitik çağdan beri her ressam bu deneyimi yaşamıştır.

İdeoloji kısmen bitmiş ürünü belirler, ancak akmtıdan gelen enerjiyi belirlemez. İzleyici ise bu enerjiyle özdeşleşir. Bir izleyicinin faydalandığı her görüntü, tek başına başarabileceğinden bir ava, bir Madonna'ya, bir cinsel hazza, bir manzaraya, bir yüze, bir başka dünyaya doğru *biraz daha ilerlemektir.*

"İnsanın yapabileceği şeylerin kenarında," diye yazıyordu Max Raphael, "onun yapamadığı ya da henüz yapamayacağı, fakat bütün yaratıcılığının kökünde yatan şey görünür". Devrimci, bilimsel bir sanat tarihi bu tür bir yaratıcılığı kabullenmek durumundadır.

1978

RESİM VE ZAMAN

Resimler durağandır. Bir resme tekrar tekrar -değişik günlerde, yılın değişik dönemlerinde- bakma deneyiminin biricikliği, zamanın akışı içerisinde görüntünün değişmeden kalmasına bağlıdır. Elbette, ya tarihsel ya da şahsi gelişmelerin sonucu olarak görüntünün anlamı değişebilir, ancak betimlenen şey değişmeden kalır: Aynı süt aynı güğümden dökülür, denizdeki dalgalar hep aynı biçimde birbirini takip eder, gülümseme ve yüz hep aynı kalır.

Resimlerin bir ânı yakalayıp muhafaza ettiğini söylemek bize cazip gelebilir. Yine de üzerinde biraz kafa yorunca bunun besbelli doğru olmadığını görürüz. Zira bir resmin yakaladığı ân, fotoğrafı çekilmiş bir ândan farklı olarak, hiçbir zaman o şekliyle var olmamıştır. Dolayısıyla bir resmin bir ânı yakalayıp muhafaza ettiğini söylememiz doğru olmaz.

Bir resim zamanı 'durduruyorsa' eğer, bu -bir fotoğrafta olduğu gibi- geçmişteki birbirini takip eden ânlardan birini ayırmak şeklinde olmaz. Bunu söylerken aklımda çerçeve içindeki görüntü, betimlenmiş sahne var elbette. Açıkçası bir sanatçının ömür boyu ortaya koyduğu eserleri ya da sanatının tarihçesini dikkate alırsak, yaptığı resimleri kısmen geçmişin kayıtları, olup biten şeylerin kanıtları olarak saptıyoruz demektir. Yine de bu

tarihsel bakış, ister Marksist isterse idealist bir gelenek çerçevesinde kullanılsın, çoğu sanat uzmanının bir resmin *içinde* zamanın nasıl var olduğu (ya da olmadığı) sorununu ele almasını -hatta böyle bir sorunun farkında olmasını- önlemiştir.

Rönesans sanatının erken döneminde Avrupalı-olmayan kültürlerden gelen resimlerde, bazı modern eserlerde, görüntü zamanın geçişini içerir. Böylesi resimlere bakan bir izleyici, zamanı *öncesiyle, o ânıyla* ve *sonrasıyla* görür. Çin sagası bir ağaçtan diğerine doğru yürür, araba çocuğun üzerinden geçer, çıplak kadın merdivenin basamaklarından aşağı iner. Tüm bunlar elbette çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Ancak bir sonra gelecek olan görüntü, kendi sınırlarının ötesindeki dinamik dünyaya atıfta bulunmakla birlikte hâlâ durağan kalmaktadır ve bu da, durağan olan ile dinamik olan arasındaki tuhaf karşıtlığın nasıl bir anlam taşıdığı sorununu gündeme getirir. Tuhaf karşıtlık dememin sebebi ise, her ikisinin de hem belirgin hem verili sayılıyor olmasıdır.

Ressamların kendileri bu soruya, sözcüklerle formüle etmeseler de kısmi bir cevap verirler. Bir resim ne zaman bitmiştir? Sonunda zaten var olan bir şeye denk geldiği zaman değil de, ressamın tuvalin doldurulması gerektiğini hissettiği ya da hesapladığı zamanki haliyle bakılıp, *öngörülmüş* ideal ânına ulaştığında bitmiştir. Bir resmin uzun ya da kısa yapılma süreci, ona bakılacağı zaman gelecek ânların nasıl tasavvur edileceğinin gösterilmesi sürecidir. Gerçeklikte ressamın zihnindeki ideal kurguya rağmen, böylesi ânlar tamamen belirlenemez, hiçbir zaman resmin kendisince tam olarak doldurulamaz. Yine de ressam gözünü ve dikkatini bütünüyle o ânlara dikmiştir.

Resmin 'hitap etmesi' bakımından ressamın vasat mı yoksa usta biri mi olduğu belirleyici değildir. Farklılık, bir resmin ilettiği şeydedir: Resme bakılma ânı, ressam tarafından öngörüldüğü şekliyle, ona daha sonra -üretilmesini çevreleyen koşullar (hamilik, moda, ideoloji) değiştiğinde- başka insanlarca bakılma ânlarındaki ilgilerle ne kadar yakın örtüşmektedir?

Bazı ressamlar resimlerini fiilen yapmakta oldukları zamanlarda, belli bir aşamaya gelince resimlerini bir aynaya bakar gibi inceleme alışkanlığı edinirler. O noktada aynada gördükleri, eserlerinin ters çevrilmiş halidir. Böyle yapmakla neyi murat ettikleri sorgulandığında, kendilerinin bu yolla resimlerini yeniden görme, eserlerine yepyeni bir gözle bakma imkânı bulduklarını ifade ederler. Aynada bir ân için gördükleri, resmin odaklandığı gelecekteki ânın içeriğine benzer bir şeydir. Ayna, bir ressam olarak o ândaki bakışlarını yarı yarıya unutma ve gelecekteki bir izleyicinin bakışından bir şeyleri ödünç alma fırsatı sağlamaktadır.

Yukarıda yazdıklarım belki yine fotoğraflarla kıyaslamaya gidilirse daha berrak bir dille ifade edilebilir. Fotoğraflar geçmişin kayıtlarıdır. (Fotoğrafçının ve bu kayıttaki öznelliğinin taşıdığı rolün önemi, fotoğrafların birer kayıt olması gerçeğini değiştirmez.) Resimler ise geçmişten alınan kehanetler, *izleyicinin resme bakmakta olduğu ânda gördüğü şeyle* ilgili kehanetlerdir. Bazı kehanetler çabuk tükenir, resmin odaklandığı şey kaybolurken, bazılarında bunun tersi olur.

Aynı saptama diğer sanat formları için de söylenemez mi? Şiirler, hikâyeler, müzik parçaları da benzer bir şekilde gelecekteki bir zamana seslenemezler mi? Genellikle, yazılı biçimleriyle seslenirler. Fakat resim ile heykeli ayrı tutmak gerekir.

Bunun birinci sebebi, resim ile heykelin -başlangıçta bile- ânlık temsiller olmayışıdır. Okunan bir şiirin ya da bir hikâyenin, çalınan bir müzik parçasının okuyan, anlatan ya da çalan kişinin *varlığını* vurgulaması söz konusudur. Halbuki görsel bir imge, bir maske ya da gizleme yolu olarak kullanılmadığı müddetçe, her zaman bir *yokluğun* yorumlanmasıdır. Betimleme, betimlenen şeyin yokluğunu yorumlar. Görünümlere dayanan görsel imgeler her zaman için ortadan *kayboluşu* dile getirirler.

Resim ile heykelin ayrı olmasının ikinci sebebi, sözel dil ile müzikal dil gösterdikleri şeyle sembolik bir ilişkide oldukları halde, resim ile heykelin mimetik ilişki kuruyor olmalarıdır; yani, resim ile heykelin durağan nitelikleri giderek daha belirgin hale gelmektedir.

Hikâyeler, şiirler, müzik parçaları zamana ait olup, zamanın içindedirler. Durağan görsel imge ise kendi içinde zamanı yadsır. Zamanda ve zaman aracılığıyla öngörülen kehanetlerin daha şaşırtıcı olması buna bağlıdır.

Şimdi, ilk başta ortaya atsaydık lüzumsuz bulunabilecek olan soruyu sorabiliriz. Resmin durağan imgeleri bize niçin ilginç gelmektedir? Resmin -sırf durağan olduğu için- açıkça yetersiz bulunmasını önleyen şey nedir?

Resimlerin kendilerine bakılma deneyimini öngördüklerini söylemek bu sorunun cevabı değildir. Bilakis, böylesi bir öngörüyle durağan imgeye kalıcı bir ilgi doğacağının farz edildiğini belirtmek gerekir. En azından son zamanlara değin, böyle bir varsayım nasıl isabetli görünüyordu? Buna verilen basmakalıp cevap, resim durağan olduğu için kendisinde görsel bakımdan 'apaçık' bir uyumu sağlama kuvvetini barındırdığıydı. Sadece durağan olan bir şey, böyle ânlık biçimde oluşturulabilir ve buna bağlı olarak bu kadar tam bulunabilirdi. Müzikal bir bestenin -zamanı kullandığı için- mecburen bir başı ve bir sonu vardır. Bir resim ise ancak fiziksel bir nesne olduğu kadarıyla bir başlangıca ve bir sona sahiptir; yoksa imgelemi içinde ne başı vardır ne sonu. İşte, müzikte düzenleme, resimde uyum, anlamlı form, vb. derken kastettiğimiz şeyler bunlardır.

Bu açıklamanın çerçevesi hem çok kısıtlayıcı hem çok estetik boyutludur. Belirgin zıtlıkta, yani resmedilmiş değişmeyen biçim ile dinamik canlı model arasındaki zıtlıkta görülen değerli bir şey olmalıdır.

Şu âna değin ileri sürdüğüm görüşler bu değerli şeyin nerede olduğunu saptamamıza katkıda bulunabilir. Resimdeki görüntünün durağanlığı zamansızlık *(timelessness)* bakımından simgesel bir anlam taşımaktadır. Resimlerin kendilerine bakılmayı öngörmüş olmalarının, geleceğin yanlış anlaşılan kâhini doğruladığı modern avangardlık perspektifiyle hiç ilgisi yoktu. Bugün ile geleceğin ortak oldukları ve resmin durağanlığı aracılığıyla atıfta bulunduğu yan, bir alt katman, bir zamansızlık zeminiydi.

On dokuzuncu yüzyıla kadar dünyayla ilgili bütün kozmolojiler (Avrupa Aydınlanması'nınki dahil olmak üzere) zamanı şu ya da bu şekilde

zamansızlıkla kuşatılan ya da zamansızlığın sızdığı bir şey olarak kavramışlardı. Bu zamansızlık, bir sığınma ve cazibe alanı oluşturuyordu. Zamansızlığa yakarılıyor, ölüler o âleme gidiyordu. Zamansızlık âlemi, yaşayanların zaman dünyasıyla ritüeller, hikâyeler ve etik üzerinden içten ama görünmez bir bağa sahipti.

İnsanlar yalnızca geçen yüz yıl içinde (Darwinci evrim teorisinin kabul görmesinden beri) her şeyi kapsayan ve her şeyi dışma atan, zamansızlık âleminin olmadığı bir zaman içinde yaşadılar. Böyle bir kozmolojinin kurduğu galaktik perspektifte, yüz yıl bir ândan daha kısadır. İnsanlık tarihi perspektifiyle bakıldığında dahi bu ölçüye bir sapmadan daha fazla itibar edilemez.

Bu insanlık tarihini ele aldığımızda, karşımıza değişim ve tekrar çıkar. Tarih, *değişimdir.* Tekrarlanan, tarihin konuları (ve nesneleridir): bilinçli kadınlarla erkeklerin hayatları. Böyle bir bilincin etkileri değişiklik gösterebilir ve tarihin malzemesinin bir parçasıdır. Böyle bir bilincin niteliği de değişime uğrar. Yine de dilin doğumundan itibaren bilincin yapılarının bir kısmı muhtemelen değişmemiştir. Bilinç, insanın durumunun belirli sabitliklerine (doğum, cinsel cazibe, sosyal işbirliği, ölüm) takılmıştır. Bu liste kesinlikle eksiksiz değildir; nitekim açlık, haz, korku gibi başka şeyler de listeye rahatlıkla eklenebilir.

On dokuzuncu yüzyılın tarihi insanın özgürleşmesinin alanı olarak keşfetmesi, kaçınılmaz biçimde önüne geçilemez ve sürekli olan şeylerin küçümsenmesi sonucunu doğurmuştu. Bu tarih anlayışı sürekli olan şeyleri (yani, geçici olandan daha uzun süre dayanıklı olan süreklilikleri), tarihin akışı içinde tutuyordu. Eskiden ise süreklilik, tarihin akışının dışında kalarak değişmez ya da zamandışı olan şeyler olarak düşünülmekteydi.

Resimsel sanatın dili -durağan olduğundan- böylesi bir zamansızlığın diline dönüşmüştü. Yine de resim -geometriden farklı olarak-, duyusal, tikel ve gelip geçici olan şeyleri ifade etmekteydi. Resimsel dilin zamansız olan âlem ile görünür ve elle tutulur olan arasında bağ kurması, diğer sanat

dallarında gözlenenden daha tam ve etkiliydi. Resimsel dilin ikonik işlevi ve özel kuvveti buradan geliyordu.

İç gözlem yoluyla bu kuvvetten kalan şeyleri bugün de keşfedebiliriz. Bir fotoğrafı ele alın. Ben fotoğrafların -resimlerden farklı olarak- kayıtlar olduğunu daha önce vurguladım. Bu yüzden resimler, ancak söz konusu kayıtlar şahsi olursa ve fotoğrafın yeniden canlandırdığı o kişisel hayat içinde bir süreklilik varsa ikonik işlevini görebilir. Ancak bunu söyledikten sonra, fotoğrafların durağan görüntüler *olduklarını* ve gelip geçici olana atıfta bulunduklarını ekleyebiliriz. Eski bir aile fotoğrafına bakalım. Öyle bir fotoğrafa baktığınızda muhayyilenizin çatallandığını fark edersiniz: bir yandan fotoğrafın çekilme ânını yeniden kurgular, o ânın hangi tarihte geçtiğini aklınıza getirirsiniz, öte yandan şöyle bir soru karşınıza çıkar: O belirli ân şimdi nerededir? Bu ikiye ayrılma, kozmolojik ve felsefi düzlemde bir zamansızlık âlemi kabullenildiğinde resmin ikonik kuvvetine verilen karşılıktan kalma bir şeydir.

Resimsel sanatın ikonik kuvvetinin değişik toplumsal ve tarihsel amaçlar doğrultusunda kullanıldığını ve sınıflı bir toplumda sanatın ideolojik işlevinin o sınıfsal tarihin bir parçası olduğunu belirtmeye gerek yok. Keza, sanatın sekülerleşmesi sürecinde resimsel sanatın ikonik kuvvetinin genellikle unutulduğunu söylemeye de gerek yok. Buna rağmen, bir resmin derindeki duyguları harekete geçirdiği her seferinde bu ikonik kuvvetten kalan bir şeylerin kendini dayattığı da bir gerçektir. Aslında resimsel sanat ikonik bir kuvvete -gelip geçici şeyler hakkında zamansızlığın diliyle konuşma gücüne- sahip olmasaydı ne din yetkilileri ne de egemen sınıflar resmin bu yanına özel bir ilgi duyarlardı.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Darwin'in zamanla ilgili önermesi bütün alanlarda giderek daha baskın hale geldikçe, resmin zamansız olan ile gelip geçici olan arasındaki dolayımlılığı giderek daha sorunlu, giderek savunulması daha güç hale geliyordu. Bir yandan, temsil edilmiş gelip geçici olan ân giderek kısalıyordu; Empresyonistler bir saati temsil etmeye koyulurlarken, Ekspresyonistler öznel duygular ânını yakalamaya çalı-

şıyorlardı. Öbür yandansa Noktacılar ve Fütüristler durağan olan ile zamansız olanı yok etmeye uğraşıyorlardı. Mondrian gibi başka sanatçılar, gelip geçici olanın tümüyle yasaklandığı bir geometride ısrarcıydılar. Ressamlar olarak yalnızca Kübistler, göreliliğin zamansız olana yeni bir yer verebilecek bir yeni kozmolojinin ana hatlarını ortaya koymuşlardı. Ancak Kübistlerin genel çerçeveleri de Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte yıkılacaktı.

Savaştan sonra Sürrealistler, çözümü bulunmamış bir sorunsal olarak zamanı, bütün çalışmalarının kalıcı temasına dönüştürdüler; bütün Sürrealist tablolar düşler temasına eğiliyordu; düşler de o zamana değin, zamansızlığın dokunulmadan kalan tek alanıydı.

Son kırk yılda Atlantik'in öte yakasındaki resim, nasıl artık dolayımı kurulacak ve bu yüzden resmi yapılacak bir şey kalmadığını gösterdi. Rothko'nun gösterdiği şekilde, zamansız olanın içi boşaltıldı. Gelip geçici olan, zamanın tek kategorisi haline geldi. Pragmatizmle ve tüketicilikle sıradanlaştırılan gelip geçici olan, soyut sanattan dışlandı ya da pop sanatla türevlerinde kısa süreli moda olarak fetişleştirildi. Artık zamansız olana atıfta bulunmayan gelip geçici olan, moda kadar önemsiz ve ânlık bir duruma geldi. Gelip geçici olan ile zamansız olanın kabul görmüş biraradalığı olmayınca, resimsel sanatın yapacağı bir şey de kalmaz. Kavramsal sanat salt bu olgunun tartışılmasıdır.

Gelip geçici olan ile zamansız olanın biraradalığının kabul görmesi mutlaka daha eski din biçimlerine dönüşü getirmez. Bununla birlikte, yakın dönemdeki Avrupa düşüncesinin -devrimci teori dahil olmak üzere- göz ardı ettiği bir şeyin (on dokuzuncu yüzyıl Avrupa kapitalizminin kültürünün geliştirdiği ve bu kültürden miras alınan zaman görüşünün) kökten sorgulanmasını gerektirir.

Bu sorgulama, zaman sorununun bilimsel biçimde çözülmediği ve asla çözülemeyeceği kavranırsa daha acil hale gelmektedir. Bilim, zaman sorununda mutlaka kendi çözümünü bulacaktır. Zaman sorunu bir tercih sorunudur.

1979

RESMİN YERİ

Görünebilir olmak, orada olmaktır: Orada olmamak, görünmez olmaktır. Bir ses, bir koku ya da mikroskobik bir şey, bulunduğu yerden dolayı değil de kendi doğasından dolayı hem orada ama hem de görünmez olabilir. Resmin işlevi, bir boşluğu bir varlığın suretiyle doldurmaktır. Bazen oturan kişinin hâlâ görülmekte olduğu bir odada asılı bir portre olur, fakat bu istisnai bir durumdur ve paleolitik çağın mağara resimlerinden itibaren resmin asıl görevi, görünür olanı yönlendiren bir yasayla çelişmek, olmayan şeyi 'görünen' kılmaktır.

Yokluk, zaman ile uzamın karşıtıdır. Bu yüzden de yoklukla çelişen resmin, onlarla özel bir ilişkisinin olması şaşırtıcı değildir. Zaman üzerinde düşünürken ["Resim ve Zaman", s. 218-224] şu soruyu yöneltmiştim: Dinamik bir dünyada, resmedilmiş durağan bir görüntü nasıl saçma olur? Şimdiyse bununla ilintili şu soru akla geliyor: Bir resim, betimlediği 'varlığı' nasıl bir uzamla sarar? Bu soruya perspektif sistemlerinden ya da olmayan-perspektiften söz açarak cevap vermek yetersiz kalır. Herhangi bir perspektif sisteminden önce resmedilmiş bir görüntünün içinde ve etrafında bir şey uzama yayılmaya başlar. Her resim 'burada' sözcüğüyle başlar. Fakat bu *burası* ne-rededir?

İlk olarak, görüntüyü saran uzamı, daha sonra onun içindeki uzamı ele alalım. Rönesans döneminde Mimari'ye Sanatların Anası adı veriliyordu. Bunun sebebi, başlıca görsel sanatların varlığını mimarlık alanı içinde bulmasıydı. Bu alan, kuşattığı müddetçe doğal uzamdan (yeryüzü, okyanuslar, gökyüzü uzamı) farklılık gösteriyor ve içerisi ile dışarısı arasında biçimsel bir ayrım yapacak şekilde uzamı kuşatıyordu.

Alçak bir ağaç ya da bir mağara içine alabilir ve barınma sağlayabilir, fakat bu amaçla yaratılmamışlardır: Onların sağladığı barınma olumsaldır, duruma bağlıdır. Ağaç ölmüştür, sular çekilmiştir ve bunların sonucunda insan, *boşaltılmış* bir içeriden faydalanabilir. Doğanınkine alternatif herhangi bir uzam önerilmemiştir. Buna mukabil, en mütevazı yapı bile böyle bir öneriyi yapar. Yalnızca bir barınak değil, aynı zamanda bir bakış noktası olan, insan eliyle yaratılmış bir uzam sunar. O bakışla, doğal uzamın genişliği ne olursa olsun, sonsuzca olandan bir kopuş gerçekleşir: biçimsel içerisi/dışarısı ayrımını yaparak bir kopuş.

Resmedilmiş ya da oyulmuş bir şey, herhangi bir insanın yaşamadığı bir vahşi uzama konabilir, ancak böyle bir şey yapılınca görüntü yalnızca, zamanın ve uzamın dışında var olan bir insanüstü güce atıfta bulunma işlevini görür. Hiçbir görüntü doğal ya da kozmik alandan tek başına geri çekilemez. Bir görüntüyle en azmdan kısmen başka insanlara atıfta bulunulur bulunulmaz, bir insanın yaşam alanının ya da bir insan mezarının getirdiği uzamda dolayıma gerek duyulur: Bunun başka bir insan elinden çıkmış çalışmayla kuşatılmasına (mimarlığın kökeninde buradaki 'kuşatma' yatar), bir iç'in kendini göstermesine ihtiyaç duyulur.

Baltık'ın ortasında yüzen Dürer'in yaptığı bir panele ya da tundraların ortasında Phidias'ın bir heykeline rastladığınızı tasavvur etmeniz yeterlidir. Bu resimlerin anlamı, fiziksel olarak varlıklarını **korumaları** konusunda düşünebileceklerinizden ayrı olarak, etraflarındaki boş uzamın dağılmasıyla silinecektir; onlar artık yalnızca kendi ıssız kalmışlıklarıyla konuşacaklardır.

Göçebe halkların görsel sanatlarını düşünün. Onların sanatı, besbelli işlevsel sebeplerden dolayı, çoğunlukla giydikleri ya da taşıdıkları şeylere uygulanmıştır. İnsan vücudu (ya da yeri geldiğinde bir hayvanın gövdesi), mimarinin yerleşik insanlara sunduğu kalıcılıktan bir şeyler ortaya koyar. Göçebelerin mitleri insanların nasıl *ziyarete uğradıklarıyla*, ruhların avcının kafasına vücuduna nasıl girdiğiyle ilintilidir. Beden bir nevi mesken haline gelir. Yine de mimarlığın fiili fiziksel uzamı olmaksızın, göçebe sanatının görsel işaretleri ve sembollerinin figüratif anlamda görüntülere dönüşmesi çok nadirdir. O işaret ve sembollerde yokluk betimlenmez. Bu, göçebenin uzamla farklı bir ilişkisinin bulunmasından da kaynaklanabilir. Belki de göçebenin uzağı yakına taşıyan görüntülere duyduğu ihtiyaç daha azdır, çünkü kendisi hayatını esrarengiz biçimde bu ikisi, uzak ile yakın arasında sürdürmektedir.

Dolayısıyla, görüntünün kendi yeri vardır. Ve bu, herhangi bir yer değildir. Mimari, Sanatların Anası ise görüntü de aynı statüdedir, çünkü iç/dış ayrımını devreye sokarak onları sonsuz uzamdan korur. *Ana* metaforu iyi seçilmiştir, çünkü gerçek bir annenin vücudu çocuğunun muhayyilesinde benzer bir yere sahiptir.

Şimdi bir görüntü içindeki uzama bakalım. Bir resim asıl olarak başka insanlara (belki de mağara resimlerinin yapmadığı gibi) seslenir seslenmez, çerçeveli bir görüntü şeklinde kavranır. Resim çerçevesi oldukça yeni dönemlere ait bir olgudur, ancak resmedilmiş bir yüzeyin düzenli formatı (dikdörtgen, daire, oval, vb. olabilir) bir çerçeve işlevi görecektir. Görüntünün kenarları vardır ve bu hatlar geometrik olduğunda görüntüyü *içinde tutarlar.*

Düzenleme ihtiyacı buradan doğar. Düzenleme (ya da kompozisyon) basit bir soruyla başlar: Verili bir formatta resmi en iyi nasıl yerleştirmek gerekir? Şöyle ve şöyle. Düzenlemenin yasaları çağdan çağa değişmekle birlikte, düzenleme eylemi her zaman için formları kapalı, ayrı bir uzamın içine yerleştirmek demektir. Düzenlemek, bir iç'i düzenlemektir.

Peki burada bir iç'i düzenlemek ne anlama gelmektedir? Resimler sınırsız dünyayı betimlerler. Betimlenmiş bir olay bir iç'in içinde (Saenredam'ın kiliselerinde olduğu gibi) meydana geldiğinde bile, betimlenen kişiler dışarıdan gelmişlerdir. Kapıdan içeri sokulan şey, durağan bir hayattır. Çoğu tabloda kadınlar, gökyüzü, yeryüzü, güneş, vahşi hayvanlar, kasabalar, nehirler, deniz, çiçekler, kahramanlar, gecenin karanlığı, tanrılar, dağlar, ağaçlar, çimenler betimlenir. Her şey resmedildiklerinde sanki bir iç'i oluşturuyormuş, mahrem olanla yan yana duruyormuş gibi düzenlenirler. Resmetmek, iç'i getirmektir –iki kere: görüntü yoluyla mesken edilmiş uzama ve çerçeveye. Resmin paradoksu, izleyici dünyanın ötesine bakmak için kendi bulunduğu odaya davet etmesidir.

Resmin temel diyalektiğinin koşulları buna bağlıdır. Resmetmek, içeriyi getirmektir: Yine de içeriye getirilen şey, uzaktaki şeydir. Bu çelişkinin çözümü asla bulunamamıştır. Farklı tarihsel uğraklarda, farklı kültürlerde resmin dili, bir etkeni diğerine tercih etmiştir. Sözgelimi, dördüncü yüzyıldan sekizinci yüzyıla kadar Bizans geleneğinin ya da İtalyan Quattrocento'sunun dili 'içeriye getirme'yi tercih etmiştir; oysa on altıncı yüzyıldaki Mannerist okulun ya da Romantisizmin erken döneminin dili 'sınırsız olan'ı resmetmekten yanadır.

Bir dönem boyunca dünyaya dair verili ideolojik açıklamalar büyük ölçüde inandırıcı görünmektedir ve resimlerin *arzusu* dahil etmektir; başka bir dönemdeyse verili açıklamalar yalan gibi görünür ve o zaman resimlerin arzusu sınırsız ya da kozmik olanda açık gerçeği aramaktan yana olur. Yine de hangisi öne çıkarsa çıksın, resmetme eylemi mutlaka bir dahil etmeyi getirecektir.

Örneğin Turner'ın çalışmalarında isteğin nasıl değiştiğini açıkça saptayabiliriz. Turner'm 1820'lerde Claude Lorraine'in etkisiyle yapılan manzara resimlerinde bütün panoramalar içeri getirilmiştir. Turner on, yirmi yıl sonraysa (başlığı bile niyetini ele veren "Snow-Storm Steam-Boat off Harbour-Mouth" [Kar Fırtınası Liman Ağzındaki Buhar Gemisi] gibi resimle-

rinde) kendisinden önceki diğer ressamlardan daha total bir yaklaşımla görüntüyü sınırsız kılmak, evi, yaşantıyı yıkmak için uğraş verecekti.

Dolayısıyla, resmin kendi yeri vardır. Ancak kendi sebebi de vardır. Dünyanın içleşmesi insanın bir ihtiyacına denk düşmektedir.

Görünür olan her zaman için dünya hakkındaki başlıca bilgi kaynağımızdı ve halen de öyledir. Görünür olan aracılığıyla kendimizi yönlendiririz. Diğer duyularımızdan gelen algıları bile görsel terimlere tahvil ederiz. (Vertigo patolojik bir örnektir: Kulaktan başlayarak bunu görsel, uzamsal bir karışıklık gibi yaşarız.) Görünür olan sayesinde, uzamı fiziksel varlığın önkoşulu olarak tanırız. Görünür olan dünyayı bize getirir. Ama aynı zamanda bizi aralıksız biçimde, içinde kaybolma riskine girdiğimiz bir dünyayı hatırlatır. Görünür olan, uzamıyla, dünyayı bizden uzaklaştırır da. Hiçbir şey daha iki yönlü değildir.

Görünür olan bir gözü içerir. Bu, görülen ile gören arasındaki ilişkinin malzemesidir. Yine de gören taraf, eğer insan ise, gözünün zamandan ve uzamdan dolayı göremeyeceği ve asla görmeyeceği şeyin bilincindedir. Görünür olan hem gören kişiyi kapsar (çünkü o görmektedir) hem de onu dışlar (çünkü her yerde birden olması mümkün değildir). Görünür olan, gören kişi açısından, -tehdit ettiğinde dahi- kendi varlığını teyit eden 'görülen şey' ile bu varlığı yadsıyan 'görülmeyen şeyler'den oluşur. *Görmüş olma* (okyanusu, çölü, kuzey ışıklarını) arzusunun derin bir ontolojik temeli bulunur.

Görünür olanın bu insandaki belirsizliğine, gördüğümüz şeyi artık göremememiz anlamına gelen yokluğun görsel deneyimini eklemek gerekir. Görünümün *ortadan kalmasıyla* karşı karşıyayızdır. Kaybolmuş olan şeyin, varlığımızı saf dışı ederek görülmeyenin yadsınmasına düşmesini engellemek için de bir mücadele sürer gider.

Dolayısıyla, görünür olan görünmez olanın gerçekliğine inanmayı sağlar ve sanki bir iç imiş gibi, sanki görülen şey ebediyen -yokluk demek olan- uzamın pususuna düşmekten kısmen korunacakmış gibi bir iç gözün gelişmesini teşvik eder. Böylece fenomenolojik bir uzam deneyimi, resmedilmiş

görüntünün özel doğasını destekler. Ancak bu onun tek desteği olsaydı, resmin belirlenmesi nostaljik olurdu ve bu da sadece kısmen doğrudur. Ayrıca bir ifşa söz konusudur.

Fakat hem hayatın kendisi hem de görünür olan, varlıklarını ışığa borçludurlar. Tanrı olmadığınız sürece, hayatın ortaya çıkmasından önce hiçbir şey görülmüyordu. Ne optik temelli görsel algı açıklaması, ne de gözün ışığın uyarısına cevap olarak yavaş yavaş, hasara uğrayarak geliştiğini öngören evrimci kuram –bu yaklaşımların ikisi de, belirli bir ânda görünür olanın doğduğu ve belirli bir ânda görünümlerin görünümler olarak ortaya çıktığı gerçeğini kuşatan muammayı dağıtabilirler. Bu muammaya karşılık olarak, en önemli tanrılara bahşedilen ilk yeti görme yetisi olmuştur: bir göz, genellikle her şeyi gören bir göz. O zaman şu söylenebilir: *Görünür olan, zaten görüldüğü için vardır.*

Yaradılış hikâyesi bu açıklamayla tutarlıdır. Tanrı'nın yarattığı ilk şey ışıktı. Yaratının sonraki her eylemi ardından ışık, Tanrı'nın yaratmış olduğu şeylerin iyi olduğunu görmesini sağlıyordu. Altıncı günün sonunda Tanrı, yapmış olduğu her şeyi gördü ve hepsinin çok iyi olduğunu bildi. Burada Darwinciler ile Yaradılışçılar arasındaki tartışmaya dahil olmaya gerek yok. Yaradılış hikâyesinin derinlikli yanı, görünür olanın ortaya çıkışındaki gizemi kabullenmesidir. Bu gizem, şimdi doğal güzellik dediğimiz şeyin neredeyse evrensel biçimde deneyimlenmesiyle sürdürülür ve tekrarlanır. Hangi normatif kategoriler kullanılıyor olursa olsun, doğal güzellik her zaman için bir vahiy şeklinde deneyimlenmiştir. Güzellik kendisi konuşur.

Güzellik konuştuğunda ne olur? Sung ustaları, Ovidius, Meister Eckhart, Izaak Walton, Rimbaud, Tolstoy... bu ânlara hangi sanatçı ya da düşünür tanıklık etmemiştir? Tanıklık, karaktere ve tarihsel çağa göre değişmekle birlikte, o ânın mekanizması hep aynıdır.

Bir gül, bir gül olan bir güldür. Olan şey, görünüm ile anlam, bakış ile anlamın özdeşleşmesidir; halbuki bunlar genellikle ayrıdır ve bakan, sorgulayan biri tarafından birleştirilmek durumundadır. Bir vahiy, buradaki birleşmedir.

Birleşme de uzam duygusunu, daha doğrusu uzam içinde Olma duygusunu değiştirir. Sınırsız biçimde görünür olan, daha önce dikkat çektiğimiz üzere, insanı dahil ettiği gibi dışlar da. İnsan görür ve durmadan terk edilmekte olduğunu görür. Görünümler, görünür olanın sınırsız uzamına aittir. İnsan iç gözüyle kendi muhayyile ve düşünmesinin uzamını da deneyimler. (İki uzam arasındaki ilişki -herhalde aynı şeyin farklı biçimleri olsalar da olmasalar da- başka bir konudur.) Normal olarak, insan kendi iç uzamının koruma alanı içine *anlamı* yerleştirir, onu orada tutar, işler, kontrolünden kaçırır ya da kurar. Görünüm ile anlamın özdeşleştiği vahiy ânında, fiziğin uzamı ile gören'in iç uzamı çakışır: İnsan ânlık ve istisnai olarak *görünür olanla bir eşitlik kazanır.* Dışlama duygusunu tümden kaybetmek, merkezde olmaktır.

Tüm resimlerin -hangi çağa ya da geleneğe ait olduğuna bakmaksızın- görünür olanı bir ev ve yurt olarak içleştirmesi, içeri getirmesi, düzenlemesi, mimarinin çevreleme eyleminin basit bir tamamlayıcısı olmaktan çok daha fazlasıdır; sınırsız uzama karşı insanın biricik savunmaları olan (onlar olmasa sürekli ayrılma ve kenarda kalma tehdidi altında bulunacağı) hafızanın ve vahyin deneyimlerini korumanın bir yoludur.

Resmedilmiş olan şey, resmin barınağı içinde, görülmüş olmanın barınağı içinde varlığını sürdürür. Gerçek bir resmin *yurdu* bu barınaktır.

1982

GÖRÜNEBİLİRLİK ÜZERİNE

Bakmak:

çerçevenin, ana hatların, kategorilerin, şeylere verilen adların dışına taşan her şeye.

Bütün görünümler birbirini mütemadiyen değiştirmekte: Görsel bakımdan her şey birbiriyle bağıntılı. Bakmak, görme duyusunu bu birbiriyle bağıntılı olma deneyimine tabi tutmaktır. Bir *şey* (mesela, yere düşen bir iğne) aramak, bu bakma ediminin zıttıdır. Görünebilirlik, ışığın bir özelliğidir. Renkler, ışığın yüzleridir. Bu yüzden bakmak, tanımaktır, bir bütüne varmaktır. Bir nesnenin, bir rengin ya da bir biçimin kimliği, görünebilirliğin *ortaya koyduğu* şeydir: Bu, görünebilirliğin sonucudur; ama kabına sığdırılamayan, ışığın kendisi gibi bir enerji biçimi olan görünebilirlik *süreciyle* alakası yoktur. Bütün hayatın kaynağı olan ışık. Görünebilir olmak, bu hayatın bir özelliğidir; onsuz var olamaz. Ölü bir evrende hiçbir şey görünemez.

Görünebilirlik, bir büyüme şeklidir.

Hedef: bir şeyin (hatta cansız bir şeyin) görünümünü, büyümesinin bir aşaması olarak -ya da, parçası olduğu büyümenin bir aşaması olarak- görmek. Onun görünebilirliğini bir nevi çiçek açmak gibi görmek.

Bulutlar görünebilirliğe kavuşur, sonra dağılıp görünemezliğe geçerler. Bütün görünümler, bulutların doğasını taşır.

Sümbül görünebilirliğe kavuşarak büyür. Ama aynı durum lâl taşı ya da camgöbeği için de geçerlidir.

Platon'a uyarak, görünümlerin *ardında* hakikat durur dememek için. Görünebilirliğin hakikat *olması,* görünebilirliğin dışında kalan şeylerin yalnızca görünebilmiş ya da görünebilir duruma gelecek olan şeylerin 'izleri'nden ibaret olması son derece mümkündür.

Işığa bakmak.

Dış çizgilerin bir icat olduğunu kavramak.

Ölçeği aşmak: Gökyüzü genişliğinde görünen birkaç çimen yaprağı: Karınca görünür şekilde dağla birlikte var oluyor: Dağla kıyaslanabilmesi, *görünebilirliğinde.* Belki de önemli olan bu. Önemli olan, onu ölçme kategorilerinden (küçüklüğü, büyüklüğü, uzaklığı, yakınlığı, koyuluğu, parlaklığı, maviliği, sarılığı, vb.) daha büyük olan (ışıktan ayrılamaz bir özelliğe sahip) görünebilirlik.

Bakmak, bu ölçülerin karşısında ve ötesinde, görünebilirliğin önceliğini yeniden keşfetmektir.

Gördüğünü alan göz.

Ayrıca, yakalayan göz. Göz, ışık ile onu yansıtıp emen yüzeyler arasındaki sürekli etkileşimi yakalar. Ayrı nesneler, izole edilmiş sözcüklere benzer. Anlam yalnızca onların arasındaki ilişkide bulunabilir. Görünebilir olanda bulunacak anlam nedir? Bir enerji biçimi, durmadan kendini dönüştüren.

Egzersiz:

Bak:

Pencerede hışırdayan beyaz saydam perdeler.

Sağ taraftan gelen ışık.

Kıvrımların gölgeleri, bulutlardan koyu, dalgalanan kıvrımlar.

Ansızın gözü alan gün ışığı.

Gölgeleri perdelerin üstüne düşen pencere çerçeveleri.

Kvırımları takip ederek bükülen gölgeler: Pencere çerçeveleri düz ve dikdörtgen.

Perdelerle pencere arasında: müziğin yazıldığı nota çizgilerine benzer bir açıklık: fakat üç boyutlu ve sesten ziyade ışık olan notalar. Dikdörtgen pencere çerçeveleri ile onların gölgeleri arasındaki açıklık, kıvrım kıvrım perdeler yarı saydam olduğundan büklüm büklüm.

Perdeden dışarı bakınca, gökyüzünü arşınlayan bir bulut; üst tarafı sarımsı gümüş renginde ve dalga dalga –neredeyse kesinlikle, gölgelerin bükülmeleriyle aym ritimde (şimdiyse güneş kaybolduğu için görünmüyor). Bulut çok hızlı. Neredeyse şiddetli bir rüzgâr hızında.

Karşıdaki evlerde demir parmaklıklı balkonlarda hiç hareket yok. Güneş bir ân yeniden görünüyor.

Yılan gölgesi – kayboldu.

Bulutlar geçiyor.

Deniz kabarıyor.

Charlie'nin kamyonu geri geldi.

Denizde kesif bir koku.

Bir hatıra. Görsel.

Yüksek uçurumlar. Beyaz. Parıldayan gri çakmaktaşında düz yatay çizgiler. Çizgilerin arası, yüzyıllardan gelen kireç.

Uçurumların göğe değen kenarında, aşağıya sarkan otlar.

Bir hayvanın tüylerinin kalınlığı misali, uçurumların yüksekliğiyle birlikte otların kalınlığı. Otların üstünde, fır dönen martılar. Uçurumların sekiz yaptığı figürler, denize düşen gölgeleri (medcezirin etkisiyle uçurumların tepesine çıkan sular).

Uçurumların denize yansıyan, denize yayılan, suların seksen metre içine uzanan gölgesi: kıyının uzunluğu. Uçurumun gölgesi düşünce denizin kahverengiye kesişi.

Açıkta, otlarm olduğu kenarın gölgesinin ötesinde, deniz biraz beyaz katılmış yeşil rengini alıyor. Bakıra çalan yeşil kayboluyor, ama güneşle birlikte. Ben şu cümleyi yazarken güneş Noel Sokağı'nın üstünden gülümsüyor, pencere çerçevesinin gölgesini perdelere düşürüyor, pencerede perdeler kıpırdanıyor, kalemim kâğıdın üstünde gölge yapıyor ve güneş tekrar gidiyor.

Bakmak:

çerçevenin, ana hatların, kategorilerin, şeylere verilen adların dışına taşan her şeye.

1977

7

YAPILMAMIŞ YOL

KIRMIZI HER GÜN

Kırmızı her gün
armut ağaçlarının yaprakları
Söyle bana, kanayan ne
Yaz değil,
erken bitti yaz.
Köy değil,
yolda sarhoş olsa da
düşmedi daha köy.
Kalbim değil,
kanamaz kalbim,
dağtütününden fazla.

Kimse ölmedi bu ay
veya talihliydi yabancılar
çalışma izni alacak kadar.
Çorbayla beslendik
uyusun avluda
düşünmesin artık kıymayı canına
olağandı intihar Kasım'da.
Söyle bana, kanayan
karanlıkta gören sende.

Dünyanın elleri
kârla koparılmış
sokaklar
kan banyosu.

1985

MAYAKOVSKİ: DİLİ VE ÖLÜMÜ
[Anya Bostock'la beraber]

> Çakallar eve kadar sürünürlerdi. Kalabalık sürüler halinde dolaşıp ulumalarıyla korkuturlardı. Ulumaları hiç güzel değildi ve ürkütücüydü. Vahşi biçimde insanın içine işleyen ulumaları ilk onlarda duymuştum. Çocuklar geceleri uyuyamadıklarından, onları, "Korkmayın, sıkı köpeklerimiz var, onları yaklaştırmazlar," diyerek yatıştırırdım.

Mayakovski'nin annesi, Vladimir'le kız kardeşlerinin doğup büyüdükleri Gürcistan'daki ormanı böyle anlatmıştı. Betimleme, daha en başında Mayakovski'nin doğduğu dünyanın kendimizinkinden çok farklı olduğunu hatırlatıyordu.

Sağlıklı bir insan intihar ettiğinde, nihayetinde bunun sebebi onu anlayan kimsenin çıkmamasıdır. Ölümden sonra da bu anlamamazlık devam eder, çünkü yaşayanlar onun hikâyesini kendi amaçları doğrultusunda yorumlayıp kullanmakta ısrarcıdırlar. Böylece, anlaşılmamaya karşı yapılan itirazlar da kimsenin kulağında karşılık bulmaz.

Mayakovski örneğini (ki bu, devrimci siyaset ile şiir arasındaki ilişkiyle ilgili olarak akla gelen her türlü düşüncenin odağında bulunan bir örnek-

tir) anlamak istiyorsak, bu anlam üzerinde çalışmak mecburiyetindeyiz. Sözünü ettiğimiz, gerek Mayakovski'nin şiirinde gerekse hayatının -ve ölümünün- seyrinde somutlaşmış bir anlamdır.

Sade bir başlangıç yapalım. Mayakovski Rusya dışında, bir şair olmaktan ziyade romantik bir siyasi efsane olarak tanınır. Bunun sebebi şu âna değin Mayakovski'nin şiirinin tercüme edilmesinin çok zor olduğunun görülmesidir. Tercüme edilmedeki güçlük, okurları büyük şiirin tercüme edilemez olduğu yolundaki eski yarı-gerçeğe sarılmaya götürmüştür. Mayakovski'nin hikâyesinde de aynı tablo tekrarlanır –onun avangard fütürist gençliği, 1917'de Devrim'e bağlılığı, kendini şair olarak Sovyet devletiyle tam olarak özdeşleştirmesi, şairane hatip ve propagandacı olarak on yıl boyunca oynadığı rol, otuz altı yaşındayken görünüşte aniden umutsuzluğa sürüklenip intihar etmesi –şiirin malzemesi, Mayakovski örneğinde kendi hayatının malzemesi, eksik kalınca bütün bunlar soyut gelmektedir. Mayakovski adına her şey kullandığı dille başladı; Rusça okuyamasak bile en azmdan bunu teslim etmemiz gerekir. Mayakovski'nin hikâyesi ve trajedisi, kendisi ile Rus dili arasında var olan özel tarihsel ilişkiye dairdir. Tabii bunu söylemek, onun sergilediği örneğin siyasal içeriğini boşaltmak anlamına gelmez; özgünlüğünü tanımak anlamına gelir.

Rus diliyle ilgili üç faktör.

1. On dokuzuncu yüzyılda konuşma Rusçası ile yazı Rusçası arasındaki ayrım, herhangi bir Batı Avrupa ülkesinde olduğundan daha az belirgindi. Çoğunluk okuma yazma bilmemesine rağmen, yazılı Rusça dili henüz yalnızca egemen sınıfın çıkarlarıyla beğenilerini ifade edecek ölçüde çalınmamış ve dönüştürülmemişti. Ancak yüzyılın sonuna gelindiğinde halkın dili ile yeni kentli orta sınıfın dili arasında bir farklılaşma görünmeye yüz tuttu. Mayakovski bu şekilde 'dilin hadım edilmesi'ne karşıydı. Gelgelelim, bir Rus şairine yaşayan bir halk dilinin mirasçısı olabileceğine inanmak da hâlâ mümkün, hatta doğal geliyordu. Mayakovski'yi Rusya'nın sesiyle konuşabileceğine inandıran, basit bir kişisel kibir değildi. Kendisini Puşkin'le kı-

yasladığında, paranteze alınanlar ayrı ayrı iki dahi değil, hâlâ bütün ulusa ait olabilecek bir dilin iki şairiydi.

2. Rusça ses değişimli ve hayli aksanlı bir dil olduğundan, özellikle kafiyelerde zengindi ve özellikle ritmikti. Bu da Rus şiirinin çok yaygın biçimde ezbere bilinmesine katkıda bulunan bir nitelikti. Rus şiirleri -özellikle Mayakovski'ninkiler- yüksek sesle okunduğunda, rock müziğine Milton'dan daha yakındır. Mayakovski'nin kendisine kulak verelim:

> Bir dilin esasta sıkıcı olan kükremelerinin nereden geldiği bir sırdır. Benim örneğimde, gürültülerin, sallanma hareketlerinin, ya da aslında bir sesle ilişkilendirebileceğim fenomenlerin zihnimde her şekilde tekrar edilmesine bağlıdır. Denizin sonsuzca tekrarlanan sesi bana ritim verebilir; ya da her sabah kapıyı çarpan bir hizmetkâr benim bilincimde bir akışı oluşturabilir; yeryüzünün dönmesi bile, benimki gibi görsel yardımcılarla dolu bir dükkânda, sert esen bir rüzgârın ıslığını duydurur ve kopmaz biçimde onunla bağıntılıdır.[1]

Mayakovski'nin Rusçasının bu ritmik ve akılda kalıcı özellikleri, yine de içeriğin zararına öne çıkmaz. Ritmik sesler birleşirken, onların duyusu olağandışı bir kesinlikle ayrılır. Sesin düzenliliği yatıştırıcıyken, keskin, beklenmedik duyu şok eder. Rusça aynı zamanda, önekler ve sonekler koymak suretiyle -anlamı da pekâlâ belirgin- yeni sözcüklerin yaratılmasına oldukça elverişli bir dildir. Tüm bunlar virtüöz olarak şaire fırsatlar çıkarır: müzisyen olarak şair, akrobat ya da hokkabaz olarak şair. Bir trapez sanatçısı, bir trajedi sanatçısından daha doğrudan gözyaşlarına boğulabilir.

3. Hükümetin yaygın bir edebi kampanyasının sonucu olarak Devrim'den sonra her Sovyet yazarı, muazzam derecede yeni bir okuyan kitlenin yaratıldığının az çok farkındaydı. Sanayileşme, proletaryanın sayısını çoğaltacaktı ve yeni proleterler, önceden salt ticari metinleri hiç okumamış olmaları anlamında 'bâkir' okurlar olacaklardı. Gereksiz bir retoriğe kapılmadan, yazılı sözü devrimci bir hak olarak kullanan ve bu hakkı kullanma-

1) V.V. Mayakovsky, *How Are Verses Made?*, Londra, Cape, 1970; New York, Grossman, 1970.

yı talep eden devrimci sınıftan bahsetmek mümkündü. Dolayısıyla, okuryazar bir proletaryanın ortaya çıkması SSCB'de, Batı'daki benzer durumlarda yazı dilinin yoksullaştığının görülmesinin aksine, yazı dilini zenginleştirip geliştirebilirdi. 1917'den sonra Mayakovski'nin gözünde, bu temel bir inanç meselesiydi. Kendisi buna bağlı olarak, şiirindeki biçimsel yeniliklerin bir siyasal eylem biçimi olduğuna inanabiliyordu. Devletin propaganda kurumu ROSTA için sloganlar bulmak için çalışmaya koyulduğunda, geniş işçi topluluklarına benzeri görülmemiş halka açık şiir okuma dinletileri yapmak üzere bütün Sovyetler Birliği'ni dolaştığında, kendi sözcükleri sayesinde fiilen yeni deyişleri, dolayısıyla yeni kavramları işçilerin diline sokacağına inanıyordu. Bu halka açık okumalar herhalde (yıllar geçtikçe kendinin daha fazla tükendiğini fark etmesine rağmen), hayatın gerçekten kendine biçtiği rolün doğruluğunu teyit eder göründüğü çok az sayıdaki örnek arasında yer almaktaydı. Dinleyenler onun sözcüklerini anlıyorlardı. Muhtemelen sözcüklerin altında yatan duyguyu bazen kaçırıyorlardı, ancak Mayakovski'nin şiir okuması ve kendilerinin de onu dinlemeleri karşısında, editörlerle ve edebiyat memurlarıyla girmeye zorlandığı bitmek tükenmez tartışmalara kıyasla bu hiç de önemli bir şey değildi: Oradaki dinleyiciler, ya da dinleyicilerin büyük kısmı, şairin özgünlüğünün Devrim'in kendi özgünlüğüne dahil olduğunu anlıyor görünüyorlardı. Rusların çoğu şiiri bir ayindeymiş gibi okurlar; Mayakovski ise çalkantılı bir denizde megafonla başka bir gemiye seslenen bir denizci gibi okuyordu şiirini.

Tarihin o ânında Rus dilinin durumu buydu. Bunu *şiir talep eden* bir dil olarak adlandırırsak, abartılı bir söz oyunu yapmış olmayız; bilakis, kesin bir tarihsel ortamın birkaç sözcükle sentezini çıkarma doğrultusunda bir girişimde bulunmuş sayılırız. Fakat ilişkinin diğer tarafı, şair Mayakovski'de durum ne aşamadadır? O ne çeşit bir şairdi? Mayakovski diğer şairlerle kıyaslandığında özgünlüğü kolayca fark edilen bir şair olarak kalıyordu, fakat biz belki de, kabaca bile olsa, onu kendi şiir görüşünü irdeleyerek, her zaman için böyle bir tanımın şairin ömrü boyunca maruz kaldığı baskılar

(öznel öğeler ile tarihsel unsurların birbirinden ayrılamadığı baskılar) olmadan yapıldığını akılda tutarak bir şair olarak tanımlamaya başlayabiliriz.

Mayakovski kendi otobiyografik notlarında, bir şair oluşunu şöyle nakleder:

> Bugün bir şiir yazdım. Ya da daha kesin olarak: bir şiirden fragmanlar. İyi olmadı. Basılması söz konusu olamaz. 'Gece'. Sretensky Bulvarı. Şiiri Burlyuk'a okuyorum. Şu notu ekledim: bir dost yazmış. David durup bana baktı. "Onu sen kendin yazdın!" diye bağırdı. "Sen bir dahisin!" Bu harika ve hak etmediğim övgü beni mutlu etti. Sonra kendimi şiire verdim. O akşam, hiç beklenmedik şekilde, bir şair oldum.

Ton kısa ve öz. Fakat, şair olacağı kendisine söylendiği için şair olduğunu söylüyor. Belli ki onda bir deha potansiyeli zaten vardı. Nasılsa bir şekilde açığa çıkacaktı. Fakat mizacı, bu açığa çıkışın *bir taleple* gelmesi gerektiğinde ısrarcıydı.

Daha sonra Mayakovski, şiirden sürekli 'sosyal bir emri' karşılaması gereken bir şey olarak bahsetmiştir. Şiir, bu emre doğrudan karşılıktır. Erken dönemindeki, harika fütürist şiirini daha sonraki döneminin siyasal şiirleriyle ortaklaştıran şeylerden birisi, hitap biçimidir. Bunu söylerken, şiirin hitap ettiğinde *size* karşı duruşunu kastediyoruz. *Siz* bir kadın, Tanrı, bir parti yetkilisi olabilirsiniz, fakat şairin hayatını hitap edilen güce karşı takdim etme tarzı hep benzerdir. *Siz*, *Ben*'in hayatında bulunmayacaksınız. Şiir, şairin hayatının başkasının kullanacağı şekilde şiirsel anlamının çıkarılmasıdır. Bunun az çok bütün şiir için geçerli olduğu söylenebilir. Fakat Mayakovski örneğinde, şiirin bir nevi şairin hayatı ile başka hayatların talepleri *arasında yer alan* sözcük alışverişi olduğu düşüncesi özellikle gelişmiş bir düşüncedir. Bu fikirde içerili olan, şiirin algılanışıyla meşru görülüp görülmeyeceği ilkesidir. Yine burada, Mayakovski'nin şairlik hayatındaki önemli çatışmalardan birine denk geliriz. Onun çıkış noktası, dilin asal gerçek olarak var oluşudur; bitiş noktasıysa, başkalarının şairin o dili belirli bir özel çerçevede kullanışına dair yargıları. Mayakovski dile sanki kendi be-

deniymiş gibi sahiplenmiş, bedenin var olma hakkının bulunup bulunmadığına karar vermeyi ise başkalarına bırakmıştır.

Mayakovski'nin en çok sevdiği kıyaslamalardan birisi, şiir üretimi ile sanayi fabrikası üretimi arasındadır. Bu metaforu salt modern teknolojiye duyulan fütürist hayranlık bağlamında açıklamak işin özünü kaçırmak anlamına gelir. Mayakovski'nin gözünde şiir, deneyimi işleme ya da dönüştürme sorunuydu. Kendisi şairin deneyiminden şiirin *hammaddesi* olarak bahseder; bitmiş ürün ise, sosyal emre karşılık verecek olan şiirdir.

> Yalnızca kesin bir şekilde kafa yormamı sağlayan hazırlık çalışması yapabilmek bana bir şeyi bitirme imkânı tanıyor, çünkü devam eden çalışmalarım günde sekiz-on dizeyi buluyor.
>
> Bir şair her toplantıya, her tabelaya, her olaya sözcükler şeklinde yoğrulacak malzeme olarak bakar.

Şairin burada hazırlık çalışması olarak kastettiği, daha sonra faydalı olacak kafiyelerin, imgelerin, dizelerin yaratılıp istiflenmesidir. Şiir 'imalatı', *Şiir Nasıl Yazılır?*'da eşsiz bir samimiyetle açıkladığı gibi, çeşitli aşamalardan geçer. Birincisi, bu hazırlık çalışmasıdır: sözcüklerin deneyime dökülmesi ve görece kısa sözcük-birimlerinin istiflenmesi.

> 1913 civarında sevdiğim bir kadına bağlı olduğumu kanıtlama arzusuyla Saratov'dan Moskova'ya dönerken, "kendimin bir erkek değil, pantolon giymiş bir bulut olduğum"dan bahsettim ona. Ağzımdan bu söz çıkar çıkmaz da bir şiirde kullanılabileceği geldi aklıma... İki yıl geçtikten sonra uzunca bir şiire başlık ararken 'pantolonlu bulut'a ihtiyaç duydum.

Sonra, belirli bir tema üzerine yazılmış bir şiir için 'bir sosyal emir' olduğunun farkına varılması gelir. Emrin arkasındaki gereklilik, şair tarafından tam olarak anlaşılmalıdır. Son aşama, ihtiyaçla uyumlu olarak şiirin kompozisyonudur. Sözcüklere dökülen şeylerin bazıları artık ideal azamilikleri içinde kullanılabilir. Ancak bu sürekli bir muhakemeyi ve yeniden muhake-

meyi gerektirir. Sonunda her şey tamam olduğunda, patlayıcı bir güce kavuşmuştur:

Tahsildar yoldaş,
benim namıma
Bir kafiye
mal oluyor şaire
şu kadar kuruşa.
Yol verseniz metafora
bir kafiye
bir fıçı.
Bir fıçı dinamit.
İpi, fünye.
Fünyesini yaktığında
patlar fıçı.
Havaya uçar şehir:
kıta bu.
Ne ola ki fiyat tarifesi
kafiyelerin.
Hangi amaç temiz
ve yekten öldürmek?
Olur herhalde
kalır geriye yalnızca
beş keşfedilmemiş kafiye.
Tüm dünyada
Venezüela'dakiler belki
İzler götürür beni
soğuk sıcak iklimlere.
Dalıyorum
batmışım avanslara borçlara.
Yurttaş,
hesap et bedelini
biletin.

Şiir -hepsi!-
bir yolculuk bilinmeyene.
Şiir,
benzer radyum çıkarmaya.
Bir kilosunu çıkarmak
ister bir yıllık emek.
Tek bir sözcük uğruna
işlemelisiniz
Binlerce ton
söz cevheri.
Kıyaslayın ışıltısını külüne
böyle bir sözcüğün
Yanarak ağır ağır
kalanları
doğal hallerinde!
Böyle bir sözcük
geçer harekete
Binlerce yıl
ve binlerce kalpte.

Şiir yazıldığında, okunmaya ihtiyaç duyar. Hem bizzat okurlarca, hem de şairin kendisince –ve yüksek sesle. Mayakovski halka açık okumalarda, yapmış olduğu şeyleri yapabileceğini gösteren biriydi: Bir şoförü ya da deneme pilotunu andırıyordu –yerde ya da havada değil, dinleyicilerinin zihinlerinde şiirlerle sergilenen performans haricinde.

Bununla birlikte, Mayakovski'nin, süreçte kendisine bir sır kalmadığı inancıyla, dizeler oluşturmayı rasyonelleştirme arzusu bizi yanıltmamalıdır. Onun şiirsel bakışı tutkuluydu ve sürekli olarak kendindeki hayret duygusuna çarpıyordu.

Uyuyor evren
Ve devasa kulağı
Çınlıyor tıkırtılarla

Yıldızlar dolanıyor
Şimdi pençesine düşmüş.

Yine de Mayakovski şiire, amacı şairin deneyiminin başkalarının işine yarayabilmesini sağlayan bir sohbet olarak, bir tercüme eylemi olarak bakıyordu. Dilin simyasına, yazma eyleminde mucizevi bir dönüşümün meydana geldiğine inanıyordu. 1925'te Yessenin'in intiharı hakkında yazdığında, Yessenin'in niçin yaşamaya devam etmesi gerektiği konusunda (bunun sosyal emrin gerektirdiği bir şey olduğundaki kararlılığına rağmen) inandırıcı bir sebep gösterememişti. Şiirin başlarında asıl noktaya işaret etmişti aslında: Keşke Yessenin'in bileklerini kesip kendini astığı o otelin yatak odasında mürekkep olsaydı da *yazabilseydi*, o zaman yaşamaya devam edebilirdi! Yazmak aynı zamanda, insanın kendisine varması ve başkalarına karışmasıydı.

Aynı şiirde Mayakovski, "dilimizin onunla yaşayıp nefes aldığı" Rus halkından bahseder ve bu dildeki bütün ürkek, akademik kullanımı ağır bir dille eleştirir. (Yessenin, der, cenaze törenindeki konformist hatiplere cenaze konuşmalarını kıçlarına sokmalarını söylerdi.) Yazarlar adına zor zamanlardan geçildiğini kabul eder, fakat bu hangi devirde söz konusu değildir ki? Sonra şöyle yazar:

Sözcükler
komutanları
insanlık kuvvetlerinin.
İleri!
ve arkamızda
zaman
patlıyor bir mayın gibi.
Geçmişe
sunuyoruz
dökülen bukleleri

Saçımızdan
savurduğu
rüzgârın.[2]

Söylediklerimizi daha açık ifade etmek, Mayakovski'nin başka bir yazarla kıyaslanmasında faydalı olabilir. Çağımızın Yunan şairlerinden Yannis Ritsos, Mayakovski gibi özünde bir siyasi şairdir ve o da komünisttir. Fakat ortak siyasal bağlılıklarına rağmen, Ritsos kesinlikle Mayakovski'nin tam zıttı tipte bir şairdir. Ritsos'un şiiri yazma ediminden ya da sözcükleri işlemeden doğmaz. Onun şiiri, kendi başına şiirle hiç alakası olmayan bir temel kararın *sonucu* olarak kendini gösterir. Karmaşık bir üretim sürecinin bitmiş ürünü olmayan Ritsos'un şiiri daha ziyade bir yan ürüne benzemektedir. Bu bakımdan, onun şiirlerinin kendisi açısından sözcüklerin birikmesinden *önce* ortaya çıktığı; bir tutumdan çökerek kalan şey, önceden alınan bir kararın uzantısı olduğu izlenimi edinilir. Ritsos'un siyasal dayanışmasını kanıtlayan yalnızca onun şiirleri değildir, bunun tersi de söz konusudur: Siyasal tutumu bakımından, belirli olaylar onun şiirlerinde yüzünü göstermektedir:

Cumartesi sabah on bir.
Kadınlar topluyorlar
iplerden çamaşırlarını
Ev sahibesi duruyor kapısında
avlunun.
Tutuyor biri bir bavul.
Diğeri bir siyah şapka.
Kira ödemez ölüler.
Kestiler telefonunu
Helen'in.
Lokmacı bağırıyor
bilerek: "Lokmalar,

2) Mayakovsky, *a.g.y.*

sıcak lokmalar." Genç
kemancı pencerede –
"sıcak çıtır lokmalar"
diye tekrarlıyor.
Kemanını fırlatıp atıyor
kaldırıma.
Papağan bakıyor fırıncının
omzundan.
Ev sahibesi şıngırtadıyor anahtarlarını.
Üç kadın giriyor içeri, kapatıyor
kapıyı.[3]

Mayakovski'ye karşı Ritsos'dan şiir çıkarmak -veya bunun tersi şekildebir sorun olamaz. Onlar farklı koşullarda yazan farklı cins şairlerdir. Ritsos'un, şiirinin (şiirsel dehası göz önüne getirildiğinde) yan ürünü olduğu tercihi, bir muhalefet ve direniş tercihidir. Mayakovski, öne çıkarma ve olumlamanın kendi siyasal görevi olduğunu düşünüyordu. Şiirin bir biçimi halka dönük iken, diğer biçimi gizlidir. Oysa burada beklenebilecek olan, halka açık olanın daha kendi başına olabileceğidir.

Şimdi Mayakovski'ye dönelim. Devrim'den önce ve Devrim'in ilk yıllarında Rus dilinin toplu ölçekte bir şiir *talebinin* olduğu söylenebilir; Rus dili kendi ulusal şairlerini arıyordu. Mayakovski'nin dehasının fiilen bu taleple mi şekillendiğini yoksa sadece kendisi tarafından mı geliştirildiğini bilmek imkânsızdır. Fakat onun dehası ile o dönemde dilin durumunun çakışması, hayatının eserlerini vermesinde ve muhtemelen ölümünde can alıcı rol oynamıştır. Burada söz konusu olan, ancak belirli bir süre devam eden bir çakışmaydı.

NEP (Yeni Ekonomik Politika) döneminden sonra devrimin dili değişmeye yüz tuttu. İlk başta değişim neredeyse (Mayakovski gibi bir şair-oyuncunun dışında) göze görünmez ölçekteydi. Zamanla sözcükler tam ola-

3) Yannis Ritsos, *Gestures*, çev. Nikos Stangos, Londra, Cape Goliard, 1971; New York, Grossman, 1970.

rak ifade edilen anlamlarını kaybetmeye başladı. (Lenin'in doğruluğa bağlılığı istisnai nitelikliydi ve onun ölümü -başka şeylerde olduğu gibi bu konuda da- bir dönüm noktasına işaret etmiş görünür.) Gerçekten, sözcükler değindikleri şeyin çoğunu gizlemeye başlamıştı. Artık iki yüzleri vardı: birisi teoriye atıfta bulunan yüzü, diğeri pratiğe. Örneğin *Sovyet* sözcüğü, yurttaşlığın bir göstergesi ve yurtseverlikten gurur duymanın kaynağıydı: Ancak teoride hâlâ proleter demokrasinin belirli bir biçimine atıfta bulunuyordu. 'Bâkir' okur kitlesi de büyük ölçüde aldatılan bir okur kitlesi durumuna gelmişti.

Mayakovski, Rus dilinin değer kaybının çok ileri gitmesinden önce hayata gözlerini yumdu, ama zaten ömrünün son yıllarında, *Tahtakurusu*, *Banyo* gibi eserlerinde, bakışı giderek yergisel bir niteliğe bürünmüştü. Sözcükler artık salt ya da doğru olmayan bir anlamla yükleniyordu. *Banyo*'nun üçüncü perdesindeki Üretici'yi dinleyin:

> Tam şu ânda, herkes sahnede. Bir dizinizle çöküp, omuzlarınızı kamburlaştırırsanız köleleşmiş gibi görünürsünüz, değil mi? Hayali küreklerinizle hayali kömürü şuraya taşıyın. Orası daha kasvetli, daha karanlık, karanlık güçler eziyor sizi.
>
> Sen oradaki, sen Sermaye'sin. Buraya gel, Sermaye Yoldaş. Sınıf Egemenliği'ni temsil ederek bizi biraz dans ettir.
>
> Şimdi kadınlar sahnede. Sen Özgürlük olacaksın, senin tavırların buna uygun. Sen Eşitlik olabilirsin, onu kimin oynadığının ne önemi var? Sen de Kardeşlik olabilirsin canım, kimsede başka bir duygu uyandırmazsın. Hazır mıyız? Haydi! Hayali coşkunuzu hayali kitlelere bulaştırın! Böyle işte! Tam bu!

Bu arada Mayakovski'nin hayatında neler oluyordu? Âşık olduğu bir kadın onu terk etmişti. Ruhunu işçi sınıfından kopardığı gerekçesiyle, yazdıkları giderek daha çok ağır eleştiriler alıyordu. Doktorlar, okumalarda sesini zorladığı için ses tellerinin tedavi edilmez şekilde zarar gördüğünü söylemişlerdi. Kendi avangard grubu LEF'i (daha sonra REF adını almıştı) dağıtmış ve kendisine her zaman, hayli eleştirel bir mesafeyle durmuş, en

resmi, 'çoğunluğun olduğu' yazarlar birliği RAPP'a katılmıştı: Dolayısıyla, resmi çevrelerce küçümsenirken, eski arkadaşlarınca dönek muamelesi görüyordu. Ömür boyu çıkardığı eserlerinden (şiirler, oyunlar, afişler, filmler) oluşan bir retrospektif sergi umduğu şekilde başarılı olmamıştı. Otuz yedi yaşındaydı; Puşkin'in öldürüldü yaşta. Puşkin tartışmasız, modern Rus şiirinin dilinin kurucusuydu. Oysa Mayakovski'nin bir zamanlar inandığı devrimci şiirin dili ne hallere gelmişti?

Şayet yazar kendi hayatını dile girmeyi bekleyen hammadde olarak görüyorsa, şayet Mayakovski sürekli olarak kendi deneyimlerini işlemekle uğraşıyorsa, şayet şair şiiri esas olarak bir muhabbet sayıyorsa, o zaman doğrudan dinleyicilerinden mahrum kaldığında hayatının *bitip tükendiği* sonucuna varması gibi bir tehlike söz konusuydu. Mayakovski yıllar içinde serpilen parçaları görecekti yalnızca –sanki kendisi de çakallar tarafından paramparça edilmiş gibi. "Korkmayın, bizim sıkı köpeklerimiz var, onları yaklaştırmazlar." Vaat yerine gelmişti. Çakallar geldiler.

ÖLÜM'ÜN KÂTİBİ

Önceki gün yakın bir arkadaşım kafasına bir kurşun sıkarak intihar etti. Bugün onun ölümünden dolayı aklıma, hayatının bin tane anısı üşüşüyor ve ben bu ânları belki daha duru bir şekilde değil ama eskisinden daha gerçeğe yakın biçimde zihnimde canlandırıyorum. Yaşanmış olan hayat her zaman sadeleştirilmeyi kaldırır; belirli türde hikâyelerin böylesi sadeleştirmelerin fırsatçılığıyla boy ölçüşecek şekilde anlatılmasının sebeplerinden biri budur. Bir anlamıyla, bir hikâye hiçbir yere varmaz, ne ise odur –göçüp gitmiş arkadaşımın şimdi benim tasavvurumda o olarak kaldığı gibi.

Bu basit düşünceler Gabriel Garcia Marquez'in *Kırmızı Pazartesi* (Önceden Bildirilen Bir Ölümün Tarihçesi) adlı yeni kitabının hem hikâyesi hem de hikâyesinin anlatılma biçimiyle ilintilidir. Ben burada esas olarak ikinci yön üzerinde durmak isterim, çünkü Marquez, bizim NATO kültürümüzde nadir rastlanan bir gelenekten örnek bir hikâye anlatıcıdır. Dolayısıyla, Marquez'in hikâye anlatıcılığını daha iyi kavrayarak belki dünyadaki çoğu insan hakkında, hatta -kültürümüz paramparça olup dağıldığında- kendi geleceğimiz hakkında daha fazla şey öğrenebiliriz.

Marquez'in diğer hikâyeleri gibi bu hikâyesinin konusu da, doğduğu ülke olan Kolombiya civarında bir yerde geçmektedir. Kısa bir kitaptır, hepi

topu 120 sayfa. *Başkan Babamızın Sonbaharı* gibi bu da bir ölümle, vahşice bir ölümle ilgilidir.

Sonraki bilgilerin ışığında nakledilen anlatı, çeyrek yüzyıl önce Şubat ayında bir sabah saat 5.30 ile 6.30 arasında yaşananları; Arap kökenli Santiago Nasar'ın önceki gece düğün şenliklerinin sarhoşluğu üzerindeyken, kederli bir damadın gelinin bâkire olmadığını anlamasından sonra bıçaklanarak öldürülüşünü; genellikle oğlunun düşlerini sezen annesinin, farkında olmadan kapatılmasını emrettiği, böylece oğlunun, kız kardeşleri Angela'nın gelin olarak, bir önceki gece bekâretini bozan kişi diye -doğrusunu kim bilebilir?- ismini vermesi üzerine, namuslarını koruma mecburiyetinde domuz bıçaklarıyla önüne çıkan (fakat kurbanın önceden haber almasını sağlayıp kaçması için imkân tanımış da olan) Vicario kardeşlerden kaçmasının tek yolunu kesmiş olduğu evinin iki kapısından birinin önünde bıçaklanışını anlatır.

Hikâye, yazarın diğer hikâyelerinden daha yalın bir dille nakledilmiş, sanki en basit hakikate ulaşmaya can atan bir sorgucunun bakışıyla kaleme alınmıştır. Fakat Protestan bir Batılının kaleme aldığı bir kitap olmadığından, sorgucu karakterini çizerken bir dedektif değil, bir hiyeroglif uzmanı tipi model seçilmiştir. Soruşturmanın çerçevesinin odaklandığı yer, bir papatyanın taç yaprakları misali, çiçeklerin tepesinin etrafında, kapının önünde cinayetin işlendiği ânda dolanır. Her şeyin odağı, yirmi bir yaşındaki çiftlik sahibi ve avcı Santiago Nasar'ın, son dehşet ânında sesini duyurmak için çığlık atarak annesine seslenişidir.

Araştırmadaki tüm bu kısa, incecik taç yapraklarını okurun önüne sererek Gabriel Garcia Marquez neyin ortaya çıkmasını umut etmektedir? Kesinlikle psikolojik dürtülerin değil. Kesinlikle hukuken suç olan bir fiilin ya da masumluğun değil. Kesinlikle herhangi bir sebep-sonuç bağının değil. Kesinlikle sarhoşluğun ya da cinselliğin patolojisinin değil. Kesinlikle başarının veya başarısızlığın öyküsünün de değil. Marquez'in kurgulamak istediği sadece, insanların yeni uyandığı ve sokaklara çıktığı o sabahın erken

saatlerinde kasabanın meydanında neler olmuş *olabileceğini* ortaya koymak. Amacı, eğer bu kurguyu gerçekleştirip bizim, okurlarının neler olmuş olabileceğini kavramamıza imkân tanırsa, hikâyeye karışan herkesin (Nasar'ın, nişanlısının, annesinin, gönülsüzce de olsa kız kardeşlerinin namusunu temizlemeye kalkan iki kardeşin, gelin ile damadın) bütün gizemleriyle (bir yüzükteki taş gibi) önümüze dikilmeleri mümkün olacaktır. Dedektif hikâyeleri esrarengiz şeyleri çözmeye kalkışır. *Kırmızı Pazartesi* ise gizemi saklamak amacıyla yola çıkıyor.

> Yıllar boyu başka bir konu konuşulmadı. O zamanlar bildik alışkanlıkların yön verdiği gündelik davranışlarımız, ansızın tek bir ortak endişenin etrafında dönmeye yüz tuttu. Şafakta öten horozlar bizi, saçmalığın gerçekleşmesini mümkün kılmış tesadüfi olaylar zincirini bir sıraya koymaya çalışırken yakalıyordu; üstelik buna ortada bir esrar kalmasın dürtüsüyle değil, hiçbirimiz kaderin bize biçtiği görevin ve yerin kesin bilgisi olmadan yaşamaya devam edemeyeceğimiz için meylettiğimiz açıktı.

Çağdaşım olan yazarlardan en çok hayranlık duyduğum kişilerden birisi Gabriel Garcia Marquez'dir. Belki bu hayranlığım sebepsiz değil. Bazı ülkelerde eleştirmenler benim son romanlarımı onunkilerle karşılaştırdılar ve benim de kendisini bir eleştirmen olarak değil ama hikâye anlatma sanatında bir meslektaş olarak gördüğüm doğru.

Ama hangi sanat? Marquez bir esrarı muhafaza etmek üzere yola çıkıyor. Buradan onun olayların gizli kalmasını dert edinen, sırf iş olsun diye mistifikasyondan faydalanan ya da bundan zevk duyan biri olduğu anlamı mı çıkar? Böylesi bir itham saçma olur; Marquez aynı zamanda, ideolojik mitleri ifşa etmeye ve demokratik bir talep olan bilme hakkı için yürütülen mücadeleye sadık, oldukça profesyonel bir gazetecidir. Burada 'kaderin bize biçtiği görev'den bahsediyor. Oysa onun tarihe bakışı su götürmez biçimde Marksist çizgidedir. Bize böylesi uzlaşmaz çelişkiler olarak düşünmenin öğretildiği şeyleri uzlaştıran hikâye anlatıcılığının biçimi ve geleneği nasıldır?

Bir ân düşünmek bile hayattan alınan bir hikâyenin, hikâye anlatıcının gözünde kendi sonuyla başladığını göstermeye yeter. Dick Whittington'ın hikâyesi, nihayet Londra'nın belediye başkanı olmasıyla hikâyeye dönüşür. Romeo ve Juliet'in hikâyesi ilk olarak, ölümlerinin ardından hikâye halini alır. Hikâyelerin hepsi değilse de çoğu, hikâyenin baş kişisinin ölümüyle başlar. Bu anlamıyla hikâye anlatıcılarının Ölüm'ün kâtipleri oldukları söylenebilir. Kâtiplere dosyayı uzatan, Ölüm'dür. Dosya hepsi siyah olan kâğıt tabakalarla doludur, fakat kâtiplerin onları okuyacak gözleri vardır ve o dosyalardan yaşayanlara uygun bir hikâye kurabilirler. Bazı modern eleştiri okullarıyla profesörlerin ısrarla vurguladıkları yaratıcılık meselesi bu noktada apaçık biçimde saçmalaşır. Hikâye anlatıcının ihtiyacı olan ya da sahip olduğu tek şey, kara kâğıtlara yazılmış şeyleri okuma yeteneğinden ibarettir.

Rembrandt'ın Lahey'deki kör Homeros tablosunu düşünüyorum; bu, böyle üstün bir kâtip resmi. İşte o tablonun yanına, coşkun yüzü ve taşkın enerjisiyle Gabriel Garcia Marquez'in bir fotoğrafını asmak isterdim. Bu kıyaslamada mübalağalı bir yan yok. Biz Ölüm'ün kâtipleri aynı görev duygusunu hisseder, aynı tarifsiz utancı yaşar (biz hayatta kaldık, en iyiler göçtü gitti) ve şahsen anlattığımız hikâyelerden daha fazlasını öngöremeyeceğimiz aynı anlaşılmaz gururla koltuklarımızı kabartırız. Evet, o fotoğrafı o tablonun yanında düşünmek hoşuma gidiyor.

Kırmızı Pazartesi'ye 'tarihçe' denmesi önemli. Benim bahsettiğim hikâye anlatma geleneğinin *roman*'ınkiyle pek ilgisi yok. Tarihçe kamusal bir şey, roman ise kişisel. Tarihçe -epik şiir gibi- genel olarak zaten bilinen bir şeyi daha akılda kalıcı biçimde yeniden nakleder; oysa roman, bir ailede özel hayatlarda sır olan şeyi ifşa eder. Romancı okuru çaktırmadan özel evin içine sokar ve orada yaşananları okurla birlikte, elleri ağızlarında takip ederler. Tarihçe yazarı hikâyesini pazaryerinde nakleder ve diğer satıcıların söyleyiş tarzlarıyla rekabete girer: Bazen kazanacağı bir zafer, anlattıklarıyla çevresinde bir suskunluk yaratabilmesinde simgelenir.

Yani, romancı ile hikâye anlatıcı birbirlerinden farklıdırlar ve ikisinin de tarihin farklı dönemlerine ait oldukları, farklı egemen sınıflarla kapıştıkları ya da işbirliğine girdikleri besbellidir. Fakat anlatının zamanıyla ilgili bir iç ayrım da söz konusudur. Romanlar, umut dramıyla başlar: Romanların baş kişileri hayatlarından umutludurlar. Bir form olarak roman, mutlak bir muhtaçlık içinde yaşayanların hayatlarını anlatmaya yaslanmaz. (Dickens, bir roman kişisi olabilmeleri için karakterlerinin en kötülerini *kurtarır.*) Bundan dolayı romanın zamanları, daha doğrusu okurun bir roman okuduğu zaman kalbinden geçenlerin zamanları, ya gelecek zaman ya da koşullu zamandır. Romanlar, Oluş hakkındadır.

Tarihçenin zamanı, hikâye anlatıcının anlatısı tarihsel şimdiki zamandır. Hikâye ısrarla bitmiş şeylere odaklanır, ancak burada söz konusu olan, bitmiş şeyler söz konusu olduğu halde onların muhafaza edilebilmesidir de. Bu muhafaza ediş, bir hatırlama meselesi olmaktan ziyade birarada varoluş, geçmiş ile şimdinin beraber oluşu meselesidir. Santiago Nasar'ın öldürülmesinin ucu, yirmi yıl öncenin sabah saat 6.30'u hâlâ şimdiki zamandır.

Belki buna bakarak hikâyenin kulağa uğursuzca çınlamasından söz edilebilir. Gabriel Garcia Marquez'in yazdıklarını bilenler buna inanmakta zorlanırlar ve bu kanılarında haklı olurlar. Gerçekten, Marquez'in bütün kitapları içinde *Kırmızı Pazartesi* en gündelik hayata uygun, en sıradan dille anlatılmış olanıdır. Bütün karakterler küçük bir kasabanın küçük burjuva kişileridir. Her günkü meşguliyetleri kısa görüşlüdür ve eften püften şeylerdir. Kitapta bir tek asil tutum göremezsiniz. Santiago Nasar (ki benim fikrimce Angela'yı o ayartmamıştı ve asla işlemediği bir günah yüzünden saçma bir akıbeti tadacaktı) ölümünü karşılamaya gittiğinde, hâlâ lüzumsuz bir merakla (birkaç saat sonra ona cennetin kapılarını gösterecek bir aylaklıkla) bir önceki gecenin düğün şöleninin damadın ailesine kaç paraya mal olduğunu hesaplamaktaydı.

Yine de hikâyedeki herkes başka bir boyuttadır (hayatta farklı mıdır ki?), güçle ilgisi olmayan, kaderlerini yaşamalarından ileri gelen bir onura

sahiplerdir. Bu ne edilgenliği içerir ne de seçimlerinden feragat etmelerini. Kader nosyonu Batılı romancının aklını yalnızca, onu ayna zamanda özgür iradesiyle var olan bir şey saydığı için karıştırır. Fakat kader, en düz anlamıyla her şeyin yapılıp söylendiği farklı bir zamanda vardır.

Meseleyi en basit şekliyle ifade edecek olursak: Bu, insanlar hakkında ve hayatın bir hikâye olduğuna hâlâ inanan insanlara anlatılan bir hikâyedir. Kimse hikâyesini kendisi seçmez. Yine de her hikâyenin, ister yaşansın ister başkalarından duyulsun, tanımı gereği bir anlamı vardır. Buradaki anlamın nesnel mi yoksa öznel mi olduğunu sormak, baştan dinleyiciler çevresinin dışında kalmak anlamına gelir. Anlamın ne olduğunu sormak, söylenemez olanı sormaktır. Öte yandan, anlama inanmak tek bir vaat ortaya koyar: anlamın paylaşılabilir olmasının gerektiğini. Bu tür hikâyeler ölümlülükle başlasa da kesinlikle yalnızlıkla son bulmaz. Santiago Nasar son feryadıyla annesine seslendiğinde korkunç bir yalnızlık içindedir. Angela yirmi yılı aşkın bir süre sırrıyla ve hatıralarıyla birlikte yaşayacaktır. Sonunda Angela'dan gönderilen binlerce mektuptan tek birini dahi açmayan yanılmış ve mutsuz kocası, onunla yaşamak üzere Angela'ya geri döner –uzun yıllar boyunca böyle koyu bir yalnız başınalığı çekiyorlardır. Sert bir yalnız başınalık söz konusudur, ancak yalnızlık yoktur, çünkü hepsi saçmalıkla ve onun ötesinde bir ışığı yakalamak için amansız bir ortak mücadeleye sürüklenmişlerdir. Herkes okumaktadır, ancak okudukları bir kitap değildir. Tam da benim, kendisini en mutlu olduğu zamanda öldüren arkadaşımın hayatını okurken yaptığım gibi.

1982

ŞİİRİN SAATİ

Biliriz hepimiz basamakların sayısını
yoldaşım, hücreden
o odaya kadar.

Etmişse yirmi basamak
götürmüyorlar seni banyoya.
Olmuşsa kırk beş basamak
çıkarmıyorlar
havalandırmaya.

Geçmişsen sekseni
ve başlamışsan
körce tökezlemeye
çıkarken merdivenleri
ah geçmişsen sekseni
var tek bir yer
götürebilecekleri seni
var tek bir yer
var tek bir yer
artık kalmış tek yer
götürebilecekleri seni.

Yaşadığım yere yakın bir gölün yakınında bir otel var. Orası son savaşta Gestapo'nun mahalli karargâhıydı. Birçok insan orada sorgulanıp işkenceden geçirildi. Bugün yine bir otel. O otelin barında oturup sulara bakabilir, uzaktaki dağları seyredebilirsiniz; on dokuzuncu yüzyılda yüzlerce ressama görkemli görünmüş bir sahneye dalar kalırsınız. İşkence edilenler de sorgularından önce ve sonra bu manzaraya bakmışlardı. İşkence görenlerin sevdikleri kişiler ve arkadaşları bu manzaranın önünde durmuşlar, aciz bir şekilde binaya bakarak yakınlarının dayanılmaz acılara katlandıklarını, gelmesi uzun süren ve ıstıraplı bir ölümü kucakladıklarını düşünmüşlerdi. Görkemli olan ile bugünkü gerçeklik arasında o dağlarda ve bu gölde neleri görmüşlerdi acaba?

Yaşanan bütün deneyimler içerisinde herhalde tarif edilmesi en zor olanı, insana yapılan sistematik işkencedir. Ve bunun sebebi, yalnızca yaşatılan acıların yoğunluğu değil, aynı zamanda işkence etme cürmünün bütün dillerin temel aldığı varsayıma (farklılaşma düzleminde karşılıklı bir anlayışın ortaya çıkacağı varsayımına) karşı olmasıdır. İşkence, dili ezer: İşkencenin amacı dili sesten koparmak, sözcükleri hakikatten ayırmaktır. İşkence edilen kişi şunu bilir: Beni parçalıyorlar. İşkence gören kişinin direnişi, *benliğinin* parçalanmasını bir noktada sınırlama çabasından ibarettir. İşkence yırtıp atar.

Sakın inanma gösterdiklerinde sana
vücudumun resmini
inanma onlara.
Sakın inanma dediklerinde sana
ay aydır,
derlerse ay aydır diye,
derlerse banttaki benim sesim,
itirafnamedeki benim imzam,
derlerse ağaç ağaçtır
sakın inanma
inanma onlara

sana neyi söyleseler
hangi yemini etseler
gözüne neyi dayasalar
inanma sakın.

İşkencenin tarihi çok uzun ve yaygındır. Bugün insanlar işkencenin yeniden ortaya çıkışının (hiç kalkmış mıydı ki?) ölçüsünden dolayı şaşırıyorlarsa eğer, herhalde artık kötülüğe inanmaz oldukları içindir. İşkence onlara, nadiren görüldüğü ya da geçmişe ait sayıldığı için değil, fiilen olduğu şey olmasından dolayı şok edici gelmektedir. İşkencenin zıttı *ilerleme* değil, *iyiliktir.* (Konu Yeni Ahit'e o kadar yakın ki oradaki terimlere başvurabiliriz kolaylıkla.)

İşkence yapan kişilerin çoğunluğu ne -sözcüğün klinik anlamıyla- sadist insanlardır ne de mutlak kötülüğün insan cismine girmiş halleridir. Bunlar belli bir uygulamayı kabullenmeye, sonra da kullanmaya koşullanmış kişilerdir. Çoğunlukla devletin finanse ettiği, resmi ve gayri-resmi işkence okullarında eğitim görürler. Fakat ilk koşullanma böyle bir okula gitmeden önce, belli bir insan kategorisinin temelde farklı olduğu ve onların farklılığının korkunç bir tehdit teşkil ettiği yolundaki ideolojik önermelerle başlar. Böylece üçüncü çoğul şahıs olarak *onlar, biz*'den ve *sen*'den ayrı yere konurlar. Artık işkence okullarında da öğretilen bir sonraki ders, *onların* bedenlerinin yalan olduğu, çünkü bedenler olarak onların çok farklı *olmadıklarını* iddia ettikleridir: İşkence, bu yalana uygun bir cezadır. İşkenceciler öğrendikleri şeyleri sorgulamaya başladıklarında ya da öğrendiklerini sorgulamaya başlasalar bile, daha önce yapmış oldukları şeylerin korkusundan işkence yapmaya devam ederler; artık kendi işkence görmemiş bedenlerini kurtarmak adına işkence yapıyorlardır.

Latin Amerika'daki faşist rejimler (örneğin, Pinochet'nin Şili'si) son zamanlarda ve sistemli biçimde işkencenin mantığını genişlettiler. Yalnızca kurbanlarının bedenlerini parçalamakla kalmadılar, bizzat adlarını da -okunamayacak şekilde- parçalayıp yok etmeye uğraştılar. Böylesi rejimlerin bu

yola utançtan ya da ne yapacaklarını bilememekten saptıklarını varsaymak çok yanlış olur: Söz konusu rejimler bu işkencelere ve bu silme yöntemlerine şehitleri ve kahramanları tamamen ortadan kaldırmak umuduyla, halkta mümkün olan en fazla yılgınlığı sağlamak amacıyla başvuruyorlar.

Bir kadın ya da erkek gece evinden, ya da gündüz çalıştığı işyerinden açıkça gözaltına alınır, bir otomobile atılıp götürülür. Bu insanları gözaltına alanlar ya da kaçıranlar düz elbiseler giyerler. Daha sonra o insanlardan bir daha haber almak mümkün olmaz. Polis, bakanlar, mahkemeler kayıp kişilerle ilgili en ufak bir bilgi vermezler. Oysa kayıp insanlar, askeri istihbarat servislerinin ellerindedir. Aradan aylar, yıllar geçer. Kaybedilen kişinin öldüğüne inanmak, bu şekilde hayatları parçalanmış olanlara sırtını dönmek olur; fakat sağ olduklarına inanmak da, işkence görmeye devam ettiklerini varsaymak, daha sonra, genellikle epeyce sonra öldüklerini mecburen kabul etmek anlamına gelecektir. Ortada tek bir mektup, tek bir iz, nerede olduklarına dair en ufak bir bilgi, kaybedilmelerinden sorumlu tek bir kişi, başvurulacak tek bir makam, ne de mahkûmiyetin sona ereceği hayal edilen bir son –bunların hiçbiri yoktur, çünkü ortada resmi bir hüküm yoktur. Olağan bir sessizlik, çıt çıkmaması anlamına gelir. Burada sessizlik etkindir ve bir kere daha sistematik biçimde başka bir araca, bu defa yüreklere işkence edilmesinin aracına dönmüştür. Bazen ölmüş insan vücutlarının sahillere vurduğu görülür, o cesedin kayıp listesinde bulunan kişilerden biri olduğu anlaşılır. Bazen bir iki kişi, hâlâ kayıp olan başkalarından haber getirerek geri döner: Belki de bu az sayıdaki insanlar, binlerce insanın yüreklerine işkence edecek yeni umutların tazelenmesi maksadıyla serbest bırakılmışlardır.

Oğlum
kayıp
geçen yılın
8 Mayıs'ından bu yana.
Götürdüler onu

birkaç saatliğine sadece
dediler
işte, rutin bir
sorgulama sebebiyle.
Araba gittikten sonra,
arkasında plakası olmayan o araba
bir kez olsun
alamadık
ondan tek bir
haber.

Fakat şimdi işler değişti.
Duyduk ki bir yoldaştan
yeni çıkan içeriden
işkence ediyorlarmış ona hâlâ
beş ay sonra bile
Villa Grimaldi'de
Eylül'ün sonunda
sorguluyorlarmış
eskiden Grimaldi'lere ait
kırmızı evde.
Tanıdık diyorlar
sesini feryatlarından
diye anlatıyorlar.
Birisi anlatsın bana samimiyetle
nasıl bir çağ bu yaşadığımız
ne menem bir dünya
nasıl bir ülke?

Soruyorum işte
nasıl olabiliyor
bir babanın
neşesi

bir annenin
neşesi
bilmeye bağlı
oğullarına hâlâ
işkence edilmeye
devam ettiklerini
öğrenmeye?
Yaşıyor yani
sağ ve diri
beş ay sonra bile
işte en büyük
ümidimiz
öğrenmek olacak
seneye de
hâlâ işkence altında olduğunu
sekiz ay sonra

herhalde yine dayanıyor
yine sağ olacak.

Fiziksel işkence, duyarlı olmaları sebebiyle, en çok oradan aşağılanacakları ve de kurban kısır kalmakla tehdit edilebileceği için insanların genellikle cinsel organlarına yoğunlaşır. Sevdikleri insanların kaybedilmek üzere alınıp götürüldüğü kişilerin maruz kaldığı duygusal işkencedeyse, bu sefer acı verecek noktalar olarak ve başka bir düzlemde bir kısır bırakma tehdidi içerecek şekilde, onların içlerinde besleyip yaşattıkları umutlar seçilir.

Ölmüş olsaydı
bilirdim ben
sormayın nasıl bileceğimi
bilirdim işte.

Yok elimde bir kanıt,
ne bir ipucu, ne bir cevap,

ne kanıtlayan bir şeyi
ne de kanıtlamayan hiçbir şeyi.

Havada gökyüzü
aynı mavilikte
her günkü gibi.
Ama yok bir kanıt elimde.
Devam ederken vahşet.
Hiç değişmez gökyüzü.
Çocuklar var.
Oyunlarını bitirmişler.
Şimdi içmeye başlayacaklar
yalağın başındaki bir
vahşi atlar sürüsü misali.
Uyuyup kalacaklar bu gece
başlarını koyar koymaz
yastığa.
Peki kim kabul edecek
kanıtı olduğunu bunun
ölmediğinin henüz
babalarının.

Böylesi uygulamaların, işkencenin giderek çoğalmasının ve ABD'nin çeşitli kurumlarının gündelik rutin işleyişe değil de hazırlık aşamasında işkencelere dahil olmasının karşısında, her çeşitten etkin protesto ve direnişin yükseltilip sergilenmesi gerekir. (Uluslararası Af Örgütü bu tür eylemlerin bazılarını koordine etmektedir.) İlaveten, Şilili Ariel Dorfman gibi şairler şiirler yazmaya devam edecekler (yukarıdaki bütün şiir alıntıları Dorfman'ın Uluslararası Af Örgütü'nce yayınlanan *Missing* [Kayıp] adlı kitabındandır). Şimdi genellikle Cehennem'le kıyaslanan modern totaliter gücün canavarca aygıtları karşısında gün geçtikçe daha fazla şiir yazılacaktır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda toplumsal adaletsizliğe karşı birçok metin kaleme alınmıştı. Söz konusu metinlerde, insanların zaman

geçtikçe aklın yoluna girecekleri ve nihayetinde tarihin de akıldan yana saf tutacağı inancıyla birtakım mantıklı savlar ortaya atılmıştı. Bugünse tabloyu kesinlikle bu kadar berrak gördüğümüzü söyleyebilmemiz mümkün değil. Netice kesinlikle sağlama alınmış değil. Bugünde ve geçmişte yaşanan acıların gelecekte göreceğimiz bir evrensel mutluluk çağıyla telafi edileceğini iddia etmemiz o kadar kolay olmuyor. Kötülük, silinemez bir gerçeklik olarak hep önümüze dikilmiş duruyor. Tüm bunlar, yaşamaya atfettiğimiz duyguyla barışık halde kararlılığımızdan vazgeçmememiz gerektiğini ortaya koyuyor. Geleceğe güvenilemez. Gerçek ânı, şimdidir. Dahası, bu gerçeği yakalayan düzyazı değil, şiir olacaktır. Düzyazı, şiirden çok daha güvenilirdir: Şiir ise açık yaraya konuşur.

Dilin lütfu yumuşaklık değildir. Dil tuttuğu şeyi kesinlikle ve amansızca tutar. Tatlı bir sözde dahi geçerlidir bu: Terimler tarafsızdır; bağlam her şeydir. Dilin lütfu, *potansiyel bakımdan* tam olmasındadır; dil, insan deneyiminin tümlüğünü (meydana gelmiş olan ve gerçekleşebilecek her şeyi) sözcüklerle yakalama potansiyeline sahiptir. Dil, söze dökülemez olan şeylere bile alan açar. Bu anlamıyla dilin potansiyel bakımdan insanın biricik yurdu, insana düşman kesilemeyecek biricik meskeni olduğu söylenebilir. Düzyazı açısından bu yurt muazzam bir topraktır, anayollar, patikalar ve yan yollar ağıyla örülen bir ülkedir; şiir açısından ise bu yurt tek bir merkezde, tek bir seste toplanmıştır.

Dile her şey söylenebilir. Zaten bundan dolayı dil, bizim nezdimizde herhangi bir suskunluktan ya da herhangi bir tanrıdan daha fazla dinleyici, daha yakındır. Buna rağmen dilin açıklığı genellikle bir kayıtsızlığı işaret eder. (Dilin kayıtsızlığı bültenlerde, hukuki kayıtlarda, resmi bildirilerde, açıklamalarda sürekli vurgulanıp kullanılan bir şeydir.) Şiir dile, bu kayıtsızlığı ortadan kaldıracak ve bir şefkat gösterecek şekilde hitap eder. Peki, şiir bu şefkati nasıl gösterir? Şiirin bu çabası nasıl bir şeydir?

Bunu söylerken bir şiir yazarken harcanan emeği değil, yazılı şiirin kendisinin göreceği işlevi kastediyorum. Her hakiki şiir, şiirin göstereceği çaba-

ya bir katkıda bulunur. Bu kesintisiz çabanın görevi, hayatın ayırdığı ya da şiddetin parçaladığı şeyleri biraraya getirmektir. Fiziksel acı genellikle eylemle azaltılabilir ya da ortadan kaldırılabilir. Fakat bunun dışındaki bütün acılara sebep olan şey, şu ya da bu biçimdeki ayrılıktır. Yatıştırma eylemi burada daha dolaylıdır. Şiir kaybı geri getiremez, fakat ayrılığa sebep olan uzamı def eder ve bunu da dağılmış olan şeyleri sürekli yeniden biraraya toplamaya çaba sarf ederek yapar.

Ah sevgilim
ne tatlı olur
inip
atlamak havuza
gözlerinin önünde
görmen için iyice
vücuduma yapışmış
keten giysimle
birleşmesini
vücudumun güzelliğinin.
Gel, bak bana.
(bir Mısır heykeline kazınan şiir, M.Ö. 1500)

Şiirin metafora başvurma, benzerlikler keşfetme itkisi, ne sırf kıyaslama yapmak hatırına (böylesi bütün kıyaslamalarda bir hiyerarşi vardır) ne de herhangi bir olayın özgünlüğünü azaltmak derdiyle ortaya çıkar; şiirin metafora başvurmasındaki maksat, yekûnun varoluşun bölünmez tümlüğünün kanıtı olacağı denklikleri keşfetmektir. Şiir bu tümlüğe seslenir ve şiirin bu seslenişi duygusal bir seslenişin zıddıdır; duygusallık her zaman bir şeyden muaf tutulma, bölünebilir *olan* bir şeye yapılan çağrıdır.

Şiir, metafora başvurarak yeniden birleştirmeye gitmenin dışında *menziliyle* de birleştirir. Burada bir duygunun menzilinin evrenin menziliyle eşitlenmesi söz konusudur; belli bir noktadan sonra işin içine nasıl bir aşırılığın girdiğinin önemi kalmaz ve sadece bunun derecesi önem kazanır; aşırılıklar ancak bu dereceler ölçüsünde birleşebilir.

Ben de senin kadar katlanıyorum
karanlığı kalkmayan ayrılığa.
Niçin ağlıyorsun? Sen uzat
bana elini,
söz ver, geleceksin gene bir rüyada
Sen ve ben, bir keder dağı.
Sen ve ben, bir daha kavuşamayacağız bu yeryüzünde.
Keşke gönderebilseydin gece yarısı
bir selam yıldızlardan.
(Anna Ahmatova)

Burada öznel olan ile nesnel olanın karıştırıldığını ileri sürmek, şimdiki acıların ölçüsünün doğrulamadığı ampirik bir görüşe geri dönmek olur ve oldukça tuhaf bir biçimde, meşru olmayan bir ayrıcalığa sahiplenmek anlamına gelir.

Şiir, her şeyi yakınlaştırarak dili umursatır. Buradaki yakınlık, mahremiyet, şiirin çabasının ürünüdür, şiirin atıfta bulunduğu her eylem, isim, olay ve perspektifin yakınlık-kurularak-biraraya-getirilmesinin ürünüdür. Genellikle dünyadaki zalimliğe ve kayıtsızlığa karşı konacak bu şefkatten daha esaslı bir şey olmaz.

Acı nereden çıkıp gelir bize?
Nereden çıkıp gelir sahi?
Hayallerimizin kardeşiydi o
evvel zamandan beri
Dizelerimizin de kılavuzu.

Böyle yazar Iraklı şair Nazik el-Melaike.

Olaylardaki sessizliği kırmak, ne denli üzücü ve acı verici olursa olsun deneyimden bahsetmek, sözcüklere dökmek –bunlar, sözcüklerin duyulabileceği ve duyulduğu zaman olayların buna göre değerlendirileceği umudunu yeşertmektir. Duaların kökeninde elbette bu umut yatar ve dua -aynı çaba kadar- muhtemelen konuşmanın kökeninde yatan şeydir. Dilin her

türlü kullanımı arasında, bu kökeni hafızasında en saf biçimde tutan tür şiirdir.

Bir şiir olarak işleyen her şiir özgündür. Burada *özgün*'ün iki anlamı bulunur: Birincisi, kökene, kendisinden sonra gelen her şeyi doğuran ilk olana geri dönüş demektir; ikincisi, daha önce hiç gerçekleşmemiş şey demektir. Şiirde ve yalnızca şiirde bu iki anlam, artık birbirleriyle çelişmeyecekleri şekilde birleşir.

Fakat şiirlere basit dualar gözüyle bakılamaz. Dini bir şiir bile yalnızca ve bir tek Tanrı'ya seslenmez. Şiirle dilin kendisine seslenilir. Bu seslenme anlaşılmaz bulunursa, aklınıza bir ağıtı getirin –ağıttaki sözler de dillerini kaybetmeyi düşündürür. Şiir, kıyaslanabilir fakat daha geniş bir biçimde dile seslenir.

Sözcüklere dökmek, sözcüklerin duyulacağı ve onlarla anlatılan olayların buna göre değerlendirileceği (Tanrı tarafından ya da Tarih tarafından yargılanacağı) umudunu görmektir. Her iki açıdan da yargı uzakta bir yerde durmaktadır gerçi. Yine de, dolayımsız olan ve bazen yanlış biçimde sadece bir araç olarak düşünülen dil, şiirle kendisine seslenildiğinde inatla ve esrarengiz biçimde kendi yargısını ortaya koyar. Bu yargı ahlâki bir yasadan ayrı olmakla birlikte, duyulan şeyin kabullenilmesi çerçevesinde (sanki dilin kendisi öyle bir ayrımı korumak adına yaratılmış gibi!) iyi ile kötüyü birbirinden ayırmayı vaat eder.

Diyeceğim, şiir günümüzde zenginlerin haksız yere biriktirdikleri servetlerini hunharca zalimliklerle savunmalarına, dünyadaki diğer güçlerden daha *kesin biçimde* karşıdır. Bu yüzden fırınların saati aynı zamanda şiirin saatidir.

1982

PERDE VE *THE SPIKE*

The Spike Amerika'da 1 milyon kopyanın üzerinde satarak çok-satar oldu. İngilizce'de karton kapak baskısı çıktı ve dünyanın başka dillerine çevrildi. Kitap[1] ve kazandığı başarı daha yakından incelenmeyi hak etmektedir. Edebiyat açısmdan bakarak değil ama (çünkü hiç kimse kitaba edebi bir statü atfetmemektedir) dünya siyaseti ya da, daha kesin bir ifadeyle, dünya ideolojileri açısmdan baktığımızda bu saptama isabetli olacaktır. Bu bakımdan kitabın başarısı özgün ve kayda değer olabilir.

Eminim böyle bir başarı kazanan kendi türünde ilk kitaptır. Anlatısı bir casus hikâyesini ya da polisiye kurguyu taklit etmesine rağmen, kitap bu düzeyde o kadar zayıf bir kalıba sahiptir ki hemen şunu sormak gerekir: Kitabın diğer yönlerden çekici olan yönü nedir acaba? *The Spike,* dünyaya egemen olmayı amaçlayan ideolojilerin süregiden mücadelesini açıklamayı dert edinmiştir. Okura dünyadan kaçma ya da metnin içinde kendi tuhaflıklarını ve fantezilerini izleme cesareti veren bir kitap değildir bu; bilakis, okurlarına, kurbanı oldukları dünya çapındaki fakat gizli ve kurumsal güçleri teşhir ederek gösterme vaadinde bulunmaktadır. Çok-satarlar listesine girmiş bir kitap olması bakımından fazla bir cazibeye ve yeteneğe sahip de-

1) Arnaud de Borchgrave ve Robert Moss, *The Spike,* New York, Crown, 1980; Avon baskısı, 1981; Londra, Futura, 1981.

ğildir. Çok iyi satıyorsa eğer, bunun sebebini dünyaya ideolojik bir açıklama getirme iddiasında aramak gerekir.

Şimdi, bu kitabın gerçekten neyi anlattığını incelemeyi düşünmemizin ikinci sebebine geliyoruz. Kitabın dünyayı açıklaması, neredeyse tam olarak yeni Reagan yönetiminin retoriğinin açıklamalarıyla denk düşmektedir. Gerek inceleme konusu yaptığımız kitap gerekse yeni Reagan yönetimi, güzelliği servette gören Hür Dünya'nın, Moskova'nın dünyaya egemen olmaktaki gizli silahı addedilen uluslararası terörizmin tehdidi altında olduğunu ilan etmişlerdir. Bu gerçeğin farkında olmanın ve Hür Dünya'yı korumanın vakti gelmiştir. Böylesi koşullarda karşı tarafı vurmakta tereddüt etmek, ahlâki bir sorumluluğa ihanet etmek anlamına gelir. *The Spike* herhalde salt ideolojik nitelik taşıyan ilk çok-satar kitaptır. Reagan da herhalde Amerika Birleşik Devletleri'nin salt ideolojik nitelikli ilk başkanı.

Aksiyon 1967'de başlar ve Carter'ın yerini bir Demokrat başkanın almasıyla geleceğe uzanarak devam eder. Olaylar Washington, New York, Paris, Moskova, Saygon ve Roma'da geçer. Hikâye, gazeteci olmak isteyen ve Pulitzer ödülü kazanan hırslı bir radikal öğrenci olan Bob Hockney etrafında döner. Hockney kariyerine, CIA'in yasadışı faaliyetlerini ve Vietnam'daki savaşla ilgili gizli gerçekleri ifşa ederek soruşturmacı gazetecilikle adım atar. Böylece hırsını doyurur, ünlü olur. Ancak zamanla, 'yurtseverce olmayan' bilgilerinin çoğunun kaynaklarının ilgisizliğinden şüphelenmeye başlar ve kitabın ortasında, KGB'nin fiili gelişmeler hakkında 'yanlış bilgi yaymak' ve Batı kamuoyunu oluşturan insanların kafalarını feci biçimde karıştırmak amacıyla yıllardır dünya çapında bir planı yürüttüğüne ve bu planın hâlâ geçerlilik taşıdığına ikna olur.

Söz konusu plan başka şeylerin yanı sıra, Batı'nın haber mecralarına sızmayı ve KGB'nin gerçek faaliyetlerini ortaya çıkarabilecek her türlü haberin (yayınlanmasını değil) *perdelenmesini* içermektedir. Haberleri engellenmesine rağmen çıplak gerçeği gün ışığına çıkarmak için eskisinden daha

kararlı olan Hockney, nihayetinde ABD başkan yardımcısı düzeyinde bir yetkilinin (istemeden de olsa) KGB adına çalıştığını keşfeder.

Kitap, Hockney'in gazeteciliği gibi ayrıca bir skandaldır. Öyle bir başkan yardımcısı henüz yoktur. Ancak sözü edilen karakterlerle kurumların çoğu vardır ve yazarlar kendilerini iftiraya karşı korumak için isimlerini bir parça değiştirseler de, kitap okurun Hockney'e atfetmesinin beklendiği 'korkusuzluk'la yaftalanma umudundadır.

Bu yanlış suçlamalarla nasıl başa çıkılmalıdır? Her şeyin *gizlendiği* görülmeye başlandığında işin doğrusunu kim bilecektir? Belki de Haig, hep dış politikayla ilgileniyor görünmekle birlikte uzun dönemde fiilen iktidarı Reagan'ın ellerinden almayı planlayan bir KGB ajanıdır, olamaz mı? Belki de suikast teşebbüsünde hedef o değildi?..

Suçlamayı yapanlar konusunda kitapta anlatılanlara bakmak daha önemli olabilir: Arnaud de Borchgrave ile Robert Moss. Bu M. ve B. kuvvetli gazetecilerdir (*Newsweek* ve *Foreign Report*). Dünyayı yorumlayan kişilerdir. Ancak ön cepheye atılan türden birer muhabir değillerdir. Masa başında, jet hızıyla çalışırlar. Onların tipi ve kuşağındaki gazeteciler, modern iletişim araçları ile haberlerin toplanıp aktarılması sayesinde daha önce mümkün olanlardan daha geniş bir dünya görüşüne sahip olmuşlardır. Stratejist insanlardır; global resme bakarlar ve bu kitapta KGB'nin küresel çapta bir 'dezenfermasyon' planını uyguladığını ileri sürmektedirler.

Doğrunun karşısında yalan ne ise, enformasyonun karşısında *dez*-enformasyon ona benzer bir şeydir. Ancak, doğrudan tek tek açıklamalarla değil, medya sistemleriyle, kümülatif etkilerle ve ideolojik savaşla ilgilenen M. ve B. açısından bu çerçevede düşünmek fazla basite kaçmak olur. Bir doğrunun ya da yalanın olgularla ya da deneyimlerle kontrol edilmesi gerekmesinin dışında -ki bu da can alıcı önemdedir-, *dez*-enformasyon basitçe, 'enformasyon' terimiyle karşılanan rakip sistemine bakılarak kontrol edilebilir.

M. ve B.'nin küresel çaplı görüşleri vardır, fakat hiçbir yerde yaşamazlar. Dünyayı gözledikleri halde, evlerde ve sokaklarda neler olup bittiğine dair

en ufak bir fikirleri yoktur. Kendileriyle gerçeklik arasında her zaman bir okuma ve okumanın teknolojisi durmaktadır. Tek bildikleri, bir kardiyograma baktıklarında kalbin durumunu anlayabilmeleridir.

Kitapta ilerlerken giderek bu tamponun, bu perdenin kendilerini deneyimden nasıl yalıttıklarının farkına varılmaya mecbur kalınır. *Hemen hemen* diyorum, çünkü başarılı, erkek, uluslararası gazeteciler olma deneyimlerine dair bazı kanıtlar bulunmaktadır. Havaalanları, barlar, oteller, gece kulüpleri.

Böyle bir bağlamda deneyimsizlik saflıkla ya da masumlukla karıştırılmamalıdır. Bilakis, böylesi bir deneyimsizliğe pekâlâ çok bilgili olmak ve katılık eşlik edebilir. Belki de dezenformasyonun enformasyonla kontrol edilmesi gibi, deneyimsizlik de deneyimle karşılaştırılabilir ya da onunla kontrol edilebilir.

> "Adını nasıl söylediğini bile hatırlamıyorum," diye düşündü yüksek sesle. "Ben kendi adımı da hiç sevmedim."
>
> Hockney devam etmedi. "Biliyorsun," dedi ciddi bir edayla, "ebediyen öğrenci kalmayacağız".
>
> "Bu konuda bir fikrim yok."
>
> Sigarasını bastırıp söndürdü ve elini adamın penisine koydu; dokunurken organın tekrar sertleştiğini hissetti. "Sınavlarımı verebileceğimi sanmıyorum. Sen ne yapacaksın –yani, mezun olduktan sonra?"
>
> Hockney sırtını Doğu Sahili'ne verip, başka bir kızı düşleyerek gözlerini kapattı. Kaskatıydı. Sonra üstünde gezinen dudaklarla dişleri hissetti. Julia daha önce hiç böyle sevişmemişti.
>
> "Bir sürü şey görüp haklarında yazmak istiyorum," dedi Hockney, gözlerini açmadan. Çok sakin bir şekilde söylemişti bunu. Tom Flack onu boktan bir seyirci olarak adlandırırdı. "Tom Flack," diye devam etti, "hep yanıldı. Ulusal Muhafızların hakkından gelerek ya da Telegragh Avenue'yu dağıtarak savaşı durduramaz ya da polis devletini alt edemezsin. Bunu bazı şeyleri, devletin bilmemizi istemediği şeyleri insanlara *izah ederek* yaparsın."
>
> Kadın onu yatağın üstüne doğru çekip ata biner gibi üstüne oturdu.

"Ben muhabir olacağım," dedi Hockney. Kesik kesik soluk almaya başlamıştı, fakat aklı hâlâ ne olmak istediğindeydi.

"Ben... ohh... Amerika'nın en büyük gazetecisi olacağım," diye vurguladı.

"Mmmmm." Kızın iniltisinin, Hockney'in hedefini ilan etmesiyle hiç ilgisi yoktu.

Kitabın en başında geçen bu pasajda M. ile B.'nin sahneyi anlatışları, Hockney'in kendi fikrince yatakta beraber olduğu kızla yaşamış olduğu deneyimden çok farklıdır. Üçü de, yani M., B. ve H. insanların kendilerinin bilmelerini istemediklerine inanmaya o kadar kafayı takmışlardır ki, zaten biliniyor olan şeyleri de göz ardı ederler.

Hockney gazeteci olarak ilk ününü, Paris'te haber editörü olarak çalışan bir Fransız CIA ajanını deşifre ederek kazanır. Fakat Hockney'in bu haberinin karşısında Fransız intihar eder. Büyük dram. Yine de biz Hockney'in *nasıl* bir hafiye gibi çalışarak fotoğraflar çektiğini ve kanıtlar topladığını asla görmeyiz. M. ve B. hiçbir zaman -Fransızların dediği gibi- *dans la mille,* olayların merkezinde olmamışlardır. Paris'te de yüksek tabaka insanların düzenledikleri, ajanlarla casusların katıldığı orjilerle ilgili bir sürü laf ve ima dolaşmaktadır. Fakat orjinin kendisi ısrarla anlatılmaz, yalnızca çift taraflı aynalardan gözetlenir.

"Ben Paris'te yeniyim, yanlış metro hattına dalmışım," der Hockney. "Réaumur-Sebastopol'da hat değiştirmem gerekirdi."

Bu kulağa doğru gelmektedir. Yine de M. ile B. yeni gelen birinin, kulaktan dolma bilgilerle karışık olan, fakat deneyim ve bilgi sahibiylermiş gibi böbürlenmelerini de sağlayan ilk izlenimlerinin ötesine asla geçmezler. Kitabın tümü boyunca rastladığımız bir Fransız gazeteci daha vardır: Onun karısının oburca (söylenti mi?) cinsel iştahı yüzünden gazeteci adam KGB'nin piyonu haline gelmiştir. Kaçınılmaz biçimde – çünkü bu bir yeni gelen kişi klişesidir – fakat hayat tarzı dikkate alındığında pek ihtimal dahilinde de olmadan –bu Fransız her zaman alt dudağından 'de Gaullecü damlalar' düşürmektedir.

Bu kadar önemsiz ancak sırrı ortaya koyan detaylarla gerçek ele verilmiş olur. Yine de M. ile B.'nin mütemadiyen başka yerlerde -kimsenin yaşamadığı stratejik haritaların şehirlerinde- olduklarını açıkça gösterirler. Ortada bir siyah kedi bile yoktur.

Saygon'u saymazsak bu kitapta adı geçen yerlerin hepsini biliyorum. Her yerde aynı cilalanmış bilgililik taslamalara, ilk planda gerçekliğin cehaletle örtülmesine rastlanacağı aşikardır. Moskova'daki bir Rus bürokratının mutsuz karısı (ve bilgiçliğin doğallıkla onun nasıl becerildiğini betimlememize imkân tanıması) muhtemelen, altı aydır uzakta olan kocasını M. ile B.'nin tasavvur ettikleri şekilde memnun etmeyecektir.

Amsterdam (ki ben, kitapta bir KGB merkezinin ağı olarak gösterilen enstitünün mensuplarından biriyim) "cinayetten kaçıp gidebileceğiniz" bir şehir değildir. Fakat taksilerin yolda gidişlerine bakarak bu izlenimi edinebilirsiniz.

M. ile B.'nin fiilen olan şeyleri hakikatten ayırmalarını sağlayan bir perdeye düşkünlükleri, yalnızca hatalarla ve bağlamından kopuk deyişlerle ortaya çıkmakla kalmaz, aynı zamanda anlattıkları hikâyenin içine açık biçimde *yedirilmiştir.*

Hockney Vietnam'da Vietkong'un ellerine düşer ve Amerikan casusu olarak ölüme mahkûm edilir. Daha sonra anlaşılır ki, bu 'dehşete düşürücü deneyim' gerçek değildir; onun beynini yıkamak amacıyla kasten tezgâhlanmıştır.

O arada Alman bir terörist grubu, eylemlerine katılır da bunun resimleri çıkarsa medyayı etkileyeceğini hesap ederek Hockney'in film yıldızı bir kadın dostunu kaçırırlar. Aslında kadın oyuncu, uyuşturucu bağımlısı bir kukladır.

Hockney en eski ve en iyi dostunun kendisine yalan söyleyip söylemediğine karar vermek zorunda kaldığında, bunu telefonda kendisine çarpraz sorular yönelterek ve alıcısına küçük bir aygıt yerleştirerek yapar. Sekiz kır-

mızı ışığın hepsi birden yanıyorsa, Hockney en iyi dostunun yalan söylüyor olması gerektiğini anlayacaktır.

Verilen örneklerin her birinde, gerçek olarak görünen şeyin kanıtı, dışarıdan (bu *dışarısı, başka yer*'dir) bilginin yanlış olduğunun görülmesidir.

Başka zamanlarda Hockney ve M. ile B. perdeyi yırtmaya çalışırlar. Hockney, ağır saldırı altında deniz piyadelerine ait bir birlikle Vietnam'a uçmanın yolunu bulur:

> "Siz basıncılar buraya gelmek zorunda değilsiniz." Yüzbaşı şaşırmış görünüyordu. "Söyleyin hadi," diye sordu, "niçin bunu yapıyorsunuz?"
>
> Hockney uygun bir cevap düşündü. "Gerçek savaşı görmeye mecburdum," diyerek durumunu açıklamaya çalıştı.
>
> "Gerçek savaş mı?" Yüzbaşı'nın kaşları hâlâ kırışıktı. "Cehenneme kadar yolunuz var, niçin gerçek savaşı görmek için 383. Tepe'ye çıkmanız gerekmiyor? Hem daha sonra 383. Tepe'yi kim hatırlayacak?"
>
> "Konu da bu ya." Hockney'in aklına Givral'da Tu Do sokağında kahvaltı yapan ya da akşamüstleri saat beşte bunalmış brifingcilere soru yağdıran Saygon'lu basın mensupları geldi. "Yemin ederim brifinglerde 383. Tepe uğruna yürütülen savaşın adını dahi anmayacaklar. Ama ben kendi ülkemizde insanların bunu muhakkak bilmelerini sağlayacağım."

Hockney bunu tesadüfen başarır. Deniz piyadeleri 'Newsy'yi gerçek bir kişi olarak tanırlar. Ancak bu, sorunu çözmeye yetmez. Çünkü 'Newsy' onunla birlikte ekrana çıkmıştır. Bir gazeteci olarak yazdıkları artık yeni bir senaryo olmaktan öte anlam taşımayacaktır.

Bu büyük edebiyat olmadığı için değil; Hockney'in yaşayıp gördükleri *ona inandırıcı gelmediği* için. Ona güvenmiyor, yalnızca okuduklarına inanıyordur.

M. ile B. film yıldızı kadının esaretten kaçışını böyle anlatırlar. O âna değin her şeyi kaybetmiştir. Kendisi ne yapabilir diye değil, bir televizyon oyununda görünebileceği için onu izliyorlardır. Kameranın nasıl 'göğüslerine takılı' ânı uzattığına dikkat edin.

Kadın iskelede debelenir ve taş basamaklardan sokağa ulaşmaya çalışırken sert bir sonbahar ayazı yüzünü yalar. İnce, sırılsıklam olmuş bluzu göğüslerine yapışmış, onları ortaya çıkarmıştır. Sonra kendini OK ve Oklahoma gibi isimleri olan köhne barlarla dolu bir bölgede bulur. Donuk belleğinde Reeperbahn adı dolanır. Müzik kutusunun on yıl öncenin hit parçalarını bangır bangır bağırdığı bir bardan sallanarak çıkan sarhoş denizciler ona seslenirler. Kadın kötü ışıklandırılmış sokakta hızlı hızlı adımlar atarak, daha parlak ışıkların olduğu öbür uca gitmeye çalışmaktadır.

Asyalı gibi görünen denizciler peşi sıra yürüyorlardır. Kadın yarı koşup, yarı tökezleyerek daracık sokağın sonuna gelene kadar adımlarını hızlandırır. Arkasından kendisine giderek yaklaşan, düşe kalka yürüyen ayak seslerini işitmektedir.

Perdenin ötesinde hiçbir şey yoktur. Ve perdenin ötesi, deneyimin başladığı yerdir.

Deneyim/deneyimsiz ve enformasyon/dezenformasyon gibi iki terim çiftini alırsak, onların birbirleriyle nasıl bağlı olduklarını görebiliriz. Onlar çok farklı düzlemlerde işler. İlk terim çifti, bir kişinin kendi başına gelenlerden anlam çıkarıp çıkarmamasına atıfta bulunur. İkinci terim çifti, *anlam* sorununun -kesin konuşursak- ortaya çıkmadığı olguları düzenleyen sistematik bir toplumsal sürece atıfta bulunur. (Bu, modern *enformasyon* kategorisinin biricik ve benzeri görülmedik özelliğidir.) Yine de enformasyon nihayetinde, kendi deneyimleri doğrultusunda onu kullanan ya da değerlendiren insanlara yöneliktir.

"'Ben risk almaya hazırım.' Hockney deneyimsizliğinin kendisine ne gösterdiğinin bilincindeydi." İnsanın kendi deneyimsizliğinden, onu tanımadan korkması, yanlış bilgilendirilmeyle ilgili aşırı bir korkuya kapılabilir. Deneyimden ne kadar az şey öğrenilirse, aldatılmak o kadar kolay olur. Böyle bir şey çocukları endişelendirmez, çünkü kandırılma fikri onlar açısından endişe edilecek bir durum değildir: Onlar dünyayı geri kandırabilirler. Fakat böyle bir durum yetişkinleri, bilhassa yüksek bir rekabet içinde olanları endişeye sevk edebilir.

Hatta paranoyaya yol açabilir: Birinin arkasından tehdit edilmekte olduğuna inanması ve buna bağlı olarak sürekli etrafını kolaçan edip tedirginliğinden kurtulamaması hali, bir yerde durmasını dahi engelleyen endişeli hal. Sürekli *başka yerde olmak*, paranoyakça bir belirtidir. Patoloji deneyimsizlikle başlar. Bu, özellikle 'yanlış bilgilendirilme'ye açık, bastırılmış bir korkuyu tetikler. Daha sonra bu da insanı, *ne olduğunu* hiç kabul etmemeye götürür, dolayısıyla deneyimsizlik halini uzatır, hatta taşlaştırır.

The Spike, bu kısır döngünün nasıl yürüdüğünün belgesidir.

M. ile B.'nin kişisel tarihçilerini ele almaya gerek yok, çünkü bu ikisi çok temsili örneklerdir ve böylesi paranoidçe bir süreç şahsi olduğu kadar da kültüreldir.

Buna doğru bir şekilde *perdeleme* adı verilebilir. Yalnızca terim hepimize bütün modern bürokratik güvenlik sistemlerini hatırlattığı için, bunun yanında, dünyaya böyle bir açıdan bakmanın temel karakterine işaret ettiği için. Perde, gerçekliğin yerini alır. Ve bu yerini alma iki yönlüdür. Çünkü gerçeklik, bilinç ile olayların karşılaşmasından doğar. Gerçekliği yadsımak, basitçe nesnel olanı yadsımak değildir. Aynı zamanda, öznel olanın temel bir parçasını koparıp atmaktır.

Bununla birlikte, perde korur ve kendisinin kolayca temin edilebilecek kontrol seti vardır. (Talimatlarla doludur.) Fakat otoriteden de yoksundur. Orada ne hayat ne ölüm meydana gelir. Perdenin ağırlık merkezi yoktur. Asla itiraz kabul etmez. Gerçekliği yoktur.

Perdeleme, tarihte herhalde daha önce hiç gerçekleşmemiş bir şekilde hayata karşı acımasızlığa, kayıtsızlığa zemin hazırlar. Fakat nihayetinde umutsuzluğu doğurur. Güzel bereketli günler sayılıdır.

Modern yabancılaşmanın en uç biçimlerinden sayılan bu perdeleme fenomenine birçok gelişme (teknolojik, organizasyonel ve ekonomik gelişmeler) katkıda bulunmuştur. Ancak her şey bir yana, perdeleme ayrıcalık işaretidir. Kıtlık, zorunluluk, yoksulluk perdeleri parçalar. Yalnızca zenginler

deneyimsizlikle hayatta kalabilirler. Belki de ilk korku tohumunu eken, ilk reddiyeyi ortaya çıkaran onların haksız yolla kazanılmış servetidir (hem zaten bizimki gibi yoksulluğun cirit attığı bir dünyada her türlü servet haksız yollarla edinilmiştir).

1981

SİCİLYA'DAKİ HAYATLAR

Danilo Dolci'yi hiç tanımadım. Tanımış olsaydım bundan büyük onur duyardım. Dolci şiire ve eyleme inanan, hayatını adaletsizliğe ve yoksulluğa karşı uzlaşmaz bir mücadeleye adamış, yine de hoşgörüsünü muhafaza etmiş bir insan. Belki de en önemlisi kurtarıcılara değil, katalizör rolü oynayan kişilere inanıyor.

Dolci olmasa bu kitap olmazdı.[1] Ancak kitabın içinden konuşan onun sesi değildir. Bu, kendisinin topladığı ve konuşmaya teşvik ettiği seslerden (Trappeto köyü civarındaki yoksullaşmış köylülerle balıkçıların, Sicilya'nın başkenti Palermo'nun kent yoksullarının seslerinden) meydana gelen bir kitaptır.

Son yıllarda, bir kasetçalar marifetiyle halktan seslerin kaydedilip toplandığı birçok kitap çıktı. Böyle bir kayıt yöntemi sosyolojik araştırmaların parçası oldu. Söz konusu kitapların bazıları gerçekten değerli çalışmalardır. Fakat şimdi ele aldığımız, tümüyle farklı bir kategoridendir. Otuz yılı aşkın bir süre bu konuşmaları kaydeden Dolci'nin sosyolojik bir iddiası yoktu. Onunla konuşan kadınlarla erkekler bir araştırmacıya, hatta iyi niyetli birine dertlerini anlatıyor değillerdi. Dolci'nin ömrü boyunca Sicilya'da yürüttüğü çalışma-

1) Danilo Dolci, *Sicilian Lives*, çev. J. Vitiello, Londra, Writers and Readers, 1981; New York, Pantheon, 1982.

ların niteliği, kitapta anlatılan ve kendi ağzından tek sözün yer almadığı bu hikâyelere çok iyi yansımıştır. Peki, bu hikâyeler neye benzerler?

Zenginlerle ve güçlülerle yapılan az sayıda röportaj -paha biçilmez bir kıyaslama noktası oluşturmalarına rağmen- elbette farklıdır. Bense burada yoksulların, zenginlerle güçlülerin sömürdükleri kişilerin *kendi* hayat hikâyelerini anlatmalarından bahsediyorum. Onlar canlı hikâye anlatıcılardır. Ve bunun edebi yetenekle hiç ilgisi yoktur. Hatta birçoğu okuma yazma bilmezler. O yüzden edebiyattan önce bir alıştırma yapmak durumunda kalmışlardır.

Sanayi-öncesi bütün toplumlarda insanlar, yaşamanın bir hikâyeyi yaşama biçimi olduğuna inanmışlardı. Bu hikâyede her zaman baş kişi ile yer yer anlatıcı kişi vardır, ancak hikâyenin yaratıcısı, olay örgüsünün tasarlayıcısı başka yerdedir. Buna inanan ve hayatlarının hikâyesini bu şekilde sürdüren insanlar, genellikle doğal hikâye anlatıcılarıdır. Tıpkı, tek başlarına çok vakit geçiren, kendilerine sadece hayvanların ve manzaranın ruhunun eşlik ettiği çobanların yaptığı gibi, onlar da genellikle doğal şairlerdir: Onların şiiri, konuşulamaz olan şeylere hitap eden bir dil biçimini alır.

Bu kitapta anlatılan birçok hikâyede umuda ya çok az yer vardır ya da hiç yer yoktur. Şöyle ki, nakledilen olaylarda umutlu olmanın zeminini göremezsiniz. Yine de bu hikâyeler kesinlikle çaresizlik resitalleri sayılmazlar. Katılık, trajedi, adaletsizlik, umutsuzluk –evet. Fakat çaresizlik –hayır. Böyle bir paradoks nasıl açıklanabilir? Bir, hikâyenin yaratıcısı vardır; bir de, hikâyenin yargıcı. İkisinin aynı kişiler olduğu kesinlikle açık değildir. Aralarındaki ayrım, bir parça Şeytan ile Tanrı arasındaki ayrıma benzetilebilir.

Bir insanın hayatının hikâyesinin bir yaratıcısı, bir de yargıcının olduğu fikri, dinle sıkı sıkıya bağıntılıdır. Ancak bu inancı tam olarak kapsayan bir dinsel formülasyon da yoktur. İnanç bir dizi cevabın karşısında değil, bir muammanın karşısında yükselir.

Hikâyeler çaresizlik resitalleri değildir, çünkü her şeye rağmen onların anlatılması bir yargı çağrısıdır. Çağrının yapıldığı yargı ise çok yönlüdür;

insani, toplumsal, ahlâki, metafizik boyutları vardır. Nihayetinde bu, anlatıcıyla kıyaslanabilecek, fakat ondan daha güçlü, daha fazla fırsata, daha fazla zamana, daha fazla yargıda bulunma sükûnetine sahip bir varlığın yaptığı bir yargı çağrısıdır. Peki, o varlık kimdir ya da nedir? Hemen, Tanrı diyeceksiniz. Belki. Fakat onun dışında tarih, başka insanlar, bir insanı dünyaya getiren ölü anne babalar, hayatta kalabilmiş olan çocuklar, zamanın öte yakasındaki her şeyin birarada bulunuşu, hikâyenin dinleyicisi de olabilir. Dolayısıyla, verebileceğim ontolojik bir cevap yok. Benim istediğim sadece, o hikâyelerin anlatıldığı ruhu ve ona bağlı olarak, özsel karakterlerini tarif etmek.

Dolci bu hikâyelerin anlatılışında çok özel bir rol oynamıştı. Her hikâyenin başında o vardı; teşvik ediyor, daha sonra dinliyordu. Her hikâyenin sonunda -en sonunda- da o vardı; bir bakıma kendisi yargıç değildi ama, değerlendirmenin kendisi vasıtasıyla sağlanacağı bir aracı, güvenilir bir sırdaş, anlayışlı bir dert ortağıydı.

Geçen yıl ailemle birlikte küçük Citroen 2CV'mizle Cenova'ya gittik. Savaştan hemen sonra bu şehrin liman bölgesinden esinlenerek birçok resim yapmıştım. Çizdiğim resimler fazlasıyla erken dönem yeni-gerçekçi İtalyan filmleri *Açık Şehir* ile *Bisiklet Hırsızı*'nı andırıyordu. "Gidip bildiğim bir pizzacıyı bulup bulamayacağımıza bakalım," dedim. Arabadan inip yayan yürüyerek, hâlâ dağ geçitlerini andıran, aklınıza gelen her şeyin alınıp satılabildiği daracık sokaklardan geçtik. Hatırladığım pizzacı yerinde yoktu, biz de çok daha modern olan bir başkasında yemeğimizi yedik.

Arabaya geri dönüp tekrar yola koyulduk. Ziyaretine gittiğimiz arkadaşlarımızın evine vardığımızda valizimi çıkarmak üzere arabanın bagajını açtım. İşte o zaman sırt çantamın ortadan yok olduğunu fark ettim. Pizzamızı yerken çalmış olmalıydılar. İçinde bir elektrikli traş makinesi, bir fotoğraf makinesi, bir çift dürbün ve bir dizüstü bilgisayar vardı. Gerçekten içime oturan, bilgisayarımın çalınışıydı. Yazmakta olduğum bir hikâyenin karalamaları, farklı anlatı formlarıyla ilgili teorik notlarım vardı içinde. Burjuva anlatısı ile halk anlatısı arasındaki farklılıkla, ayrıcalıklılığın ya da

ayrıcalıksızlığın olayların nakledilmesinde nasıl çok farklı bir perspektif doğurduğuyla ilgili notlar. Yarım saat sonra öfkelenmenin de yakınmanın da boşuna olduğu kafama dank etti. Bazen yoksullar kendi vergilerini mahallelerinden çıkarırlar. Buna karşı sizin esef edecek bir durumunuz yoktur.

Buradaki hikâyelerden birinden öğreneceğiniz gibi, arabamın bagajının, anakaranın turlarından biriyle Palermo'dan gelen iki-üç çocuktan oluşan bir grubun maharetle ve sessizce, üstelik gündüz gözüyle açılmış olması çok muhtemel. Sonuçta, Cenova'daki geçici misafirliğimin hikâyesini *nasıl* anlatabileceğimi gösteren notlarım artık elimde yoktu!

Bununla birlikte, onların hikâye anlatıcılığı konusunda bir şey söylemek istiyorum. Birincisi, söylemem gereken şeyin söylenecek en önemli şey olmadığını vurgulamak isterim. Bu tür hikâyelerin nakledilişinin, o hikâyeleri yaşamış olanların bilincinde nasıl bir etki doğurabileceğini Dolci'nin kendisi anlatır. Üstelik bu daha önemlidir. Kitabı okuyan hiç kimse, hikâyelerde nakledilen ve anlatıcıların bizzat yaşadıkları dayanılmaz koşullardan, düpedüz adaletsizliklerden ve yaygın şiddetten etkilenmemezlik edemez. Geriye kalan, bizim -görece ayrıcalıklı olanların- böyle bir kitabı nasıl okuduğumuz, hikâyeleri kendi deneyimimize nasıl tahvil ettiğimiz sorusudur. Çünkü kendi hayatlarımıza tahvil etmezsek, demek ki onlara yalnızca egzotik metinler muamelesi yapıyoruzdur.

Yoksulların yıllıkları. 'Yoksul' sözcüğünü bilerek seçtim. Topraksız köylülerin ve lümpen proletaryanın da diyebilirdim. 'Yoksul' sözcüğünün çok uzun bir geleneği var ve bu geleneği bilmek önemli. İlk sorun karşısında işimiz zor. Bir ân için bile olsa, yoksulluğu insanın durumunun mukadder bir parçası sayan isyan ettirici kayıtsızlığa sürüklenmeden, bu geleneği bilip saygı göstermek durumundayız. Şahsen ben, kesin toplumsal ve tarihsel analiziyle Marksizmin, yoksulların zaten geçirdiği ya da geçireceği bir çıraklık evresi olduğuna inanıyorum. Böyle bir çıraklık yoksulların dünyayı olduğu haliyle görecek ve ona karşı çıkacak şekilde eğitilmelerine katkıda bulunur. Yine de Marksizm, yoksulların yüzyıllardan beri edinegeldikleri

deneyimin altına bir çizgi çizemez, dolayısıyla -sanki ondan sonra bu deneyim artık bir anomali olmaktan öte anlam taşımayacakmış gibi- hesabı kapatamaz.

Modern üretim araçlarıyla ve mevcut toplumsal ilişkilerin kökten dönüştürülebileceği göz önünde bulundurulduğunda, bolluk dünyasına ulaşmak bugün mümkündür. Ancak çoğunlukla fiilen gördüğümüz manzara, eşi benzeri görülmedik sertlikte bir yoksulluk ve sefalet dünyasıdır. Herkes bundan bahsediyor, fakat bu konuşmalar genellikle yoksulluğun ortadan kaldırılmasına bir nebze bile yardımcı olmuyor. Yoksulluğun ortadan kaldırılması yönünde adımlar atıldığında da (Mao'nun Çin'inde ya da Sovyetler Birliği'nin Avrupa dışındaki cumhuriyetlerinde olduğu gibi), gözlenen iyileşmeler -en azından Batılıların zihinlerinde- başka meselelerle ilgili siyasal tartışmalar bagajının altında gizli kalıyor.

Bizlerin bir ütopyacılık krizi içinde yaşadığımız söylenebilir. Ütopyacı bir görüş olan bolluk içinde adilce yaşanacak bir dünya hiçbir yerde gerçeklikle uyuşmamaktadır. Burada, bu açmazdan nasıl sonuçlar çıkarılması gerektiğini belirlemek benim üstüme düşmez. İşaret edilmesi gereken, ütopyacılığın krizinin kendi hayatlarını sürdüren yoksullarla yakından uzaktan ilgisinin bulunmamasıdır.

Yoksulların krizi çok daha doğrudan ve maddi. Neler olduğunu sıralamaya gerek yok. Keza umutları da daha küçük ve katı, yani daha belirli ve kalıcı. Yoksullardaki bu çaresizlik ve umut paradoksunu batıl inançların ve cehaletin sonucu olarak açıklayan eğitimciler (devrimci olanları dahil) çıktı. Oysa birçok bilgi sistemi vardır ve bu sistemlerin her biri başka sistemleri bilgisiz olarak görür. Yoksulların hayata genel bakışı *Sicilya'dan Hayatlar* kitabının sayfalarında çok açıkça görülüyor, ancak şimdiye değin çoğumuzun miras aldığı, mantığını ve tutarlılığını kabullenmekten pek kaçamadığımız bakışın dışında tutuldukları besbellidir.

Öncelikle, yoksulların hayatı bir mücadele arenasıdır. Ancak kısmi başarılar kazanmanın öngörülebileceği ve bunu öngörenlerin de sadece bir kesi-

minin fiilen kazanmayı başardığı kesintisiz, aman vermez bir mücadeledir bu. Hayat bu mücadelenin arenasıdır, sahnesidir, fakat mücadelenin kendisi değildir. Hayatın ancak hayatta kalma mücadelesi olması, on dokuzuncu yüzyılın sosyal ve biyoloji bilimlerine has bir yaklaşımdır. Yoksullar hiçbir zaman kendilerine böyle bir sinizme kapılma lüksünü tanımazlardı.

Sadece yaşadıkları ve sorgulamadıkları için hayat onların gözünde hayatta kalma mücadelesinden ibaret olduğuna göre, vardıkları sonuç hayatın başka bir amacın da kovalanması gerektiği bir sınav olduğudur. En kötüsünden bu amaç, mücadelenin sonunda ebedi bir dinlenmeye gelmenin şükrederek kabullenilmesi olabilir. En iyi ihtimalle ise, yoksulların gelecekteki rolünün dünyayı kötülüklerden -en azından geçici olarak- temizlemek olacağı düşünülebilir.

İşte bu noktada, bu son ortaya atılan fakat önceden de bilinen devrimci bakışın asla ütopyacı olmadığı, çünkü sonradan gelecek şeylere dair ayrıntılı bir bakışa değil de geçmişe dönük öç almayı öngören ezici bir adalet duygusuna dayandığı hatırlanmaya değerdir!

Yoksullar, hayatın bir sınama olduğunu düşünürler: Haz almak bir hediye ve bir gizemdir, belki de gizemlerin en koyusudur; nihai çözümler yoktur; bütün insanlar yanılabilir; olaylar tercihlerden daha güçlüdür, vb. Hayatın tatmin olma ve mutluluğu tatma *hakkını* bahşettiği fikri, onların gözüne çocukça gelmektedir; dahası, böyle bir fikir gerçekleştirilemez bir vaadi içerdiğinden, işin içinde mutlaka bir bit yeniğinin olacağını farz etmektedirler.

Böyle bir görüş binlerce yıldır yaşanagelen değişik insan deneyimlerine uymaktadır, fakat günümüzde modern Avrupa ve Kuzey Amerika'da ayrıcalıklı hayatlar sürenlerin görüşlerine taban tabana zıttır. Bu zıtlık da çağımızın en derin dramasının içeriğinin bir parçasını meydana getirir.

Mesele çok sade biçimde ortaya konabilir. Bir yanda, özünde trajik hayat görüşü vardır; diğer yanda, trajik kategorisini dışlayan teknokratik ve iyimser hayat görüşü. Bu durumda, teoriden pratiğe geçecek olursak, teknokratik ve iyimser görüşe sahip olanların trajik görüşe sahip olanları sistematik

bir baskı altında tuttuğunu gözlemleriz. Sadece buradaki 'sistematik baskı' terimi yetersizdir. Çünkü bu baskının kendisi *trajedidir.*

Açıkça bunu ifade etmek gerekiyor, zira yoksulların kendileri bunu söyleyecek bir konumda değillerdir. Ancak bu bir kez dile getirilince, kanıtları için yoksullara kulak vermek durumunda kalırız ve tamamen farklı kimselerin söylediklerine kulak vermek oldukça anlaşılır bir duruma gelir.

Yoksulların gerçekliğe zenginlerden daha yakın olduğu yönünde klişe bir söz vardır. Bu, gerçekliğin kaba, maddi, vahşi ve fiziksel bir şeyi akla getirdiği varsayımına dayalı, bir parça üstten bir bakışı temsil eder. Buna bakılırsa, gerçeklik, yoksulların çoğunlukla dışlandığı tinsel olana da karşıdır. Oysa gerçek olanın asıl antitezi, soyuttur.

Kitaptaki diğer hikâyeler ve düşüncelerde dikkate değer bir nokta, soyutlamanın olmamasıdır. Halbuki zenginlerle ve Mafyacılarla yapılan röportajlarda bunun tersi bir manzarayla karşılaşılır. Yoksul toplumlarda soyutlama ile zorbalık el ele gider; zengin toplumlardaysa, soyutlamayla el ele giden genellikle kayıtsızlık olur. Soyutlamanın gerçek olan şeyleri görmezlikten gelme kapasitesi (ve zihin kadar kalbin de soyutlayabilmesi: sözgelimi, temelsiz kıskançlık bir soyutlamadır), şüphe götürmez biçimde çoğu kötülüğün başladığı noktayı oluşturur.

Gerçeklik -soyutlamadan ayrı olarak- çelişik bir haldir. İki yüzlüdür. (Soyut olanın sınırı, salt beyinsel düşüncenin beynin iki küresinin yalnızca birinde doğmuş olmasının sonucu mudur?) Bu hikâyelerde yaşananlar çelişkinin kabullenilmesini teşvik etmiştir. Bu kabulden de dürüstlük (yalnızca kendini haklı görmeye yeltenmeme), bağışlayıcılık, acıma, alay ve -herhalde en dikkat çekicisi- çelişkiler ve onların gizemleri üstüne düşünme yeteneği çıkar. Söz konusu düşünceler -soyutlamalardan farklı olarak- canlı düşüncelerdir.

> Özellikle yılan balıkları için dışarı çıktığımda geceleri yıldızları seyrettiğim oluyor. O zaman kendim düşünmeye koyuluyorum: "Dünya, hakikaten gerçek mi?" Ben buna inanamıyorum. Sakin kalsam Tanrı'ya inanacağım. İsa'ya küfredersen seni öldürürüm. Ama inanmayacağım, Tanrı'ya bile inan-

mayacağım zamanlar oluyor. "Tanrı gerçekten varsa niçin bana izinli bir iş bulmuyor?"

Sonra çocuklarım olduğu aklıma geliyor, kendimi asmaktan vazgeçiyorum. Hâlâ bazen... İş bulamadığımda kafam feci zonkluyor...

Kurbağaları soyarken içim acıyor, fakat onları öldürmekten başka elimden ne gelir ki? Onlara acıyorum, fakat ölmeleri lazım. Bana bakan şu kurbağa sırasının geldiğini biliyor. Elime aldığımda ona anlatıyorum, şüphesi kalmıyor. Bunu nereden mi biliyorum? Makasınıza davranmadan önce onu bacağından tuttuğunuzda elinize kaçırır -sıkışınca bizim de yaptığımız gibi- ve bu defalarca olur.

Gerçekliğin perdesini kaldırınca kadınlarla erkeklerin rüzgârda uçuşan tüylerden ya da korkuluklardan öte anlam taşımadıklarını öğrendim. Kadınlar hareketli varlıklar; erkekler tür olarak zayıf, tavuskuşu gibi ele veriyorlar kendilerini. Erkek dediğin vahşi hayvan; bir kadının karşısına çıktığındaysa sanırsın yeni doğmuş bir kuzu.

İnsanlar sırdan ufacık da olsa haberdarsa, bu dünyada uçup gidecek kadar bir ânlık yer kaplıyoruz; her gün, her ay, her yıl daha fazla nimet gibi geliyor. Zamanın geçmişi ve onunla birlikte hayatımızı geride bıraktığını görünce, onu aziz tutup birbirimize fiziken yardım etmek için, ayrıca kafamız rahat olsun diye daha fazla sebebimiz oluyor.

Dürüstlük, acıma, alay, çelişkiler üstüne düşünme yeteneği; evet, evet. Fakat bir çelişki daha var: Her kadın çocuğu yoksulluğu tatmasın isterken, her erkek de kendisi ve ailesi için aynı dileğin gerçekleşmesini arzuluyor. Bu mücadele dünya çapında muazzam boyutlu bir toplumsal ve siyasal mücadeleye dönüşecek.

1981

LEOPARDİ

"Neydi zamanın acıtan yeri
Hayat ismiyle geçen"
(Leopardi)

İki hikâyeyle başlıyorum.

Geçenlerde Moskova'ya gitmiştim. Havaalanından ülkeye girerken gümrük görevlisi valizimde Rusça daktilo edilmiş bazı şiirlere rastgeldi. Onlar, Londra'da bir arkadaşımın tercüme ettiği benim şiirlerimdi. Görevli onları alıp okusun diye diğer bir memura teslim etti. Neler olduklarını açıkladıysam da memur arkadaşı dikkatle okumayı sürdürdü. Nihayet her şeyimi inceledikten sonra yüzlerinde yarı resmi, yarı alaycı bir ifadeyle şiirlerimi iade ettiler. Diğer memur kâğıtları uzatırken, "Galiba şiiriniz biraz fazla kötümser," dedi.

Geçen gün de İsviçreli sinema yönetmeni dostum Alain Tanner'la sohbet ediyorduk. Alman oyuncu Bruno Ganz'la ilgili bir televizyon programını yeni izlemiştim. Tanner'ın son filminde Ganz oynuyor –çok iyi oyun çıkarmış. Televizyon programını izleyince neredeyse çileden çıktım, çünkü Ganz yalnızca kendisinden ve ruh halinden bahsetmekteydi. "Hangi konudan söz etmesini bekliyordun ki?" diye cevapladı Alain. "İnsanların hâlâ

dünya üzerine konuşmalarını mı bekliyorsun? Bugün benlik, üzerinde konuşulacak tek konu olarak kaldı." Dostumla aynı fikirde olamadım.

Giacomo Leopardi'ye (1798-1837) gelince. Sanırım hiçbir şair ve düşünür, kötümserliğini Leopardi'den daha duru bir dille ifade etmemiştir. Duru diyorum, çünkü Kafka'dan farklı olarak kendine acıması yok. Yazılarında anlaşılmaz pasajlara da rastlayamazsınız. Yazıları derdini müthiş bir durulukla ortaya koyuyor –Picasso'nun *Guernica*'sındaki elektrik ampulü gibi.

Leopardi küçük bir aristokrat aileden Roma Bataklıkları'nda doğdu. Kendisine kalan herhalde tek olumlu miras babasının geniş kitaplığıydı. On yaşına gelince kendi kendine İbranice, Yunanca, Almanca ve İngilizce öğrendi. Onun dışındaki mirası yalnızlık, sağlıksız bir vücut, görme yetisinin sürekli azalması ve mali durumunun yerlerde sürünmesiydi. Okurunun, insanın durumu hakkında vardığı sonuçların kişisel ve perişan deneyimlerinden çıktığına inanmasmdansa, yazdıklarının yakılmasını tercih ederdi. Bunu söylemekte haklı olduğundan eminim.

Leopardi olağanüstü bir şekilde kendi mutsuzluk kuyusundan bir kule çıkarmış ve bu kuleden yıldızlarla başkalarınm hayatlarını, geçmişi, şimdiyi, geleceği incelemeye koyulmuştu. İtalyan ya da İtalyanca uzmanı olmayan birinin onun şiirlerinin tam niteliği konusunda yetkin bir dille konuşması zordur. Birçok kişi Leopardi'nin Dante'den sonraki en büyük İtalyan şairi olduğuna inanmaktadır. Kaleme aldığı her şiirde tüm dünyayı kapsayan bir hayat görüşüne katkıda bulunan ve onun yerini alan bir düşünce silsilesinin izleri vardır. Bu açıdan Virgilius gibi bir klasiktir. Fakat gerek dile gerekse *önündeki* konuya (bir köy, bir nikâh töreni, bir marangoz) dair tutumunda, aynı zamanda hem bir naziklik hem de galaktik bir uzaklık gözlenir –başka kimsede rastlanmayan bir lirizmle, meteorun madensi sertliğinin yanında bir kuş yavrusunun yumuşak göğüs tüylerini okuyabilirsiniz.

Leopardi ayrıca düzyazılar kaleme almıştı; özellikle dikkat çeken, 1817 ile 1832 yılları arasında tuttuğu ve ancak ölümünden altmış yıl sonra yayın-

lanan *Zibaldone* adlı bir tür felsefi günlük ile çoğunun basıldığını sağken gördüğü *Moral Tales* (Ahlâki Öyküler) adlı bir derleme hazırlamıştı.

Ahlâki Öyküler'i okuyan Nietzsche, Leopardi'yi yüzyılın en büyük nesir yazarı olarak anmıştı. Aslında bugün Leopardi'nin nasıl da bizim yüzyılımıza ait bir kalem olduğunu görmekteyiz. İroni, retoriğe yeltenmeme, sohbet hafifliğinde yazılar ve kendi düzyazısını dayatmadan ağırbaşlı olmak –bu özellikler Pasolini, Brecht ya da Bulgakov gibi birbirinden farklı çoğu yazarın ön habercisidir.

Ahlâki Öyküler artık İngilizce'de yetmiş yıldır ilk defa, Patrick Creagh'ın nefis çevirisi, notları ve önsözüyle eksiksiz biçimde basılmış bulunuyor.[1] Ne yazık ki akademik hayatta, bir ustanın eserlerinin ondan çok şey öğrenmeye meraklı, yorumlarının tonuna bile ustasına borcunu yediren bir araştırmacıya denk gelmesi nadiren görülüyor. Creagh'ın kendisinin şair olması burada elbette önemli. Dolayısıyla bu yeni edisyon, ilk elde öyle tasarlandığı akademik okumanın ötesinde bir ilgiyi hak ediyor. On dördünden seksen yaşına kadar insanlık durumunun gündeme getirdiği başlıca sorunlara ilgi duyan herkes bu kitapta kendisini etkileyen, düşüncelerini başka yönlere çeken ve ürkütecek sayfalar bulacaktır.

> MODA: Madam Ölüm!
>
> ÖLÜM: Defol git. İstemediğin bir ânda geleceğim yanına.
>
> MODA: Hıh, sanki ben ölümsüz değilim!
>
> ÖLÜM: Ölümsüz mü? Ölümsüzlerin devri geçeli neredeyse bin yıl oldu.
>
> MODA: Yani Madam'm kendisi bile, on altıncı ya da on yedinci yüzyıla ait bir İtalyan şairi gibi Petrarcha'ya başvurabiliyor.
>
> ÖLÜM: Petrarcha'nın şiirlerini severim. Ne de olsa o dizelerde kendi Zafer'imi görürüm ve hemen her dizesi benim hakkımdadır. Aman boşver, topukla bakalım.
>
> MODA: Haydi, Yedi Ölümcül Günah'a sevginle bir kere olsun dik dur ve bak bana.

1) Giacomo Leopardi, *Moral Tales*, çev. Patrick Creagh, Manchester, Carcanet, 1983; New York, Columbia University Press, 1983.

ÖLÜM: Ee? Bakıyorum işte.

MODA: Beni tanımadın mı?

ÖLÜM: Uzağı göremediğimi biliyor olmalısın. İngilizler bana uyan bir tanesini yapmadıkları için gözlük de kullanamıyorum. Hem yapsalardı bile onları hangi burnumun üzerine yerleştireceğim!

MODA: Ben Moda'yım, senin kız kardeşin.

ÖLÜM: Kız kardeşim mi?

MODA: Evet. İkimizin de Çürüme'nin kızları olduğumuzu hatırlamıyor musun sahiden?

ÖLÜM: Hafızanın ezeli düşmanı olan benden bir şeyi hatırlamamı nasıl beklersin?

MODA: Ama ben iyi hatırlıyorum; ikimizin de aynı derecede ve sürekli olarak bu çukurdaki her şeyi yok edip değiştirmeyi hedeflediğimizi biliyorum. Gerçi sen bunu bir yolla yapıyorsun, ben başka bir yolla.

Ahlâki Öyküler'de Leopardi'nin şiirlerinde rastlanan lirizmin yerini zekâ almıştır, ancak ikisinde de hayata karşı aynı yaklaşım, aynı düşünme tarzı vardır. Leopardi, Aydınlanma'nın dahi çocuğuydu. Dünyayı Aydınlanma'nın materyalizminin gözleriyle görüyordu. Aydınlanma filozoflarının Haz'a atfettikleri yeri benimsemişti. Din'i konumundan indirme ve Kilise'nin gerici gücünü teşhir etme düşüncelerine o da katılıyordu. Hatta kendince bir halkçıydı. Fakat Aydınmanma'nın İlerleme'ye duyduğu inancı kesinlikle reddediyordu. Ona göre, insan eşitliğinin temeli asla bir mutluluk vaadi olamaz, bilakis her zaman için çekilen ıstıraplar olabilirdi.

Napoléon'dan sonraki dönemde yazarken, paranın ve yeni iletişim araçlarıyla demagojinin nihayetinde her şeyi çarpıttığını öngördüğü gelecek yüzyıla dair felaketten başka bir şey düşünemiyordu. Her tarihsel dönem, diyordu, bir geçiş dönemiydi ve her geçiş mutsuzluk getirmekteydi. Oysa eskiden avuntularımız vardı: iman, kadere ya da kefarete inanmak. Böylesi avuntuların artık yanıltıcı olduğu görülmüştü ve modern hakikat eskisinden daha sert ve daha umutsuz bir tablo sunmaktaydı.

İnsan öyle bir yapıya sahipti ki, her şeyden çok kendi hayatını seviyordu. Bu sevgi insana, hayatının kendisine mutluluk vaat ettiğine inandırmıştı. Değişmez bir inançtı ve dolayısıyla insan çoğu zaman ıstırap içindeydi. Tüm bunlar, kendi düzeninde insana silik, kenarda kalmış bir detay muamelesi yapan doğanın eseriydi. (*Ahlâki Öyküler* günümüzün bilim kurguyla ilintili fikirleriyle doludur.) İnsanın durumundan kurtulmasının tek mümkün yolu ölümün ebedi uykusuydu. Genellikle intiharın 'mantığı' hakkında yazıyordu, fakat hayatla garip ama çok koyu bir dayanışma içinde olduğundan böyle bir eylemi gerçekleştirmeyi hiç aklına getirmemişti.

Leopardi'nin eserlerinde bir paradoks görülür; kendisinin farkında olduğu bir paradoks. Aşağıdaki alıntıda dehasını gözler önüne sermeye çalışmaktan ziyade, yazılı metnin potansiyel gücü hakkındaki düşüncelerini anlatmaktadır:

> Bir dahinin eserlerinde içkin bir özelliğe rastlarız. Şöyle ki, şeylerin hiçliğinin kusursuz bir benzerini ortaya koyduklarında, hayatın kaçınılmaz mutsuzluğunu açıkça gösterip hissetmemizi sağladıklarında, en korkunç çaresizliği dile getirdiklerinde bile; yine de kendini tam bir açmazda, hüsrana savrulmuş, faydasız hisseden, hayata karşı sıkıntılı ve cesaretsiz, en ağır ve ölümcül tersliklerle (bunlar güçlü ve yüce duygularla ilintili de olabilir, başka bir şeyle ilintili de) yüz yüze bulan büyük bir ruhu avutabilir, coşkusunu tazeleyebilir ve ölümden başka hiçbir şeyden konuşmayıp resmini çizmese bile, en azından bir süreliğine, kaybettiğini sandığı hayatı kendisine iade edebilir.
>
> (*Zibaldone*, s. 259-260)

Leopardi'nin Marksist bir açıdan yorumlanması onu tarihsel bir düzleme yerleştirir ve hepimize kendisinin çerçevenin (sınıf mücadelesi, kapitalizmin ekonomik yasasının doğrudan sebebiyet verdiği acılar, insanın tarihsel kaderi) dışına çıktığını hatırlatır. En sınırda Leopardi, bir düşünür olarak, günleri sayılı olan aristokrasinin umutsuzluğunu temsil eden bir figür olarak devre dışı bile bırakılabilir. Buna kalkışan herkes, kendi adına parlak

metinler çıkarmış İtalyan Marksist Sebastiano Timpanaro'yla boy ölçüşmek durumunda kalacaktır.

Bir iki yıl önce Amsterdam'da yapılan Transnational Institute'un toplantılarından birinde, Gelecek adına beslenecek Umutlar'dan söz etmem istenmişti. Ben de biraz hınzırca, Beethoven'ın 31. Piano Sonatı'nın (*Opus* 110) bir kaydını çaldım ve arkasından şu öneriyi yaptım: Siyasette hüsrana uğramak siyasal muhakemede sabırsızlıktan doğar; hepimiz, İlerleme adına tekrar tekrar vurgulanan genel vaatlerden dolayı bu sabırsızlıkla yaşamaya koşullanmışız.

Farz edin ki, dedim, senaryoyu değiştiriyoruz; farz edin ki, yeryüzünde cennete yakın bir şeyin kurgulanmasının mümkün olduğu bir dünyada yaşamıyoruz; tam tersine, doğanın cehenneme çok yakın olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Böyle bir durumda siyasal ya da ahlâki seçimlerimizden bir tekini bile değiştirir miydik? Şu ânda ne yapıyorsak gene aynı yükümlülükleri sırtlamaya ve aynı mücadelenin içinde yer almaya mecbur hissederdik kendimizi; belki sömürülenlerle ve acı çekenlerle dayanışma duygumuz bile daha samimi olurdu. Değişen tek şey umutlarımızın büyüklüğü ve nihayetinde hayal kırıklıklarımızın sertliği olurdu. Benim savım, öyle demeyi severseniz Leopardici bir savdı ve benim gözümde herhangi bir cevapla karşılanamaz görünüyordu.

Yine de orada duramayız. Leopardi koşulların ya da (bu sözcükteki ironiyi nasıl da onaylardı!) ayrıcalığın zorlamasıyla, esasında edilgen bir gözlemci olarak kalmıştı. Dolayısıyla, kendisindeki kötümserliğin tutarlı bir şekilde sürmesi bu olguya bağlıydı. Buna verdiği isim Ennui'ydi.

Oysa -ne denli sınırlı kalırsa kalsın- bir üretim sürecine dahil olur olmaz, tam bir kötümserlik içinde olmak fiilen imkânsızlaşır. Üstelik bunun, emeğin onuruyla ya da bu tür başka bir klişeyle hiç alakası yoktur; bunun kaynağı, fiziksel ve psişik insan enerjisinin doğasıdır. Bu enerjinin harcanması yemek yeme, uyku uyuma ve kısa sürelerle dinlenme ihtiyacını doğurur. Ve bu ihtiyaç o kadar şiddetlidir ki, doyurulduğunda ya da kısmen doyurul-

duğunda bile insanın gözünü bir sonraki mola evresine dikmesini engellemez. Bitkin insanlar bu şekilde hayatta kalır; bitkinlik, artı, tam kötümserlik yok olmaya mahkûmdur.

Benzer bir şey muhayyile düzleminde ortaya çıkar. Dünyanın üretilmesine katılma eylemi, bu tikel eylem kendi başına saçma olsa bile, muhayyilede potansiyel, daha çok istenir bir üretim doğrultusunda bir perspektifi besler. Eski (dingin?) günlerde montaj hattında çalışan bir işçi manasızca tekrarlarla uğraşır, renkli televizyonun ya da yeni bir balık oltasının hayalini kurarken, bu tabloyu sadece tüketimcilikle ya da yanlış umutlara bağlanmakla açıklamak yanlıştı. Çalışmak, üretken bir faaliyet olduğu için insanda kaçınılmaz olarak üretken bir umut doğurur. İşsizliğin hiç insani olmayan bir durum sayılmasının sebeplerinden birisini burada aramak gerekir.

Yalnız, çocuksuz ve fiziksel çalışmayı yürütemez haldeki Leopardi, üretimin izleyicisi olmaya mahkûmdu. Tabii felsefi konumunu açıklamak için fiziksel durumuna başvurmanın bir temeli yoktur. Yine de bu durumundan dolayı, onun -çok şey bilen ve bilgiye büyük saygı duyan biri olarak- bilmediği bir şey vardı. Bedenin -korkunç ölümlülüğüyle- insanın yardımma nasıl koştuğunu bilmiyordu.

"Tanrıların sevdiği insanlar genç ölür." Geçmişin karamsar bilgeliğini teyit eden bir cümle olarak hep bu sözü aktarırdı. Muhtemelen bu sözdeki gerçek hâlâ geçerlidir. Ancak bu, ebeveynlerin birinin ya da ikisinin birden sevilmesine engel değildir; çocuğun -herhalde tanrıların seveceği kişilerden biri olarak- bazen esin kaynağını onlarda bulması umudu insanda hâlâ diridir.

Leopardi elbette bu tür umutlara bel bağlamaz ve bedenin küçük kurtarma operasyonlarını insanı yanıltan bir şey olarak görürdü. Oysa bu etkenler kendi başına Leopardi'nin savlarını çürütmeye yetmezdi. Bu etkenlerle Leopardi'nin savları yan yana duruyordu. Tıpkı Beethoven'ın 31. Sonat'ında olumlama ile acının yan yana durması gibi.

Şimdi şu paradoksa geri dönüyorum: Leopardi'nin siyah sayfaları hâlâ cesaret verici olmayı nasıl sağlamaktadır? Leopardi'nin hayatının edilgen

bir izleyici olarak kaldığını söylediğim zaman, çarpıcı bir noktayı bilerek devre dışı tutmuş oluyorum: onun yazılarıyla ortaya koyduğu kahramanca, tek başına gerçekleştirilmiş üretimi. Eğer bütün kasvetliliğine rağmen bu yazılar kendilerince esin vermeyi başarıyorlarsa, dünyanın üretilmesine katılıyorlar demektir. Şimdiye değin şunun açığa çıkmış olması gerekir: Bu koşul yalnızca sözcüğün klasik anlamıyla üretimi değil, aynı zamanda asla tamamlanmayan, daima üretim halinde görünen varoluşu da; yani, gerçeklik olarak dünyanın üretilmesini de kapsamalıdır. *Ahlâki Öyküler*'de Leopardi'nin sürekli olarak evrenin ve onun arkasında bulunan güçlerin yaratılmasına atıfta bulunması ve bu konuda fikir yürütmesi önemlidir.

Leopardi'nin zihnini meşgul eden şeyler geçmişe dönük değil, fiilen olan şeylerdir. Gerçekliğin üretilmesi hiçbir zaman sona ermemiştir; dolayısıyla bu sürecin sonucu hiçbir zaman kesin bir şekilde ortaya çıkmamıştır. Bir şeyler daima dengededir. *Gerçeklik her zaman ihtiyaç halindedir.* Olabileceğimiz kadar lanetli ve marjinal olan bizler için bile. İşte bu yüzden Leopardi'nin Enerji, Schopenhauer'ın İrade adını verdiği şey (insan onları tecrübe ettikçe), kesintisiz yaratı ediminin parçasıdır, 'şeylerin boşunalığı' karşısında bitmek bilmez anlam üretiminin parçasıdır. Buna bakarak Leopardi'nin kötümserliğinin kendini aştığını söyleyebiliriz.

1983

DÜNYANIN ÜRETİLMESİ

Amsterdam'a kaç defa gelip de hep Merkez İstasyonu'nda trenden indiğimi, Vermeer'in, Fabritius'un ya da van Gogh'un tablolarını görmek için kaç defa Rijksmuesum'a gittiğimi artık hiç bilmiyorum. İlk gelişim hemen hemen otuz yıl önce olmalı; son yedi yılda da Amsterdam'a sistematik olarak her altı ayda bir gelip, mensubu olduğum Transnational Institute'un toplantılarına katılıyorum.

Üçüncü Dünya'dan, Amerika Birleşik Devletleri'nden, İngiltere'den ve Kıta Avrupası'ndan yirmi kadar kişinin dünyadaki durumu sosyalist bir perspektiften çeşitli yönleriyle tartıştıkları her toplantıdan kendimi biraz daha az cahil ve daha kararlı hissederek ayrılıyorum. Artık hepimiz birbirimizi iyi tanıyoruz ve yeni bir toplantı zamanı geldiğinde bu daha çok bir takımın biraraya gelişine benziyor; bazen kazanıyor, bazen kaybediyoruz. Her seferinde kendimizi dünyanın yanlış temsilleriyle (ya yönetici sınıfların propagandalarından gelen, ya da kendi içimizde taşıdığımız yanlış düşüncelerle) savaşırken buluyoruz.

Ben Transnational Institute'e çok şey borçluyum, yine de Amsterdam'a gideceğim son defasında neredeyse gitmekten vazgeçmek üzereydim. Kendimi tükenmiş hissediyordum ve bu tükenmişliğim, öyle diyebilirsem eğer, fiziksel olduğu kadar metafizik bir histi. Artık anlamları yan yana koyamıyordum. Bir şeyle ilgili bağlantı kurma gerekliliğinin aklıma gelmesi dahi

içimi acıyla dolduruyordu. Tek umudum olduğum yerde kalabilmekti. Ne ki son dakikada yine gitmeye karar vermiştim.

Bu, hataydı. Görüşmelerin hiçbirini doğru dürüst takip edemedim. Sözcükler ile onların işaret ettikleri şeyler arasındaki bağ kopmuştu. Galiba, kaybolan kendimdim; insanın ilk yetisi -isimlendirme yetisi- bende işlemiyordu ya da belki zaten hep bir yanılsamadan ibaret kalmıştı. Tam bir dağınıklık içindeydim. Dostlarımla şakalaşmayı, odama çekilip dinlenmeyi, soğuk duş almayı, kahve içmeyi, kahve içmemeyi, kendimle konuşmayı, uzak yerleri hayal etmeyi denedim –hiçbiri işe yaramadı.

Toplantıların yapıldığı binadan çıkıp sokaklarda yürüdüm ve tablolara bakmak için değilse de, beni kaldığım eve götürebilecek tek kişi orada olduğu için Van Gogh Müzesi'ne girdim; kadın oradaydı, ancak onun yanına gitmeden önce tabloların arasından geçmem gerekiyordu. O ânda kendime, "Sana gereken Van Gogh değil, kafanda bir delik açmak," dedim.

"Nasıl buharlı gemiler, otobüsler, trenler bu dünyadaki ulaşım araçlarıysa, kolera, böbrek zehirlenmesi ve tüberkülozun da insanı öbür dünyaya götüren araçlar olması bana imkânsız görünmüyor. İhtiyarlıktan sakince ölmek yalınayak gitmeye benziyor." Van Gogh, kardeşi Theo'ya bir mektubunda böyle yazmıştı.

Kendimi hâlâ tablolara göz ucuyla bakarken, sonra durup onları seyrederken buluyorum. "The Potato Eaters" (Patates Yiyenler), "The Cornfield with a Lark" (Mısır Tarlasındaki Kuşlar"), "The Ploughed Field at Auvers" (Auvers'deki Sürülmüş Tarla), "The Pear Tree" (Armut Ağacı). İki dakikada (herhalde üç haftadır ilk defa) sakinleşiyor, kendime geliyorum. Gerçeklik teyit ediliyor. Dönüşüm, bazen damardan yapılan bir iğnenin ardından hissettiğimiz duygu değişiklikleri misali çabuk ve kesin. Oysa ziyadesiyle aşina olduğum bu tablolar daha önce benim üstümde hiç böyle terapi etkisi göstermemişti.

Öyleyse, öznel bir deneyim neyi ele veriyor? Benim Van Gogh Müzesi'ndeki deneyimim ile ressam Van Gogh'un ömür boyu süren çalışmaları

arasında bir bağ var mı? Bu soruya hemen şu cevabı yapıştırasım geliyor: Hiç yok ya da çok az var –tabii o tuhaf rastlantı olmasaydı. Bir keresinde Amsterdam'dan dönüşümden sonra elime Hugo von Hoffmannsthal'in hikâyeleriyle denemelerinin toplandığı bir kitap geçti. Hikâyelerden bir tanesi "Letters of a Traveller Come Home" (Yurduna Dönen Bir Seyyahın Mektupları) adını taşıyordu. 'Mektuplar' 1901 tarihliydi. Farazi mektup yazarı, ömrünün çoğunu Avrupa dışında geçirmiş bir Alman işadamıydı; artık yurduna dönmüştü, ama giderek yoğunlaşan bir gerçekdışılık duygusundan mustaripti; Avrupalılar onun hatırladığı kişiler olmaktan çıkmışlardı ve hep uzlaşıp durdukları için hayatları hiçbir anlam ifade etmiyordu.

"Sana söylediğim gibi, bu insanları anlayamıyorum; ne yüzlerini, ne davranışlarını, ne konuşmalarını. Zira artık onların hiçbir yerde Varlığı yok, gerçekten onlar artık *yoklar.*"

Yazarın hüsranı kendisini bizzat kendi hatıralarını sorgulamaya zorlar ve nihayetinde hiçbir şeyi inandırıcı bulmaz. Birçok bakımdan bu otuz sayfa, sanki Sartre'ın otuz yıl sonra kaleme alacağı *Bulantı*'yı kehanet eder. İşte, son mektuptan bir parça:

> Ya da yeniden – bazı ağaçlar, şuradaki, alanın orasında burasında, asfaltın içinden çıkan, demir parmaklıklarla çevrili kupkuru ama korunmuş ağaçlar. Onlara bakıp bana ağaçları hatırlattıklarını bilirim – yine de ağaç olmadıklarını düşünürüm – sonra bir titreme yakalar bedenimi, hiç kesilmeyen hiçliği, hiç bitmeyen hiçbir yerdeliğin soluğu, o tarif edilemez soluğu, ölüm değil de var olmamaktan gelen bir şey göğsümü ikiye ayırır.

Son mektup ayrıca, yazarın Amsterdam'da bir iş toplantısına katılmaya mecbur olduğundan bahseder. Güçsüzdür, dağılmıştır, hiçbir şeyden emin değildir. Yoldayken küçük bir sanat galerisinde durur ve içeri girmeye karar verir.

> Tablolardan çıkardıklarımın yarısını bile nasıl anlatacağım sana? Baktığım tabloların hepsi kendi tuhaf ama ta içime dokunan hislerin kesin bir şe-

> kilde doğrulanmasıydı. Burada ansızın, bana çok fazla gelmiş olan uyuşukluk içinde öncesini hatırlatan ufak bir bakışla, bir şeyle karşılaşmıştım. O bakış hayalet gibi üstüme çökmüştü. Hiç tanımadığım bir yabancı -inanılmaz bir buyurganlıkla- bir cevap, cevap biçiminde bütün bir dünyayı veriyordu.

Hikâyenin sonu beklenmedik biçimdedir. İyileşmiş, güveni tazelenmiş bir ruh halindeki yazar, toplantısına gider ve iş hayatındaki en başarılı performansını sergiler.

Son mektuba düşülmüş bir notta, söz konusu sanatçı olarak Vincent van Gogh diye birinin ismi geçmektedir.

Bu bahşedilen, Van Gogh'un yazarın acısına 'bir cevap biçiminde' sunduğu 'bütün dünya'nın doğası nedir?

Bir hayvan açısından onun doğal ortamı ve yaşayacağı yer belirlenmiştir; bir insan açısından ise -ampiristlerin kesin görüşlerine rağmen- gerçeklik belirlenmiş değildir: Gerçeklik sürekli araştırılıp peşine düşünülmesi, tutulması gereken bir şeydir –demeyi istediğim, *kurtarılması* gereken bir şeydir. Bize, sanki biri elimizin altında diğeri uzakta, çok uzaktaymış gibi, gerçek olanın karşısında hayali olanın durduğu öğretiliyor. Oysa bu karşıtlık yanlıştır. Olaylar her zaman elimizin altındadır. Ancak bu olayların oluşturduğu bütünsellik -ki gerçeklik derken bunu kastediyoruz- bizim tasavvur ettiğimiz bir kurgudur. Gerçeklik her zaman *ötede durur* ve bu, idealistler için olduğu kadar materyalistler için de, Platon için olduğu kadar Marx için de geçerlidir. Gerçeklik -nasıl yorumlanırsa yorumlansın- bir klişeler silsilesinin ötesinde durur. Her kültür, kısmen kendi pratiklerini kolaylaştırmak (alışkanlıklar yerleştirmek) kısmen gücünü pekiştirmek amacıyla böyle bir silsile üretir. Gerçeklik, güç sahiplerine aykırı yönde işler.

Tüm modern sanatçılar yaptıkları yenilikleri, onu daha belirgin kılmanın bir yolu olarak gerçekliğe daha yakından bakmayı sağlayan birer üretim olarak düşünmüşlerdir. Modern sanatçının ve devrimcinin bazen kendini klişeler silsilesini (modern dönemde benzeri görülmedik biçimde önemsiz ve

egoistçe olan klişeleri) yıkma fikriyle yan yana, bazen ondan ilham alır durumda bulması tam da burada ve yalnızca bu noktada kendini gösterir.

Yine de birçok sanatçı, söz konusu klişelerin ötesinde gördükleri şeyleri, sanatçılar olarak kendi yeteneklerine ve toplumsal konumlarına uyduracak şekilde yansıtmışlardır. Böyle bir durumla karşılaştıklarında kendilerini sanat için sanat teorisinin uydurduğu birçok gerekçeden biriyle haklı çıkarmaya kalkarlar. Şöyle derler: Gerçeklik, sanattır. Gerçeklikten sanatsal bir kâr elde etmenin peşindedirler. Fakat bunun her zaman geçerli olmadığını gösteren Van Gogh gibi örnekler bulunduğunu biliyoruz.

Van Gogh'un mektuplarından klişelerin ne denli bilincinde olduğunu biliyoruz. Onun bütün hayat hikâyesi, gerçekliğe sonsuzca özlem duymanın hikâyesidir. Renkler, Akdeniz iklimi ve güneş, onun gözünde sanatçıyı bu gerçekliğe götüren araçlardı; yoksa hiçbir zaman kendi başlarına özlem duyulan nesneler değillerdi. Ve bu gerçeklikten bir şey kurtaramayacağını hissettiği zaman çektiği acılar bu özlemi koyultuyordu. Van Gogh'un böyle durumlarda içine düştüğü buhranların günümüzde şizofrenlik ya da sara teşhisiyle birlikte anılması hiçbir şeyi değiştirmez; buhranların içeriği, patolojilerinden ayrı olarak, gerçekliğin bir anka kuşu gibi kendini mahveden bir bakışla görülmesiydi.

Van Gogh'un mektuplarından bildiğimiz başka bir gerçek, hiçbir şeyin onun gözünde çalışmaktan daha kutsal olmadığıdır. Van Gogh emek harcamanın fiziksel gerçekliğini bir oluş, aynı zamanda bir mecburiyet, bir adaletsizlik ve insanın o ânki özü olarak görüyordu. Sanatçının yaratıcı eylemi onun gözünde başka eylemler içinde sadece biriydi. Gerçekliğin kendisi de bir üretim biçimi olduğundan gerçekliğe yaklaşmanın en iyi yolunun çalışmak olduğuna inanmaktaydı.

Bu konuda sözcüklerden daha iyisini tablolar söyler. Sözümona hımbıllığı, boyayı tuvale sürerken yaptığı jestler, palette renkleri seçip karıştırırken yaptığı (bizim göremediğimiz, ancak tasavvur edebildiğimiz) hareketler, yapılmış resmin maddesini kullanıp hazırlarkenki hareketleri –tüm bun-

lar kendisinin resim olarak varlığının *faaliyetini* andırırlar. Van Gogh'un tabloları, resimlediği şeylerin etkin varoluşunu -olmalarının fiilileşmesini- taklit etmektedir.

Bir sandalyeyi, bir yatağı, bir çift çizmeyi alın. Van Gogh'un onları resmetme eylemi, başka bir ressamın marangozun ya da kunduracının çalışmalarına yakınlığından daha da yakındı. Sanki onları birbirine uyduruyor, birbirine *katıyor*, sanki birbirine *katılmış olmaları* onların gerçekliğini meydana getiriyormuş gibi ürünün öğelerini -ayaklar, sürgüler, arkalıklar, oturulacak yerler; taban, üst damak, topuk- biraraya getirmekteydi.

Bir manzara resmi yapmadan önce geçilmesi gereken süreç çok daha karmaşık ve gizemliydi, fakat aynı ilkeye tabiydi. Tanrı'nın yeryüzünü topraktan, sudan ve çamurdan yarattığı farz edilirse, bir ağaç ya da mısır tarlası yaparken malzemelerini kullanış biçimi pekâlâ Van Gogh'un o ağacı ya da mısır tarlasını resmederken boyayı kullanışına benzeyebilirdi. Buna dikkat çekerken Van Gogh'a yarı ilahi bir nitelik atfediyor değilim: Böyle bir şeye kalkışmak ressamı en kötü şekilde azizleştirmeye çalışmak anlamına gelir. Ancak şayet dünyanın yaratılmasını düşünecek olursak, bu olayın nasıl gerçekleştiğini sadece bunu sağlayan güçlerin enerjisinin -şimdi hepimizin gözleri önünde duran- görsel belirtileriyle tasavvur edebiliriz. Van Gogh açısından bu enerjiler müthiş ('müthiş' sözcüğünü itinayla seçtim) bir uyum içerisindeydi.

Van Gogh çiçek açmış küçük bir armut ağacının, özsuyunun çıkışının, tomurcuğun açışının, çiçeğin patlayışının, tepeciklerden sıvı gelmesinin resmini yaptığında, sıraladığım olaylar onun gözünde resim yaparken yaşadığı şeylerdi. Bir yolun resmini yaptığında muhayyilesinde o yolu yapanlar işçilerle birlikteydi. Sürülmüş bir tarlanın resmini yaptığında, toprağı sürenlerin hareketlerini kendi hareketlerine katıyordu. Özetle, nereye baksa varoluşun uğraşını gözlemekteydi ve genel olarak bildiği bu uğraş onun açısından gerçekliği meydana getiriyordu.

Kendi yüzünün resmini yaparsa, el falına bakanların insanların ellerinde bunu okuyabildiklerine inandıkları gibi, geçmişi ve geleceğiyle kaderini

kuruyordu. Kendisini anormal biri sayan çağdaşları elbette şimdi düşündüğümüz gibi aptal değillerdi. Van Gogh içindeki dürtüyle hareket ederek resim yapıyordu –başka hiçbir ressamın onunla kıyaslanabilecek bir içsel dürtüyle sanatına yoğunlaşmadığı herkesin bildiği bir gerçekti.

İçsel dürtüsü neydi? Üretimin iki eylemini, tuvaldeki hareket ile belli bir gerçekliğin resmedilmesini giderek birbirlerine daha yaklaştırarak biraraya getirmekti. Üstelik bu dürtü sanat hakkındaki bir fikirden kaynaklanıyor değildi (bu yüzden gerçeklikten nasiplenmek gibi bir durumla hiç karşılaşmamıştı), bilakis ezici bir empati duygusundan geliyordu.

> Ben boğalara, kartallara, insanlara öyle yoğun bir hayranlık besliyorum ki, bu benim hırslı biri olmamı kesinlikle engelleyecektir.

Van Gogh resmini yaptığı şeylere hep daha yaklaşmak, giderek daha da yaklaşmak zorunluluğu duyuyordu. *Ölüm ânında* o kadar yakındaydı ki, gece gökyüzündeki yıldızlar ışıklı girdaplara, servi ağacının rüzgârın ve güneşin enerjisine göre kıpırdanışlarına değecekti sanki. Gerçekliğin onda, ressamda eridiği tuvaller vardır. Fakat Van Gogh başka yüzlerce resminde de bizi, bir yandan gerçekliği üretildiği kesintisiz sürece hiç dokunmadan dururken, öbür yandan herhangi bir insanın elinden gelecek kadar yakına götürmektedir.

Eski devirlerde resimler aynalarla kıyaslanırmış. Van Gogh'un resimleriyse lazer ışınlarıyla kıyaslanabilir. Alımlanmayı beklemezler, dışarı çıkıp buluşurlar ve içinden geçtikleri yer, üretim eylemindeki gibi, çok da boş bir uzam değildir. Van Gogh'un hiçliğin esrikliğine cevap olarak sunduğu 'bütün dünya', dünyanın üretilmesidir. Birbiri ardına yapılan resimler, huşûyla ama pek de insanı pek rahatlamadan bunu söylemenin, hayatın böyle işlediğini belirtmenin bir yoludur.

1983

ANA DİL

1
Anne bırak ağlayayım
ne baskı makineleri
ne teleksler
ne pırıl pırıl konuşma
bültenleri
bildiriyor
cezasız kalan
felaketi –
yaranın sayfaları haricinde.

Anne bırak konuşayım
ne sıfatlar var
renklerle gösteren
onların sefillik haritalarını
ne sınıflandıracak isimler
acının ailelerini –
ıstırabın fiilleri haricinde.

Benim ana dilim tıkırdatıyor
hapishane duvarındaki

cümleyi
Anne bırak yazayım
serpilenlerle uğuldayan
sesleri.

2

Toprağın cebine
gömdüm bütün aksanlarını
ana dilimin

yatıyorlar orada
karıncaların biriktiği
çam yaprakları gibi

bir gün başka bir gezginin
tökezleme bağırtısı
denk gelebilir onlara

o zaman sıcak ve rahatlık içinde
bütün gece kulak verecek
hakikat gibi bir ninniye.

1985

8

1945, AĞUSTOS'UN ALTI'SI

HİROŞİMA

6 Ağustos 1945'te yaşananları tekrar canlı bilince sokma gerekliliği ortaya çıkınca, o tamamen inanılmaz sorun kendini gösterir.

Geçen yıl Frankfurt Kitap Fuarı'nda bana bir kitap gösterdiler. Editör bana, kitabın formatı hakkında ne düşündüğümü sordu. Kitaba çabucak bir göz atıp cevabımı verdim. Üç ay önce de kitabın bitmiş kopyası elime geçti. İşte, masamda açılmamış bir halde duruyordu. Ara sıra başlığı ve kapak resmi gözüme ilişiyordu, fakat kapağını bile kaldırmadım. Kitaba hemen bakmam gerektiğini düşünmüyordum, çünkü içinde ne bulacağımı zaten bildiğime emindim.

Hiroşima'ya atom bombası atıldığı haberini ilk defa duyduğum -Belfast'ta orduda görevliydim- günü açıkça hatırlamıyor muydum? İlk nükleer silahların sökülmesi hareketinin kaç toplantısında başkalarıyla birlikte o bombanın anlamına kafa yormamış mıydık?

Sonra, geçen hafta içinde bir sabah, Amerika'dan bir mektup aldım. Mektubun içinde bir dostumun kaleme aldığı bir makale de vardı. O dostum, felsefe doktoru ve bir Marksist. Dahası, çok cömert ve sıcak kalpli bir kadın. Makale üçüncü bir dünya savaşının çıkması ihtimali üzerineydi. Tarafını tuttuğu Sovyetler Birliği'nin karşısında, Reagan'ınkine çok yakın bir konumu savunduğunu okuyunca şaşırmaktan kendimi alamamıştım. Kadın dostum mektubunu, nükleer silahların sebep olacağı yıkımın muhtemel

ölçeğini ortaya koyarak tamamlıyor ve daha sonra da böyle bir ihtimalin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sosyalist devrimin önüne sereceği olumlu imkânları sevinçle vurguluyordu.

Masamda duran kitabı işte o sabah açıp okudum. Kitabın adı *Unforgettable Fire* (Unutulmaz Yangın) idi.[1]

Kitap, bombanın atıldığı gün, yani otuz altı yıl önce bugün Hiroşima'da bulunan insanların çizimleriyle resimlerinden oluşuyor. Resimlerin altına genellikle, resmin neyi temsil ettiğini anlatan bir yazı eklenmiş. Çizimlerin hiçbiri profesyonel bir sanatçının elinden çıkmamış. 1974'de yaşlı bir adam, kendisinin yaptığı "At about 4pm, 6th August 1945, near Yurozuyo bridge" (6 Ağustos 1945, Saat 4 Civarı, Yurozuyo Köprüsü Yakınları) başlıklı resmi, ilgi duyan herkese göstermek için Hiroşima'daki televizyon merkezine çıkmıştı.

Bu vesileyle televizyondan, o günden hayatta kalanları, akıllarında kalanları bir resim ya da çizimle anlatmaya çağırma gibi bir fikir doğdu. Bu amaçla bine yakın resim gönderildi ve bunlardan bir sergi oluşturuldu. Çağrı metni şöyleydi: "Gelecek kuşaklara, atom bombasıyla ilgili yurttaşların eliyle çizilmiş resimler bırakalım."

Açıkçası, benim bu resimlere yönelik ilgim sanat eleştirisi kapsamında bir ilgi olamaz. Feryatlar müzikal yolla çözümlenmez. Fakat resimlere tekrar tekrar baktıktan sonra, zihnimde bir izlenim olarak doğan imge giderek bir kesinliğe dönüştü. Bunlar cehennem manzaralarıydı.

'Cehennem' sözcüğünü mübalağa etmek amacıyla kullanmıyorum. Hayatlarında daha önce, okuldan ayrıldıktan sonra hiç resim çizmemiş, çoğu kesinlikle Japonya'nın dışına bir defa bile çıkmamış kadınlarla erkeklerin ellerinden çıkan bu resimler arasında, hafızalarından def edilmesi gereken lanetli anılar ile Avrupa Ortaçağ sanatındaki çeşitli cehennem temsilleri arasında çok sıkı bir yakınlık söz konusudur.

1) Hazırlayan: Japan Broadcasting Corporation, Londra, Wildwood House, 1981; New York, Pantheon, 1981.



Yetmiş altı yaşındaki Sawami Katagiri'nin yaptığı resim: *At the Aioi bridge* (Aioi Köprüsünde).

Soğukkanlı tanıkların anlatımları hep, Dante'nin Cehennem'le ilgili dizelerinin şaşkınlığını ve dehşetini akla getiriyor. Hiroşima'nın merkezine düşen ateş topunun sıcaklığı 300 bin santigrad dereceydi. Japonya'da o günden hayatta kalanlar *hibakuska*, yani 'cehennemi görenler' diye anılmaktadır.

> Birden çırılçıplak bir adam karşıma çıktı ve titreyen bir sesle, "N'olur yardım edin!" diye yalvardı. Atom bombasının etkilerinden dolayı her tarafı yanıklar ve şişkinlikler içindeydi. Adamı komşum olarak tanımadığımdan kim olduğunu sordum. Funairi kasabasında bir keresteci dükkânı olan Bay Ennosuke Sasaki'nin oğlu olduğunu söyledi. O sabah, Kato şehrindeki bölge idaresinin yakınındaki evleri boşaltmaktan oluşan gönüllü çalışma hizmetini görmeye gelmişti. Yanıklardan bütün vücudu simsiyahtı ve Funairi'deki



Hayatta kalanların görüş biçimi. Altmış sekiz yaşındaki Kazuhiro Ishizu'nun resmi.

Bu yakınlık hem üslûpla ilgilidir hem de esastadır. Asıl olarak da tasvir edilen durumlarla ilgilidir. Yakınlık, acının çoğalma derecesinde, seslenecek ya da yardım aranacak kimsenin bulunamayışında, acımasızlıkta, sefaletin eşitliğinde ve zamanın silinişinde başlar.

> Ben yetmiş sekiz yaşındayım. Atom bombasının atıldığı gün Midorimachi'de yaşıyordum. Sabah dokuz civarı penceremden dışarı baktığımda, sokakta Hiroşima bölge hastanesine doğru koşuşturup duran kadınları gördüm. Bazen söylenir ya, o zaman ilk defa, insanların çok korktuklarında tüylerinin gerçekten diken diken olduğunu fark ettim. Kadınların saçları gerçekten dimdik yukarı çıkıyordu ve kollarının derisi kalkmıştı. Galiba otuz yıl kadar önceydi.

> evine dönmekten başka bir isteği yoktu. Perişan görünüyordu –yanıklar ve yaralar içindeydi; yürürken arkasından bir kuyruk sarkıyormuş gibi paramparça olmuş tozlukları dışında tüm vücudu çıplaktı. Saçlarının bir kısmı, başında bir tas varmış gibi asker kepinin altında kalmıştı. Ona dokunduğum yanık derisi pötürdedi. Ne yapmam gerektiğini bilemediğimden, yoldan geçen bir arabanın şoföründen onu Eba hastanesine götürmesini istedim.

Bu cehennem manzaraları, anlatılan sahnelerin hayata ait olduğunu unutmayı kolaylaştırır mı? Burada cehennemle ilgili olsa bile gerçekdışı izlenimi uyandıran bir şeyler yok mu? Ne yazık ki, yirminci yüzyılın bütün tarihi bunun aksinin kanıtıdır.

Avrupa'da cehennemin koşulları çok sistematik biçimde tasarlanmıştı. Bu konuyla ilgili yerlerin adlarını sıralamaya gerek yok. Katliamları düzenleyenlerin kafalarındaki hesapları tekrarlamak da gereksiz. Bunları biliyoruz ve unutmayı seçiyoruz.

Sözgelimi, Troçki'nin resmi Sovyet tarihinden silinişiyle ilgili sayfaların çoğunu gülünç ya da şaşırtıcı buluruz. Bizim tarihimizden silinip çıkarılanlarsa, Japonya'ya atılan iki atom bombasının yaşanmasıyla ilgili sayfalardır.

Elbette gerçekler ders kitaplarında olduğu gibi duruyor. Okul çocuklarının bile bu olayların tarihlerini öğrenmelerinde bir engel yok. Ancak bu gerçeklerin ne anlam taşıdığı (aslında onların anlamı çok açıktı, korkunç derecede canlıydı ve dünyadaki her yorumcuyu şoka uğratmış, her gazeteciyi -farklı şeyler söylemeyi planlarlarken- "Bir daha asla" demek mecburiyetinde bırakmıştı) –bu olguların taşıdığı anlam da silinip gitmiş durumda. Söz konusu olan sistematik, alttan alta yürüyen ve kapsamlı bir bastırma ve yok etme süreci. Bu süreç, siyasetin gerçekliği içine saklanmış.

Beni yanlış anlamayın. Burada 'gerçeklik' sözcüğünü ironi yapmak amacıyla kullanmıyorum; siyasal bakımdan o kadar saf değilim. Siyasal gerçekliğe büyük saygım var ve siyaseten idealistlerin masumiyetinin genellikle çok tehlikeli sonuçlar doğurduğu kanaatindeyim. Burada ele aldığımız mesele, bu örnekte Batı'da (apaçık sebeplerle Japonya'da olmadığı gibi, farklı sebep-

lerden dolayı Sovyetler Birliği'nde de olmadığı şekilde) siyasal ve askeri gerçekliklerin başka bir gerçekliğin nasıl ortadan kaldırılmasına yol açtığı.

Yok edilmiş gerçeklik, hem fiziksel –

> Tenma nehrinin üstündeki Yokogawa köprüsü, 6 Ağustos 1945, saat sabah 8.30.
>
> İnleyerek feryat eden insanlar şehre doğru koşuyorlardı. Sebebini bilmiyordum. Yokogawa istasyonunda buharlı motorlar yanıyordu.
>
> Bir ineğin derisi tellere yapışmıştı.
>
> Bir genç kızın kalçasının derisi yukarıdan aşağı sallanıyordu.
>
> "Bebeğim öldü, değil mi?"

hem de ahlâkidir.

Siyasal ve askeri tartışmalarda caydırıcılık, savunma sistemleri, taktik nükleer silahlar ve sivil savunma diye adlandırılan türden sorunlar üzerinde durulmuştur. Günümüzün nükleer silahsızlanma hareketi bu etkenleri dikkate almak ve onların yanlış bir şekilde yorumlanmasını önlemek zorundadır. Onları gözden kaçırmak, atom bombası ve bütün ütopyalar kadar kıyametvari bir nitelik taşıyacaktır. (Cehennemi yeryüzüne indirmek Avrupa'da cenneti yeryüzüne indirme planlarıyla birlikte yürütülmüştür.)

Kurtarılması, devreye sokulması, açığa çıkarılması ve unutulmasına asla izin verilmemesi gereken şey, öteki gerçekliktir. Kitlesel iletişim araçlarının büyük kısmı, bastırılmış olan gerçeklere yakındır.

Yazının başından beri sözünü ettiğimiz tablolar Japon televizyonunda gösterildi. Bu tabloların BBC'de televizyonun en çok izlendiği saatte gösterilmesi düşünülebilir mi? 'Siyasal' ve 'askeri' gerçekliklere hiçbir atıfta bulunulmadan, düz bir şekilde *This is How It Was, 6th August 1945* (6 Ağustos 1945 Böyle Oldu) başlığı altında yapılabilir mi bu? Ben BBC'ye bu konuyu ele alma çağrısında bulunuyorum.

O gün yaşananlar elbette, perdenin ne başıydı ne de sonu. Bu felaket, bombalamanın planlanmasıyla aylar, yıllar önce başladı ve sonunda Japon-

ya'ya iki atom bombası atılması yönünde nihai karar verildi. Hiroşima'ya atom bombasının atılması bütün dünyayı ne kadar sarsmış ve şaşkınlığa uğratmış olursa olsun, vurgulanması gereken nokta bu saldırının bir yanlış hesaplama ürünü, bir hata olmadığı, bilakis (her savaşta olabileceği gibi) hızla kontrolden çıkan bir durumun sonucu olarak planlandığıdır. Bombanın atılması bilinçli ve kesinlikle planlı bir hareketti. Şöyle küçük sahneler de planın parçası oldu:

> 7 Ağustos'ta öğleden sonra üç suları Hihiyama köprüsünde yürüyordum. Hamile olduğu anlaşılan bir kadını ölü olarak gördüm. Yanındaki üç yaşlarında bir kız çocuğu, bulduğu boş bir kutuyla biraz su getirmişti. O kutudan annesine su içirmeye çalışıyordu.
>
> Zavallı çocukla birlikte bu korkunç manzaraya şahit olur olmaz kıza sarıldım ve onun birlikte hıçkıra hıçkıra ağlamaya koyuldum; fısıldayarak ona annesinin öldüğünü söyledim.

Bir hazırlık yapılmıştı. Bir de akıbet vardı. Akıbetin içine uzun, sancılı ölümler, radyasyon hastalıkları, bombaya maruz kalmanın sonucu olarak sonradan ortaya çıkan ölümcül hastalıklar ve henüz doğmamış çocuklara sirayet edecek trajik genetik etkiler dahildi.

İstatistiki bilgi vermekten, kaç yüz bin kişinin hayatını kaybedip kaçının yaralandığından, kaç çocuğun sakat kaldığını aktarmaktan kaçınıyorum. Tıpkı Japonya'ya atılan atom bombalarının kıyaslamalı olarak ne kadar 'küçük' kaldığına işaret etmekten kaçındığım gibi. Bu tür istatistikler bizi yolumuzdan saptırır. Acının yerine sayıları konuşmaya başlarız. Yargıda bulunmanın yerine hesap yapmayı koyarız. Reddetmenin yerine durumu görelileştiririz.

Bugün terörizmin tehdidi ve ahlâksızlığından bahsederek insanlarda öfke ve kızgınlık uyandırmak mümkün. Aslında, yeni Amerikan dış politikasının retoriğinin ve Britanya'nın İrlanda politikasının temel parçasını da bu oluşturuyor ("Dünyadaki her türlü terörizmin üssü Moskova'dır"). Terörist eylemlerle ilgili olarak insanları şoka uğratabilecek olan şey, genellikle bu

insanların hedeflerini (bir demiryolu istasyonunda bekleyen kalabalık, işten çıktıktan sonra evlerine gitmek üzere otobüs bekleyen insanlar, vb.) seçip ayırmamaları ve masum insanların kurban olması. Hükümetlerin siyasal kararları üzerinde şok etkisi doğurabileceği umuduyla, kurbanlar hiçbir ayrıma tabi tutulmadan hedef alınıyor.

Japonya'ya iki bomba atılması terörist eylemler sınıfına giriyordu. Buradaki hesaplama teröristçeydi. İnsanları ayrımsız hedef alma teröristçeydi. Buna kıyasla, günümüzde faaliyet gösteren küçük terörist gruplar daha insani katillerdir.

Başka bir kıyaslamaya daha başvurmak gerekiyor. Bugünkü terörist gruplar çoğunlukla, muktedirlerde geniş yetkiler olmasını tartışmaya açan küçük ulusları ya da gruplaşmaları temsil ediyorlar. Halbuki Hiroşima, zaten müzakereye başlamaya hazırlanan ve mağlubiyeti kabul etmiş bir düşmana karşı dünyadaki en güçlü ittifakça tezgâhlanmıştı.

Hiroşima ve Nagasaki'nin bombalanmasını 'terörist' eylemler olarak adlandırmak mantıksal açıdan yerindedir ve o eylemleri bugünkü canlı bilincimizde diri tutmak açısından da bu sıfatın katkıda bulunabileceği kanısındayım. Tabii sözcüğün kendisi başlı başına hiçbir şey değiştirmemekte.

Kurbanların birinci elden tanıklıkları, yırtılıp silinmiş sayfaların okunması bir öfke duygusunu ayağa kaldırıyor. Bu öfkenin iki doğal yönü bulunmakta: Birisi, yaşananlar karşısında dehşete kapılma ve acıma duyma; diğer yönü ise kendini savunma ve şunu ilan etme: *Bu bir daha (burada) olmamalı.* Bazılarına göre *burada* parantez içindedir, bazılarına göreyse değildir. Dehşetin yüzü, şimdi çoğunlukla bastırılmış olan tepkiler, bizi yaşanan olayların gerçekliğini kavramaya zorluyor. Ne yazık ki ikinci tepki bizi o gerçeklikten uzaklaştırmakta. Düzgün bir açıklama olarak başlamasına rağmen, hemen savunma politikaları, askeri argümanlar ve dünya çapında stratejiler labirentine dalıyor. Son olarak, özel girişimin radyoaktif serpinti sığınaklarının çıkarcı ticari saçmalığının yolunu açıyor.

Öfke duygusunun bu şekilde, bir yandan dehşete, diğer yandan çare aramaya yönelmek şeklinde bölünmesi, kötülük kavramının bırakılmasına da bağlı. Son zamanlarda kendimizinki dahil olmak üzere her kültür böyle bir kavrama sahipti.

Bu anlayışın dinsel ya da felsefi temellerinin değişken olmasının önemi yok. Kötülük kavramı, hayata karşı zafer kazanıp dünyayı yaşanılmaz bir yere çevirmemesi için ona karşı sürekli mücadele edilmesi gereken bir güç ya da güçler içeriyor. Homeros'tan 1.500 yıl önce, Mezopotamya'da bulunan ilk yazılı metinlerden birisinde, insan hayatının ilk koşulu olarak bu mücadeleden bahsediliyor. Şimdilerde kamusal tartışmalarda kötülük kavramı, (kürtaj, terörizm ve ayetullahlarla ilgili) bir görüşü ya da hipotezi destekleyen etkisiz bir sıfata indirgenmiş durumda.

Yaşananların kötülük olduğunu kabul etmek zorunda kalmadıkça hiç kimsenin 6 Ağustos 1945 gerçekliğiyle yüzleşebilmesi mümkün değil. Bu görüşle ya da yorumla ilgili değil, fiili olaylarla ilgili bir sorun.

Yaşanan olayların anıları sürekli gözlerimizin önünde olmalı. İşte bu yüzden binlerce Hiroşimalı yurttaş küçük kâğıt parçalarına çizimler yapmaya başladılar. Onların çizdikleri resimleri her yerde göstermemiz gerekiyor. Yaşananların korkunç görüntüleri, kötülüğe karşı koymaya ve bu yolda ömür boyu mücadele etmeye yönelik bir enerjiyi açığa çıkarabilir.

Buradan çıkarılabilecek çok eski bir ders var. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki dostum bir anlamıyla masum. O, gerçekliğini dikkate almaksızın nükleer bir holokostun ötesine bakmaya çalışıyor. Oysa buradaki gerçeklik yalnızca kurbanları değil, planlayıcıları ve onları destekleyenleri de kapsıyor. Kötülük ezelden beridir masumiyet maskesinin altında iş görüyor. Kötülük başlıca olma biçimlerinden birisi, gözlerimizin önünde olup biten şeylerin (kayıtsızca) *ötesine bakmak*.

9 Ağustos: Bir askeri talim alanının batı kıyısında dört-beş yaşlarında küçük bir oğlan çocuğu vardı. Gökyüzünü işaret eden kollarıyla sırtüstü yatıyordu ve yanmaktan simsiyah olmuştu.

Yalnızca öteye ya da uzağa bakarak, böyle bir kötülüğün göreli kaldığına ve bu yüzden belirli koşullarda bu kötülüğün mazur görüldüğüne inanmaya başlayabiliriz. Gerçeklikte -bombadan hayatta kalanların ve hayatlarını kaybedenlerin tanığı oldukları gerçeklikte- ise kötülük asla mazur görülemez.

1981

BÜTÜN RENKLERİN İÇİNDEN

Yeşil
doldurur
toprağın iki memesini
gece gündüz
ormandaki ağaçlar
yeşil emzirir.
bütün renklerden
son kalandır, yeşil.

Rüzgâr
kurutur toprağı
tozlu ve ışık
en derin kilindeki
lekeler
kandaki kahverengi
mütemadiyen kurumuş
ölür tekrar
estikçe rüzgâr
yağmur altında.

Yeşil
benzemez gümüşe ya da kızıla
sana diyorum Nella
maden çağında
ruhlarının rengi,
gelmiş armağan misali,
yaprağa ayrılan yeşil
değildir asla.

1985

KAYNAKLAR VE TEŞEKKÜRLER

"Rembrandt self-portrait", daha önce yayınlanmadı.
"Self-portrait 1914-1918", daha önce yayınlanmadı
"The white bird", daha önce yayınlanmadı.
"Storyteller", ilk olarak *New Society*'de (30 Mart 1978) yayınlandı.
"On the edge of a foreign city", ilk olarak *The Look of Things*'de (Londra: Penguin, 1972) yayınlandı.
"The eaters and the eaten", ilk olarak *Guardian*'da (3 Ocak 1976) yayınlandı.
"Dürer: a portrait of the artist", ilk olarak *Realities*'de (1971) yayınlandı.
"One night in Strasbourg", ilk olarak *The Nation*'da (21 Aralık 1974) yayınlandı.
"On the banks of the Sava", ilk olarak *New Society*'de (1 Haziran 1972) yayınlandı.
"Four postcard poems", ilk olarak *New Statesman*'de (21 Aralık 1979) yayınlandı.
"On the Bosphorus", ilk olarak ilk olarak *New Society*'de (1 Şubat 1979) yayınlandı.
"Manhattan", ilk olarak ilk olarak *New Society*'de (6 Şubat 1975) yayınlandı.
"The theatre of indifference", ilk olarak *New Society*'de (26 Haziran 1975) yayınlandı.
"The city of Sodom", ilk olarak *Realities*'de (Ocak 1972) yayınlandı.
"The deluge", ilk olarak *Realities*'de (Haziran 1972) yayınlandı.
"Kerchief", daha önce yayınlanmadı.
"Goya: the Maja, dressed and undressed", ilk olarak *The Moment of Cubism*'de (Londra: Weidenfeld and Nicholson, 1969); New York: Pantheon, 1969) yayınlandı.
"Bonnard", ilk olarak *The Moment of Cubism*'de yayınlandı.
"Modigliani's alphabet of love", ilk olarak *Village Voice*'de (Mayıs/Haziran 1981) yayınlandı.

"The Hals mystery", ilk olarak *New Society*'de (20 Aralık 1979) yayınlandı.
"In a Moscow cemetery", ilk olarak *New Society*'de (22 Aralık 1983) yayınlandı.
"Ernst Fischer: a philosopher and death", ilk olarak otobiyografisi *An Opposing Man*'e (Londra: Allen Lane, 1974; New York: Liveright, 1974 sunuş yazısı olarak yayınlandı.
"François, Georges and Amélie: a requiem in three parts", ilk olarak *New Society*'de (12 Haziran 1980) yayınlandı.
"Drawn to that moment", ilk olarak *New Society*'de (8 Temmuz 1976) yayınlandı.
"The unsaid", daha önce yayınlanmadı.
"On a Degas bronze of a dancer", ilk olarak *Permanent Red*'de (Londra: Methuen, 1960) yayınlandı.
"The moment of Cubism", ilk olarak *The Moment of Cubism*'de yayınlandı.
"The eyes of Claude Monet", ilk olarak *New Society*'de (17 Nisan 1980) yayınlandı.
"The *work* of art", ilk olarak *New Society*'de (28 Eylül 1978) yayınlandı.
"Painting and time", ilk olarak *New Society*'de (27 Eylül 1979) yayınlandı.
"The place of painting", ilk olarak *New Society*'de (7 Ekim 1982) yayınlandı.
"On visibility", ilk olarak *The Structurist*'de (Sayı: 17/18, 1977-1978) yayınlandı
"Redder every day", daha önce yayınlanmadı.
"Mayakovsky: his language and his death", ilk olarak *7 Days*'de (15 Mart 1972) yayınlandı.
"The secretary of Death", ilk olarak *New Society*'de (2 Eylül 1982) yayınlandı.
"The hour of poetry", ilk olarak *New Society*'de (290 Mayıs 1982) yayınlandı.
"The screen and *The Spike*", ilk olarak *New Society*'de (21 Mayıs 1981) yayınlandı.
"Sicilian lives", ilk olarak Daniel Dolci'nin *Sicilian Lives* (çev. J. Vitiello, Londra: Writers and Readers, 1981; New York: Pantheon, 1982 kitabına önsöz olarak yayınlandı.
"Leopardi", ilk olarak *New Society*'de (2 Haziran 1983) yayınlandı.
"The production of world", ilk olarak *New Society*'de (5 Ağustos 1982) yayınlandı.
"Mother tongue", daha önce yayınlanmadı.
"Hiroshima", ilk olarak *New Society*'de (6 Ağustos 1981) yayınlandı.
"Of all the colours", daha önce yayınlanmadı.
"The place of painting", "Painting and time", "The production of the word" ve "The hour of poetry" başlıklı yazılar daha önce *And our faces, my heart, brief as photos* (Writers and Readers, Londra ve New York, 1984) derlemesine alınmıştı.



Görme Duyusu, John Berger'ın beşinci denemeler kitabıdır ve kucakladığı dönem, yazı türlerinin yelpazesi ve el attığı konular bakımından en kapsamlı olanıdır. Aşk ve tutku, ölüm, güç/iktidar, emek, zamanımızın deneyimi ve bugünkü tarihimizin niteliği...

Görsel anlam ile sözel anlam arasındaki, sözcükler ile görüntüler arasındaki ilişkileri keşfetmeyi her zaman başa almış olan yazar, elinizdeki hacimli kitapta hikâyeler, şiirler, anlatılar, denemeler, tablolar ve eleştirel metinler üzerinden günümüzün acil sorunlarına dair değerlendirmelerini de kaleme almaktadır. Ayrıca bu kitap, bir hikâye şeklinde, daha doğrusu bir hikâye bütünlüğüne sahip tam bir metin şeklinde de okunabilir...



THG
0536057
CAE

agora kitaplığı • 447

ISBN 978-605-103-239-9

9 786051 032399

Edebiyat Kuramı • 17