

# susan sontag

## vurgulanan yer

*türkçesi* filiz çakır

EVEREST
DENEME

## SUSAN SONTAG

1933'te New York'ta doğdu. Arizona ve Los Angeles'ta büyüdü, on beş yaşında Berkeley Üniversitesi'ne kabul edildi. Eğitimine Chicago Üniversitesi'nde devam etti, doktorasını ise Harvard Üniversitesi'nde tamamladı. 1960'lardan itibaren romanları, öyküleri; pornografik edebiyat, faşist estetik, Vietnam, fotoğrafçılık, AIDS, devrim gibi çok çeşitli konuları yenilikçi bir eleştirel bakışla ele aldığı makaleleriyle tanındı. Yazarlığı, kuramcılığı, eleştirmenliğinin yanı sıra insan hakları savunucusu olarak bellekte yer etti. Susan Sontag, farklı yayınevleri tarafından yayımlanan pek çok kitabıyla Türkiye'de okura ulaştı. *Yeniden Doğan, Bilinç Tene Kuşanınca, Satürn Yıldızı Altında* ve *Radikal İrade Üslupları*'ndan sonra, şimdi de *Vurgulanan Yer* adlı yapıtını yayımladığımız yazarın diğer bazı kitapları da yayın programımızdadır.

## FİLİZ ÇAKIR

1970 yılında Balıkesir'de doğdu. İstanbul'da büyüdü, okudu, yaşadı. Okumayı öğrendiği yaşlardan itibaren okurluk kariyerine tutkuyla devam etti. Özel sektörde uzun yıllar çalıştıktan sonra hayali olan çevirmenliğe başladı. Çevbir'in düzenlediği Edebi Çeviri Atölyesi'ne katıldı. Klasik ve çağdaş dünya edebiyatından yaptığı çeviriler yayımlandı. Okurluk ve çevirmenlik kariyerine Çanakkale'de devam ediyor.

SUSAN SONTAG

# VURGULANAN YER

Türkçesi: Filiz Çakır

§

Yayın No **2289**
Deneme **131**

**Vurgulanan Yer**
**Susan Sontag**

Kitabın Özgün Adı: *Where the Stress Falls*

Editör: Emre Tokcael
Çeviren: Filiz Çakır
Kapak Tasarımı: Kardelen Akçam
Sayfa Tasarımı: Ceyhun Aydı
Düzeltmen: Ergül Karakaya

©2001, Susan Sontag
©2020, Everest Yayınları
Kaynak belirterek yapılacak kısa alıntılar dışında
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. Basım: Aralık 2022

ISBN 978-605-185-905-7

Sertifika No: 43949

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 45099
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

**EVEREST YAYINLARI**
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest Yayınları, Alfa Yayın Grubu'nun tescilli markasıdır.

# VURGULANAN YER

# İçindekiler

OKUMAK

Bir Şairin Düzyazısı ..... 14
Vurgulanan Yer ..... 23
Ölümden Sonraki Hayatlar: Machado de Assis Davası ..... 48
Yas Tutan Bir Zihin ..... 61
Bilgelik Projesi ..... 71
Kendini Yazmak: Roland Barthes Üzerine ..... 88
Walser'in Sesi ..... 121
Danilo Kiš ..... 125
Gombrowicz'in *Ferdydurke*'si ..... 131
Pedro Páramo ..... 142
DQ ..... 146
Borges'e Mektup ..... 148

GÖRMEK

Sinema Yüzyılı ..... 152
Romandan Filme Fassbinder'in *Berlin Alexander Meydanı* ..... 160
Bunraku Üzerine ..... 172
Hayal Gücüne Göre Bir Yer ..... 177
Görüntünün Hazzı ..... 184
Hodgkin Hakkında ..... 194
Available Light [Uygun Işık] Üzerine Bir İnceleme ..... 206
Duygularının Anısına ..... 226

Dansçı ve Dans ..... 238
Lincoln Kirstein ..... 246
Wagner'in Sıvıları ..... 250
Bir Matem Coşkusu ..... 266
İtalyan Fotoğrafçılığının Yüz Yılı ..... 273
Bellocq Üzerine ..... 281
Borland'ın Bebekleri ..... 286
Birtakım Mapplethorpelar ..... 293
Fotoğraf Bir Görüş Değildir Yoksa Öyle midir? ..... 298

ORADAN BURADAN
Halliburton'a Hürmet ..... 315
Yalnızlık ..... 320
Okur Gibi Yazmak ..... 325
Otuz Yıl Sonra... ..... 332
Seyahat İncelemeleri ..... 339
Bir Avrupa İdeali (Bir Ağıt Daha) ..... 352
Pyramus ile Thisbe'nin Aşırı Komik Ağıtları
(Bir Perde Arası) ..... 358
Bir Ankete Verilen Cevaplar ..... 362
Saraybosna'da Godot'yu Beklerken ..... 368
"Orada" ve "Burada" ..... 398
Joseph Brodsky ..... 406
Çevrilmek Üzerine ..... 410

NOTLAR ..... 427

*Elizabeth Hardwick'e*

Kıta, kent, ülke, toplum:
Seçenekler hiçbir zaman bol ve özgür değildir.
Ve burada ya da orada... Hayır. Evde mi kalmalıydık,
nerede olursa olsun?

–Elizabeth Bishop
"Questions of Travel" [Seyahat Soruları]

# OKUMAK

# Bir Şairin Düzyazısı

"On dokuzuncu yüzyıl Rus Edebiyatı olmasa bir hiç olurdum," der Camus, 1958'de, Pasternak'a –son yirmi beş yılda yapılan çevirilerle keşfedilip ortaya çıkarılmış trajik kaderlerinin yanı sıra eserleri, yirminci yüzyıl Rus edebiyatını ve aynı şekilde bizim yüzyılımızı hem biçimlendirici hem de çok daha ısrarcı, çarpıcı bir olay haline getirmiş (veya getirecek) muhteşem yazarlar topluluğunun üyesine– hürmeten yazdığı bir mektupta.

Ruhlarımızı değiştiren on dokuzuncu yüzyıl Rus Edebiyatı, yazarların başarısıydı. Bu edebiyatın yirminci yüzyılında ise çoğunlukla şairlerin başarısı vardı – fakat yalnızca *şiirle* kazanılan bir başarı değildi bu. Şairler düzyazılarında en tutkulu fikirleri benimsemişlerdi: Herhangi bir ciddiyet gayesi kaçınılmaz olarak küçümsemeyle dolup taşar. Pasternak'ın hayatının son yıllarında, gençlik anılarından oluşan muhteşem, ustaca düzyazıları (*Safe Conduct* [Geçiş İzni] gibi) korkunç derecede yenilikçi ve içine kapanık bulunarak ciddiye alınmazken o sıralarda üzerinde çalıştığı

romanı *Doktor Jivago*, kıyas kabul edilemeyecek şiirlerinin dışında, tüm yazdıkları arasında en özgün ve eksiksiz eser olduğu söylenerek yere göğe koyulamadı. Şairlerin, şiiri doğal olarak üstün (edebiyatın en yüksek hedefi, dilin en üstün hali) bir girişim olarak tanımlayıp herhangi bir düzyazı çalışmasını aşağı seviye bir teşebbüs olarak görmesi daha alışılageldik bir durumdur – sanki düzyazı her zaman bir iletişim, bir hizmet eylemiymiş gibi. Mandelstam ilk denemelerinden birinde, "Öğretme, düzyazının bel kemiğidir," diye yazmıştı, bu yüzden, "düzyazı veya deneme yazarına anlamlı gelebilecek bir şeyi şair kesinlikle anlamsız bulabilir." Yazarlar, çağdaşlarından oluşan somut kitleye hitap etmeye mecburken şiirin muhatabı az çok uzak, meçhuldür, der Mandelstam: "Mars gezegeniyle sinyalleşmek... Tam da lirik şaire göre bir iştir."

Tsvetaeva, bu şiir anlayışının, edebi uğraşın şahikası olduğunu söyler – yani bütün muhteşem eserleri, düzyazıları bile, şiir olarak tanımlar. 1937 tarihli "Pushkin and Pugachev" [Puşkin ile Pugaçev] isimli denemesini, "Puşkin bir şairdi ve hiçbir eserinde, *Yüzbaşının Kızı* isimli 'klasik' düzyazısında olduğu kadar güçlü bir şair değildi," diye bitirir.

Tsvetaeva'nın Puşkin romanlarına duyduğu sevgiyi açıklaması sırasında ortaya çıkmış gibi görünen çelişki, Joseph Brodsky'nin Tsvetaeva'nın düzyazılarının toplu basımına (Rusça) yazdığı önsözde genişletilir: Büyük yazar olmak, "şiiri diğer anlamlarıyla devam ettirmek" olarak tanımlanmalıdır. Tıpkı erken dönem büyük Rus şairleri gibi, Brodsky de şiirin "diğer anlamı" derken alaycı bir tanım yapmaktadır: Düzyazıyla eşit gördüğü gevşek bir zihin durumu. Düzyazının yoksun bırakan bir standardı olduğunu ve şairlerin, şiirin ("asıl konusunun" "mutlak amaçlar ve mutlak duygular" olduğu) çok yüce, yerleşik standartlarının aksine düzyazıya ("genellikle ekonomik endişelerin, 'durgun dönemlerin' veya nadiren tartışmalı gerekçelerin mecbur kıldığı şeyler")

dönmelerinin sebebini göz önünde bulundurduğumuzda, şairi edebiyatın soylusu, yazarı ise burjuva veya avam olarak tanımlamak kaçınılmazdır; buna –Brodsky'nin bir diğer hayaline– göre şiir havacı, düzyazı ise piyadedir.

Şiiri böyle tanımlamak aslında totolojidir – sanki düzyazı ile "yavan" özdeşmiş gibi. Ayrıca ruhsuz, basmakalıp, sıradan, sıkıcı anlamında bir aşağılama sözü olarak "yavan" kelimesini kullanmak kesinlikle Romantik döneme ait bir düşüncedir. (Oxford Sözlüğü, bu kelimenin mecazi anlamda ilk defa 1813 yılında kullanıldığını belirtir.) "Şiirin savunulmasında" Batı Avrupa'nın Romantik edebiyatına özgü temalardan biri budur, şiir hem dilin hem varoluşun bir şeklidir: Yoğunluğun, mutlak samimiyetin, asaletin, kahramanlığın üstün bir örneği.

Edebiyat cumhuriyeti, aslında bir aristokrasidir. "Şair" her zaman *asalet unvanına* sahipti. Fakat Romantik dönemde, şairin asaleti kendini beğenmişlikle aynı anlama gelmeye başladı ve muhalif bir rol edindi: Özgürlüğün simgesi olarak şair. Romantikler yazarı bir kahraman, (on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar yelken açmayan) Rus edebiyatının merkezindeki bir figür olarak düşündüler; bunlar olurken de tarih, söz sanatını gerçeklik haline getirdi. Büyük Rus yazarlar kahramandır –büyük yazar olmak istiyorlarsa başka çareleri yoktur– ve Rus edebiyatı, şairlerin romantik düşüncelerini beslemeye devam eder. Modern Rus şairlere göre şiir; toplama, günümüzdeki sefil halka, toplumsal monotonluğa karşı uyumsuzluğu, özgürlüğü, bireyselliği savunur. (Sanki düzyazı sonunda gerçek yerini, Devlet'ini bulmuş gibi.) Şiirin mutlaklığında ve düzyazı ile arasında köklü farklar olduğunda ısrar etmeleri boşuna değil.

Şiirle düzyazı, demişti Valéry, dans etmekle yürümek gibidir – şiirin doğal üstünlüğü konusundaki romantik düşünceler

büyük Rus şairleri pek kapsamaz. Şairin düzyazıya dönmesi, der Brodsky, her zaman bir düşüştür, "tıpkı dörtnala koşmaktan tırısa geçmek gibi." Elbette buradaki tezat yalnızca hızda değil bütündedir: Lirik şiirlerin etkili anlatımı, düzyazının katıksız uzunluğuna karşı. (Uzun düzyazının, özlü söz karşıtlığının üstadı Gertrude Stein şiirin isim, düzyazının fiil olduğunu söyler. Başka bir deyişle, şiirin kendine özgü dehası düzyazılardaki hareketi, süreci, zamanı –geçmiş, şimdi ve gelecek– isimlendirir.) Dikkate değer düzyazılar yazmış önemli şairlerin –Valéry, Rilke, Brecht, Mandelstam, Tsvetaeva'nın– toplu yazıları toplu şiirlerinden çok daha hacimlidir. Edebiyatta, Romantiklerin inceliğe verdikleri değere eş bir şey vardır.

Yazarlar nadiren şiir yazarken şairlerin düzenli olarak düzyazı üretmesi, diye itiraz eder Brodsky, şiirin üstünlüğünün kanıtı değildir. Brodsky'ye göre, "Şair, prensip olarak yazardan 'üst seviyededir' çünkü dara düşen bir şair oturup bir makale yazabilir ama aynı darboğazdaki bir yazar şiir yazamaz." Fakat asıl önemlisi, şiir yazmanın düzyazı yazmaktan daha az kazandırması değil özel olması – şiiri ve okuyucu kitlesini önemsizleştirmesidir; bir zamanlar, bir müzik enstrümanı çalmak gibi normal bir yetenek olarak görülürken artık zor ve göz korkutan bir alan olarak görülmesidir. Yalnızca düzyazı yazanlar değil genel olarak eğitimli insanlar artık şiir yazmıyor. (Şiir artık doğal olarak, ezberlenecek bir şey olmadığı için.) Edebiyattaki modern çalışmalar kısmen, edebi ustalık fikrinin yaygın olarak gözden düşmesiyle şekillenir; ustalığın gerçekten kaybolmasıyla. Birinin birden fazla dilde mükemmel yazılar yazabiliyor olması artık tamamıyla olağanüstü görünüyor; Nabokov'a, Beckett'a, Cabrera Infante'ye hayret ediyoruz – fakat iki yüzyıl öncesine kadar böyle ustalıklar doğal karşılanırdı. Yani yakın zaman öncesinde, şiir yazmak kadar düzyazı yazmak da bir yetenekti.

Yirminci yüzyılda, şiir yazmak yazarların gençlik oyalanmaları (Joyce, Beckett, Nabokov...) veya çalakalem yürüttükleri bir faaliyetti (Borges, Updike...). Şair olmak şiir yazmaktan, hatta muhteşem şiirler yazmaktan daha fazlası olarak görülürdü: Muhteşem şiirler yazmış Lawrence ve Brecht genellikle büyük şairler olarak düşünülmezler. Şair olmak, kişinin kendisini sadece şair olarak tanımlaması, bunda ısrarcı (engellere rağmen) olmasıdır. Buradan hareketle, yirminci yüzyıl edebiyatının tanınmış örneklerinden, büyük bir şair ve aynı zamanda büyük yazar Thomas Hardy, şiir yazmak için roman yazmaktan vazgeçmiş biridir. (Hardy düzyazı yazmayı bıraktı. Şair oldu.) Bu anlamda Romantik şair anlayışı, şiirle azami ilişkisi bulunan kişi düşüncesi hâkim oldu; üstelik yalnızca modern Rus yazarlar arasında da değil.

Yine de eleştiri için bir istisna yapılır. Aynı zamanda ustaca eleştiri makaleleri yazan bir şair, şairliğinden bir şey kaybetmez; Blok'tan Brodsky'ye başlıca Rus şairlerin çoğu muhteşem eleştiri yazıları yazmıştır. Aslında, Romantik dönemden beri, gerçekten etkili eleştirmenlerin çoğu şairdi: Coleridge, Baudelaire, Valéry, Eliot. Romantik dönemde diğer düzyazı türleri fark yaratmaya nadiren teşebbüs etmiştir. Hem büyük şairler hem de (eleştirmen olmayan) büyük yazarlar, Goethe, Puşkin ya da Leopardi tuhaf veya haddini bilmez görülmezdi. Fakat daha sonraki edebi nesillerde düzyazıyla ilgili standartların çatallaşması –"sanat" yazısı azınlık geleneğinin ortaya çıkması, cahil ve yarı cahillerin yazılarının hüküm sürmesi– bu tür becerileri çok daha anormal hale getirdi.

Aslında, düzyazı ile şiir arasındaki sınır giderek daha geçirgen hale geldi – modern sanatçıların maksimalist inançlarıyla birleştirildi: Olabildiğince ileri gitmek. Daha fazlasının yapılamayacağı dilbilimsel eserler olarak kabul edilebilen şiirlere göre lirik şiir için epey uygunsuz görünen standartlar, artık modern düzyazının

çoğunu belirgin şekilde etkiliyor. Flaubert'den sonra düzyazı açık bir şekilde şiirin yoğunluğunu, hızını ve sözcüksel çaresizliğini kısmen amaç edindiğinden beri, edebiyatta iki partili sistemi desteklemeye, düzyazıyı şiirden ayırmaya ve onları karşılaştırmaya büyük bir ihtiyaç duyuluyormuş gibi görünüyor.

Neden şiir değil de düzyazı, en iyi ihtimalle geçici bir koalisyon kurmuş gibi görünen düzyazı grubunun savunması her zaman budur. Artık denemeyi, anıyı, romanı, öyküyü, oyunu kapsayan bir etiketten insan nasıl kuşkulanmaz? Düzyazı yalnızca manevi bir kategori değil, karşıtı şiir tarafından olumsuz olarak tanımlanan bir dil durumudur. (Molière'in *Kibarlık Budalası*'ndaki felsefe öğretmeni, "*Tout ce qui n'est point prose est vers, et tout ce qui n'est point vers est prose*,"[1] der, böylece burjuva bütün hayatı boyunca –sürpriz!– düzyazıyla konuştuğunu keşfedebilir.) Günümüzde, modern gelişmeler ve yüksek hızlı çözülmeler içinde adlandırmayı bile bilmediğimiz edebi türler için bu geniş kapsamlı bir şeydir. Tsvetaeva'nın şiir denilemeyeceğini söylediği şeyi tanımlamak için kullandığı bir terim olarak "düzyazı" nispeten yeni bir kavramdır. Denemeler, eskiden deneme denen şeylere artık benzemediğinde, uzun ve kısa kurgular eskiden roman ve öykü denen şeylere artık benzemediğinde, onlara düzyazı diyoruz.

Yirminci yüzyıl edebiyatındaki en büyük olaylardan biri, özel bir düzyazı türünün gelişmesiydi: Hoşgörüsüz, ateşli, kısa, genellikle birinci tekil şahıs kullanılan, çoğu kez kesintili veya dağınık tarzda yazılan, asıl olarak şairler tarafından kullanılan bir tür (şairler tarafından değilse bile zihinlerinde şiir standardını koruyan

1 Fr. Nesir olmayan her şey manzum, manzum olmayan her şey nesirdir –çn.

yazarlar tarafından). Bazı şairler için düzyazı yazmak gerçekten farklı bir faaliyet uygulamak, farklı (daha inandırıcı, daha mantıklı) bir sese sahip olmak demekti. Eliot, Auden ve Paz'ın eleştirileri ve kültürel haberciliği mükemmelse de şairin düzyazısıyla yazılmamıştır. Mandelstam ile Tsvetaeva'nın eleştirileri ve bazı eserleri öyle yazılmıştır. Eleştirmenlik, gazetecilik yapan, şiir konusunda bir kitap ("*Conversation about Dante*" [Dante Hakkında Sohbetler]), bir kısa roman (*The Egyptian Stamp* [Mısır Pulu]), bir anı (*The Noise of Time* [Zamanın Gürültüsü]) yazan Mandelstam'ın tersine Tsvetaeva düzyazılarında daha dar bir üslup çeşitliliği, şairlerin düzyazılarının daha saf örneklerini sunar.

Şairin düzyazısında yalnızca belli bir coşku, yoğunluk, hız, yapı yoktur. Aynı zamanda kendine özgü bir konusu vardır: Şairin sanatının büyümesi.

Genelde iki tür anlatım tarzı kullanılır. Biri doğrudan otobiyografiktir. Diğeri, yine anı tarzında, başka bir insanın portresidir; ya bir yazar arkadaşın (genellikle eski nesilden biri veya bir akıl hocası) ya da sevilen bir akrabanın (genellikle anne-babalardan veya dede-ninelerden biri). Başkalarına hürmet, kişinin kendi değerini tamamlar: Şair, hayranlığının gücü ve saflığı sayesinde edebe aykırı bir görgüsüzlükten kurtulur. Önemli kişilere hürmet sunarak ve belirleyici çağrışımlara yol açarak hem gerçek hayatta hem de edebiyatta, yargılanacağı standartları yazar kendi belirlemiş olur.

Şairin düzyazısı, çoğunlukla şair olmak hakkındadır. Ve bu tür otobiyografiler yazmak, şair olarak, kendi mitolojisine sahip olmayı gerektirir. Şair kendini şair olarak tasvir ederken, gündelik benliğini (ve diğerlerini) çoğu kez merhametsizce kurban eder. Şair benliği gerçek benliğidir, diğeri ise hamaldır ve şair benlik öldüğünde, kişi de ölür. (İki benliğe sahip olmak acıklı bir kaderin tarifidir.) Şairlerin düzyazılarının çoğu –özellikle anı türündekiler– şair

benliğin zaferle ortaya çıkmasının kronolojik anlatımına adanır. (Anı defterinde veya günlükte, şair düzyazılarının diğer ana türlerinde, şairle gündelik benliği arasındaki boşluğa ve çoğu kez ikisi arasındaki başarısız etkileşime odaklanılır. Günlükler –örneğin Baudelaire'in veya Blok'un günlüklerinde– şair benliğini korumak için kurallarla doludur; cesaretlendirme ile ilgili müthiş vecizelerle; tehlikelerin, heves kırıcıların ve mağlubiyetlerin beyanlarıyla.)

Tsvetaeva'nın düzyazı şeklinde yazdıklarının çoğu şair benliğinin betimlemeleridir. Max Voloshin'in "*A Living Word about a Living Man*" [Canlı Bir Adam Hakkında Canlı Bir Söz] (1933) isimli biyografisinde Tsvetaeva ilk şiir kitabını henüz yayımlamış, kafası tıraşlı, gözlüklü, cüretkâr öğrenci kızı çağrıştırır; saygın şair ve eleştirmen Voloshin, kızın kitabını över, habersizce onu aramaya gider. (Yıl 1910'dur ve Tsvetaeva on sekiz yaşındadır. Çoğu şair gibi, çoğu yazardan farklı olarak, yeteneklerine erken yaşta hükmedebilmektedir.) Tsvetaeva, Voloshin'in "içtenliğe duyduğu açgözlülüğü" diye tanımladığı sevgi dolu çağrıştırması, elbette, Tsvetaeva'nın kendisi hakkındaki beyanlarıdır. Daha doğrudan yazılmış anı metinleri, aynı zamanda şairin yeteneğinin gelişmesinin beyanıdır. "*Mother and Music*" [Anne ve Müzik] (1935), müziğe gömülmüş bir evde şairin lirizminin doğuşunu tarif eder; Tsvetaeva'nın annesi piyanistti. "*My Pushkin*" [Benim Puşkin'im] (1937), Tsvetaeva'nın çocukluğunun ilk yıllarında Puşkin'in görüntüsü ve ünüyle ilişkisini hatırlatarak, şairin tutku yetisinin (ve kendine özgü itici gücünün – "içimdeki bütün tutku mutsuz, karşılıksız aşk içindi") doğuşunu yeniden anlatır.

Şairlerin düzyazıları genelde melankolik, geçmişe dönüktür. Tarif edilerek hatırlatılan şeyler yok olan geçmişe aittir. Olay gerçek bir ölüm olabilir: Voloshin ve Bely'nin anıları. Fakat bu melankolik kayıtlarda anlatılan sürgün edilme badiresi değildir, Tsvetaeva'nın, sürgün edildiğinde ve 1939'da tekrar Sovyetler

Birliği'ne (artık içsel olarak sürgünde olduğu, Ağustos 1941'de intihar ettiği yere) döndüğünde yaşadığı acımasız yoksunluk ve çile de değildir. Şair düzyazısında her zaman kayıp bir cennete ağıt yakar; hatıraların konuşmasını veya hıçkırmasını ister.

Bir şairin düzyazısı, heyecanın otobiyografisidir. Tsvetaeva'nın bütün çalışmaları coşku savıdır; deha için, hiyerarşi için: Prometheusçu bir şiir tekniğidir. Tsvetaeva "*Art in the Light of Conscience*" [Vicdanın Işığında Sanat] isimli muhteşem denemesinde, "Sanatla tüm ilişkimiz deha adına bir istisnadır," diye yazmıştır. Şair olmak bir var olma biçimi, yüce bir varoluştur: Tsvetaeva "en yüceye" duyduğu sevgiden bahseder. Düz yazılarında da şiirlerindeki duygusal yükselmenin aynısı vardır: Hiçbir modern yazar insanı bu yüce deneyimin yakınından bile geçirmez. Tıpkı Tsvetaveva'nın belirttiği gibi: "Kimse aynı nehre iki defa giremez. Peki, aynı kitaba iki defa giren kimse var mı?"

(1983)

# Vurgulanan Yer

P.D.'ye

Bu büyük Amerikan romanı (gelin ona "bu büyük Amerikan kısa romanı" demeyelim) anıların sesiyle başlar; yani belirsizliğin sesiyle:

> Cullen'lar İrlandalıydı ama onlarla Fransa'da karşılaştım ve aşklarıyla sorunları hakkında bir fikir edinebildim. Macaristan'da kiraladıkları araziye gitmek üzere yola çıkmışlardı ve bir gün sevgili arkadaşım Alexandra Henry'yi görmek için Chancellet'ye geldiler. 1928 veya 1929 yılının mayıs ayıydı, hepimiz Amerika'ya dönmeden, Alexandra ağabeyimle tanışıp onunla evlenmeden önceydi.
> Söylemeye bile gerek yok, yirmili yıllar otuzlu yıllardan çok farklıydı ve artık kırklı yıllar başlamıştı.

> Yirmilerde, ülkenin birinde, oraya sizin kadar yabancı birileriyle tanışmak alışılmadık bir şey değildi, yolculuğunuz sırasında mutlaka rastlaşırdınız ve onları yaklaşık yarım günde tanımak için elinizden geleni yapardınız ve belki de bu küçük aydınlatıcı bilgiye arkadaşlık derdiniz. Havada bir tür idealist veya iyimser bir merak vardı. Ve karakterlerin tuhaflığı, savaşların çeşitliliği ve insanın ruhuna işleyen huzur, dünyanın en ilginç ve en önemli şeyi gibi görünürdü.

On yıllık bir zaman diliminden bahsetmek (roman 1940'ta yayımlandı, yani kırklı yıllar yeni başlamıştı) hikâyeye bir cila katmanı daha ekliyor, zamansızlığın cazibesiyle donatıyor; Dünyadaki Olayları birbiri ardına sayarak, "ruha işleyen savaş ve barış"ın önemini yumuşatıyor. Bu, sadece özel hayatlar hakkında, rekor sürede sindirilecek bir şey olacak: "Yaklaşık yarım gün" hikâyenin gerçek süresi, çünkü Cullen'lar öğleden sonra, saat iki buçuk gibi geliyor ve özenli bir akşam yemeğine oturulmak üzereyken ayrılıyorlar. Bu birkaç saat içinde –*Mrs. Dalloway*'in bütün bir gün ve gecesinden çok daha az– bir duygu fırtınası kibarlığın sınırlarını dövecek ve Cullen'ların aşırı sağlam evliliği, "aşkları ve dertleri" kurnaz bir sınava maruz bırakılacak. "Aydınlatıcı bilgi" – bu ne tür bir bilgidir?

Hâlâ ihmal edilen, hep şaşırtan bu roman, Glenway Wescott'ın *The Pilgrim Hawk* [Seyyah Şahin] isimli romanıdır. Kurnaz, incelikli kelime seçimleri, karakterlere gösterdiği özenin yoğunluğu, kılı kırk yaran karamsarlığı ve bakış açısının maddeciliği alışılmadıksa da bana göre bu roman yirminci yüzyıl Amerikan edebiyatının hazineleri arasında. Atılgan, serbest ve biraz basit, hatta fazla basit olması, özellikle de Avrupalıların görüşlerine göre evlilik gibi saygıdeğer bir konuyu ele almasından

dolayı tipik Amerikan romanı olarak düşünülen *The Pilgrim Hawk*, sadece evlilik hakkında bir roman değildir.

Elbette Amerikan edebiyatı manevi hayal gücüne her zaman karmaşık gösteriler sunmuştur, bunlardan bazıları tanıklık eden bir bilinç tarafından gözlemlenen ve üzerinde düşünülen çetrefilli ruhsal şiddet dramlarıdır. *The Pilgrim Hawk*'ı anlatan "Ben"in görevi izlemek, düşünmek, neler olup bittiğini anlamaktır (aynı zamanda şaşırmak). Bu kaba, tombul, utangaç adamla, bileğindeki kalın eldivene kafasında başlığıyla yetişkin bir şahin veya doğanın tutunduğu bu zarif giyimli kadın kimdir? Anlatıcı onların varlıklarını, dengesizliklerini, ilham verici bulur. Karakterlerini güzel sözlerle değerlendirmekte acele eder. Bunlar, karakterlerin çalkantıları ortaya çıktıkça değişir.

Roman, "izlenim" formunda olabilecek bir gözlemci ve iki bilinmeyen kişiyle tekinsiz bir hızla açılır: "Onları tanımak için elinizden geleni yapardınız." Aynı zamanda bu izlenimin oluşma zamanı konusunda da ustaca bir belirsizlik öngörür: "1928 veya 1929 yılının mayıs ayıydı, hepimiz Amerika'ya dönmeden önce..." Wescott neden anlatıcının yıldan emin olmamasını tercih etti? Gereksizce zengin –Zelda ve Scott Fitzgerald gibi değil ama epey zengin, Henry James'in Avrupa "yapan" Amerikalıları anlattığı romanındakiler gibi– iki gezgin karakterinin hatırına 1929'un, İflas Yılı'nın önemini azaltmak için olabilir. Ya da belki bu belirsizlik sadece, aşırı Jamesçi Alwyn Tower ismine sahip birinin terbiyesinden ileri gelmektedir. Ve bu terbiye, anlatıcının kendi zekâsından şüphe etmesini gerektirebilir: Bir Alwyn Tower sadece kurnazlık yapmaya çalışmak için ortaya çıkmak istemeyecektir.

İsim, işlevi takip eder. Bağımsız, dahası, gerçeği bilen ve fiilen geçmişi olmayan (onu sevmekten ve sevilmekten neyin alıkoyduğunu öğrenmeyiz; hatta kitabın yarısına kadar soyadını bile öğrenmeyiz ve ilk ismini tahmin etmek için, Alwyn

Tower'ın Wescott'ın daha önceki otobiyografik romanı *The Grandmothers*'ın [Büyükanneler] ana karakteri olduğunu bilmemiz gerekir) anlatıcı yine de olabileceği kadar gizemli değildir. Aslında *The Pilgrim Hawk*'ın "Ben"i tanıdık bir karakterdir; benzer hikâyelerde, Hawthorne'un *The Blithedale Romance* [Blithedale'de Romans], James'in *The Sacred Fount* [Kutsal Pınar] ve Fiztgerald'ın *Muhteşem Gatsby*'sini anlatan bir iki başlıca karakterin gölgeler içindeki bekârlık arkadaşıdır. Tüm bu çekinik anlatıcılar, gözlemledikleri daha pervasız, önemli veya kendine zarar veren insanlar tarafından az çok utandırılır.

Anlatıcı izleyici olarak, mecburen, bir nevi röntgencidir. Bakmak, gizlice gözetlemeye veya en azından görmesi gerekenden daha fazlasını görmeye dönüşebilir. *The Blithedale Romance*'daki ürkütücü anlatıcı Coverdale, arkadaşlarını bir gözetleme kulesinin tepesinden ve aynı zamanda kaldığı otelin camından, karşıdaki evin pencerelerinden içerisini görebildiği yerden izler. *The Sacred Fount* dört dörtlük bir gözetleme-deliğinden-bakan-anlatıcı romanıdır. *The Pilgrim Hawk*'taki esas ifşa, Cullen'ın karısının beslediği hayvana duyduğu nefret, Tower'ın bir pencereden bakıp Cullen'ın kanlı bir yemekten sonra bahçeye çıkarılan şahine sinsice yaklaştığını, bir bıçak çıkardığını, kuşun kafasındaki başlığı çıkardığını ve sonra kayışlarını kesip onu özgür bıraktığını görmesiyle ortaya çıkar.

Bu dünyada evlilik, sadece Cullen'lar ve fırtınalı birliktelikleri olan hizmetli çift arasında değil, Alex Henry ve evinde kalan, cinsel özellikleri pek belirgin olmayan, düşünceli arkadaşından oluşan sahte çift için de kuralcı bir bağdır. Belki Tower'ın kendi kavrama gücüyle uğraşmasının huzursuzluğu, çift olmanın derin deneyiminin dışında kalmasının ve yalnızlığının farkındalığıyla devam eder. "Yaşam adeta bir tünekten ibarettir. Yuva yoktur ve seninle tam olarak aynı anda güvende veya tehlikede kimse

yoktur. Tutkunun koşulları samimi olamayacak kadar önemsizdir." Onunki, evli olmayan bir bilincin kuru bilgeliğidir. "Sonunda insanları doğru dürüst anlayabilsem de anlayamasam da genelde sıkkın, yoğun bir yüzeysellikle yola çıkarım."

Tower, kavrayışın gizli tuzakları kadar roman yazmanın aşırılıklarını da tarif eder. Tüm bu hastalık hastası anlatıcılar aynı zamanda yazarın otoportresi ve yazarın kendini cezalandırma alıştırmalarıdır. Hawthorne'un "mesafeli bekâr"ı Coverdale, şairdir. Westcott'ın bekâr anlatıcısı, "edebi sanatçı" ("aslında yeteri kadar yetenekli olmadığımı bana kimse söylemedi") olmaktaki başarısızlığına hâlâ içerlemektedir ama bu durum onu bir roman yazarı gibi düşünmekten, bir roman yazarı gibi gözlemlemekten, bir roman yazarının karar vermekteki istikrarsızlığıyla hava atmaktan alıkoymamaktadır. "Bazen, başkalarının huylarına veya mizacına karşı bir kadın kadar duyarlıyım ve bu öyle bir duyarlılık ki tamamen şans eseri onların lehine veya aleyhine dönebilir."

Coverdale'in ürpertici düşüncelerinin aksine, Tower'ın bir romancının konusuna karşı kararsızlığını kabul etmesinde ukalalık yoktur:

> Bu, görevlerimi tamamlamadan bıraktığım düşüncesi kafama yerleşti. Belki de kader yerine geçtim ve arkadaşlarımın talihsizliğini engelleyerek, onları yazgılarından vazgeçirdim. İçgüdüyle akıl arasındaki, beni insanların tutkularını ve dürtülerini kuşkulu bir ilgiyle gözetlemeye sevk eden bu soğuk yatkınlık, giderek kalbimi insanlıktan çıkarıyormuş gibi görünüyor.
> Fakat insan, kalbinin soğuk mu sıcak mı olduğuna her zaman kendisi karar veremez. Şimdi

düşünüyorum da şayet Hollingsworth, Zenobia ve Priscilla'ya karşı hata yaptıysam, çok az değil çok fazla anlayışlı olduğumdandı.

Tower, gözlediği çift hakkındaki karışık duygularını daha açık şekilde ortaya koyabilir. Geri püskürtüldüğünü hisseder. Bazen kocaya, bazen karısına karşı sempati duyar – kadın çok hırslı ve cinsel olarak enerjik, adam ise çok umutsuz ve keyifsizdir. Cullen'lar, aralarındaki güç dengesi değiştikçe kendileri de defalarca dağılıp yeniden birleşiyormuş gibi görünürler. (Sinir hastası, hassas kadın beden yapısını bile değiştiriyormuş gibidir; gürbüz, hissiz, boyun eğmez biri olur.) Tower bazen karı-kocanın çok daha ilginç karakterlerinin gerisinde görünür, bazen onların hikâyesine makul olandan daha fazla karmaşa katıyormuş gibidir ve hikâyenin kendisi hakkında, kendi çetrefilli ve kendine işkence eden bakışı hakkında bir anlatıya dönüşmesi tehlikesi belirir – tıpkı merhum Henry James'in yaptığı gibi. Fakat Wescott o kadar ileri gitmez. Hikâyenin ilerlemesi için son derece kendinin farkında bir anlatıcıdan sağladığı çıkarla yetinir. Anlatacak zahmetli bir hikâyesi olan romancı bunu, kendilerini yavaş yavaş ortaya serecek karmaşık karakterler üstünden anlatmak isteyecektir. Zor bir karakteri, birinci tekil şahıs anlatıcının anlayışının dengesizliğinin sonucu olarak yaratmaktan daha zekice, tutumlu bir yöntem var mı? Bu amaç için Tower'dan daha iyisi olamazdı. Önemli şeyleri keşfetmeye ve reddetmeye olan iştahı doymak bilmez.

Böyle bir anlatıcının karar vermesinin tek bir yolu var: Kendi bilmişliğinin yine geri tepmesi. Sarhoşken yapılan itiraflar, ağlayıp bağırmalar ve tehlikeli flörtleşmelerden sonra, büyük bir tabancanın havada sallanmasından (ve havuza düşmesinden) sonra,

uçurumların kıyısında gergin vedalar edildikten ve Cullen'lar ile şahin, uzun, koyu renk Daimler araçlarıyla geceye karıştıktan, Tower ile Alex, tüm bu asi davranışlar konusunda düşünmek için bahçede gezindikten sonra Tower, Cullen'ların ziyareti boyunca gördüğü açgözlülüğü ve zalimliği hatırlar – bunun bizim okuduğumuz kitap olduğunu hatırlar.

> ve yüzüm kızardı. Bazen, maalesef, insanlar hakkındaki görüşlerim sadece tahminden ibaret; karikatürize etmekten. Ara sıra bir çeşit yanlış ve kinci şiirselliğe kapılıyorum. Ne için intikam almam gerektiğini söyleyemem ve bundan utanıyorum. Bazen ahlaki konulardaki görüşlerimden tamamen şüphe duyuyorum ve hikâye anlatıcı olmaya niyetlendiğim sürece bununla savaşmam gerekecek.

Bu coşkulu düşünceler belirgin bir şekilde Amerikan edebiyatına mı özgüdür? İspatlayamam ama öyle olduğunu düşünüyorum. Benzer niteliklerde –işkence çekercesine kendine güvensizlik ve acemice ıstırap çekmek– olduğunu bildiğim tek İngiliz romanı, Wescott'ın *The Pilgrim Hawk*'ı yazmasına kısmen ilham olduğu açıkça görülen Ford Madox Ford'un *İyi Asker*'i (1915). Ford'un romanı da hem aylaklığın monotonluğu sırasında ortaya çıkan evlilikle ilgili acılar hem de hayatını Kıta'da geçiren Amerikalı bir göçmen tarafından üstlenilen hatıraları anımsama görevi hakkındadır. Amerikalı zengin çiftin arkadaşı olan yurtdışındaki İngiliz çift hikâyenin merkezinde yer alır. Buradaki hikâyeyi anlatan, artık dul olan Amerikalı kocadır; karısı "acıklı olay" diye anlattığı zamandan beri ölüdür.

Hem kurguda hem de otobiyografide, birinci tekil şahıs anlatıcının başlamak için genelde bir bahaneye (gerekçe olarak

da bilinir) ihtiyacı vardır. Eskiden kişinin kendisi hakkında konuşmasının uygun olmadığı düşünülürdü: Klasik otobiyografi yazarları ve birinin anılarını anlatıyormuş gibi yazan klasik romancılar, böyle bencilce bir şey yapmalarına hafifletici sebepler bularak başlarlardı işe. Günümüzde, bencilliğin pek özür gerektirmediği bu zamanda bile, kişinin kendini incelediği bir kitap, kişisel hatıraları anlatıyormuş gibi yazılan bir roman, hâlâ gerekçeli açıklamalara neden oluyor. Başkaları için faydalı bir şey. Nasıl yapılacağını bildiğim tek şey bu. Yapmam gereken tek şey bu. Anlamadığım bir şey var ve anlamak istiyorum. Aslında kendimden değil onlardan bahsediyorum.

*İyi Asker*, köklerinden koparılmış anlatıcısının, yaşandığı zaman zavallı bir şekilde anlamadığı şeyi "bugün" ele alıp "çözmeye" çalışacağını açıklamasıyla başlar. "Karımla ben, Yüzbaşı ve Mrs. Ashburnham'ı kişinin herhangi birini tanıyabileceği kadar iyi tanıyorduk, yine de bir bakıma onları hiç mi hiç tanımıyorduk." O zaman –kurgunun kurallarına göre, bir şeyin *olduğu* yerde (hayatın aksine)– bilinmeyen şimdi bilinmektedir. Anlatıcı şaşkınlığını yeniden ifade edebilir, zaman zaman tam olarak tarif etmekteki kabiliyetsizliğine üzülür, bazı gerçekleri tam bilmediğinden endişelenir. Okurun bu idrak eksikliğine dair itirafları anlayabilmesinin tek yolu talihsiz Yüzbaşı Ashburnham'ın hepsini gayet iyi gördüğü –veya daha doğrusu, bizim görmemize izin verilen– kanıtlardır.

Evlilikler çoğu büyük romanın ana konusudur ve muhtemelen genelleştirme dürtüsünü harekete geçirir. Üçüncü kişi tarafından nakledilen romanlarda, genelleştirme borusunun çalınması için en iyi yer, romanın hemen başıdır.

"İyi bir servete sahip bekâr bir erkeğin bir eşe ihtiyaç duyduğu evrensel olarak bilinen bir gerçektir." Bunu kim söylüyor? Alaycı bir şekilde, yazar. Austen'in hikâyesinde kurduğu küçük

dünyanın vatandaşları gerçekten böyle düşünür – bu da bu ilkeyi "evrensel olarak bilinen bir gerçek" olmaktan çıkarır.

Peki, "Bütün mutlu aileler birbirine benzer; bütün mutsuz ailelerin ise kendine özgü mutsuzlukları vardır," sözünü kim söylüyor? Yine yazar. Veya kitap da diyebilirsiniz. Tolstoy'un evliliğe genel bir bakış attığı romanın başlangıç satırında sadece hafif bir hiciv vardır. Peki, romanın içinde veya dışında, gerçekten böyle düşünen kimse var mı? Hayır.

*Gurur ve Önyargı* ile *Anna Karenina* romanlarının meşhur ilk cümlelerindeki hüküm, herhangi bir konuşmacıya ait olmamalarına dayanır, adeta kişilerüstü, kehanetçi, anonim, hükmedici olmak bilgeliğin doğasıymış gibi. Aslında iki iddia da doğru değil. İkisi de evlilik hayatının zalimlikleri ve kocasının ihanetini keşfeden hassas bir eşin umutsuzluğu hakkındaki aceleci gözlemler gibi değiştirilemez şekilde olgun ve uygun görünüyor. Bu, ilk saldırıyı yapmış olmak veya alay etmek amacıyla ilahi bir kural gibi nakledilen insan davranışı hakkındaki birtakım önermeler, bir romanın açılışı için güçlü bir eldir. ("Evrensel bir *gerçektir*..." "Bütün mutlu aileler birbirine *benzer*...") İnsan doğası hakkındaki bilgiler, eski tarzda, her zaman geniş zamanda aktarılır.

Modern romandaki bilgelik daha çok geçmişe yöneliktir, ima özelliği taşır. Savunmasız, kendinden şüphe eden ses daha çekici ve anlaşılan o ki daha güvenilir görünüyor. Okur, kişiliğin sergilenmesi –izinsiz girilmesi– için can atıyor; yani güçsüzlüğün sergilenmesi için. Tarafsızlık kuşkuludur; sahte veya soğuk olduğu düşünülür. Genelleştirmeler yapılabilir ama alaycılıkla. (Acıma duygusu uyandırma ve kendinden şüphe etme, her zaman hoş karşılanır.) Kesinlik, küstahlık olarak görülür. "Duyduğum en acıklı öykü bu." *İyi Asker*'in meşhur açılış cümlesidir. Titiz bir anlatıcının tereddütlerle ve kuşkularla anlatmayı üstleneceği acıklı hikâyeler, tıpkı ter gibi, kendini belli eder.

Üçüncü şahıs anlatımı şu an yaşanan, hemen anlatılan bir hikâye izlenimi yaratabilirken, birinci tekil şahsın anlattığı bir hikâye kaçınılmaz olarak geçmişte yaşanmıştır. Anlatım, yeniden aktarmadır. Ve kişinin kendisinin yeniden anlattığı, şahitlik ettiği yerde, her zaman hata yapma olanağı –hayır, ihtimali– vardır. Aklında yas tuttuğu herhangi bir şey olan birinci tekil şahsın anlattığı bir roman, geçmişe bakışı böylesine hata yapmaya meyilli hale neyin getirdiği üzerine bir fikir ziyafeti olacaktır: hafızanın yanılma payı, insan kalbinin anlaşılmazlığı, geçmişle şu an arasında engel yaratan mesafe.

Bu mesafeyi birinci tekil şahsın anlattığı bir romanın başında ima etmek yeni bir güçlü açılış hamlesidir. Bu yüzden *The Pilgrim Hawk* bize net bir tarih vermez, "1928 veya 1929 yılının mayıs ayıydı," çünkü değişen çok şey vardır ve sonra biraz da on yıllık zaman dilimleri kullanılır: "Söylemeye bile gerek yok," yirmili yıllar otuzlu yıllardan çok farklıydı ve "artık" kırklı yıllar başlamıştı. Elizabeth Hardwick'in *Sleepless Nights* [Uykusuz Geceler] (1979) romanı yine böyle, zamanla ilgili bir girişle başlar:

> Hazirandayız. Hayatımla ilgili ne yapacağım konusunda az önce verdiğim karar şu. Hatıraları dönüştürme, hatta çarpıtma işini yapacağım ve bu hayata, şu an yaşadığım hayata ulaşacağım. Her sabah mavi saat ve pembe, mavi, gri karelerden ve dörtgenlerden oluşan tığ işi yatak örtüsü. Gördüğüm şey –pis bir bakımevindeki hasta, yaşlı bir kadın sahnesi. Duyarsız bir mücadeledeki incelik, sefalet ve keder– ne kadar hoş. Daha da güzeli üzerinde telefon, kitaplar ve dergiler bulunan masa, kapıdaki *The Times*, yükselip alçalan kuş cıvıltıları, sokaktan geçen kamyonların tıkırtısı.

> Keşke insan ne hatırlayacağını veya hatırlamış gibi yapacağını bilse. Bir karar vereceksin ve geçmişte kaybolup giden şeylerin arasında istediklerin kendilerini gösterecek. Raftan konserve alır gibi alıp indirebilirsin. Belki. Konservelerden birinde Kentucky, Rand Caddesi yazabilirdi...

Yıldan bahsedilmeden bir ayın, haziranın tuhaf bir şekilde belirtilmesi; projenin ifadesi ("hatıraları dönüştürmek, hatta çarpıtmak"); kitaptaki hassas duyguların ve huzursuzluğun habercisi olarak basit, rahatlatıcı eşyaların sayılmasının (saat ve yatak örtüsü) ardından istenmeyen bir dünyaya (bakımevindeki hasta, yaşlı kadın) dalınması; hatalı olması muhtemel cesurca öznel varsayımlar ("gördüklerim"); anlatıcının sevdiği daha sofistike nesnelerin rahatlığına dönüş (kitaplar, dergiler, kapıdaki *The Times*); hatıralardan, geçmişten ne elde edebileceğini bilmek konusundaki endişe; ve sonunda, girişimin hüzünlü şartsızlığı ("hayatımla ilgili ne yapacağım konusunda az önce verdiğim karar şu") – ruh halindeki ve hikâyedeki benzersiz hızlı geçişler, Hardwick'in yazar olarak tarzının kendine özgü boyutudur.

Tıpkı *The Pilgrim Hawk* gibi *Sleepless Nights* da insan ilişkileri konusunda düşünceler içeren, evlilik üzerinde bilhassa duran bir kitap ve tıpkı Wescott'ın romanı gibi yazar olan (başka ne olacak?) esrarengiz birinci tekil şahıs anlatıcı tarafından aktarılır. Hardwick'in başarısı bu anlatıcıyı –kendisinin bir versiyonu– hem kitabın ana karakteri hem de objektif, zeki izleyicinin sesi yapmaktır. *Sleepless Nights*'ta bir değil bir sürü anlatıcı vardır ve "Ben" merkezde değil, tekrar anlatmayı seçtiği hikâyelerin çoğunun kıyısındadır – hayaletleri çağırır, onlarla konuşur, azarlar, onlar için yas tutar.

"'Uzun zaman öncesine' dönüş." Geçmişi tararken hafıza, anlatacaklarının arasından sınırlı, keyfi görünen bir seçim yapar ("Raftan konserve alır gibi alıp indirebilirsin"), sonra, ilişkilerin sabit akışı ve ara sıra engellemelerinin güdümüyle bunlardan bir kurgu oluşturur. Hatırlamanın hatırına hatırlama diye bir şey var. Hatta başkaları için bile hatırlayabilirsiniz. ("Sevgili eski dost Alex: Bunu senin için hatırlayacağım.") Hatırlamak seslendirmektir –hatıraları lisana dökmek– ve her zaman bir hitap şeklidir. Kendini tanımlamaktan çok başkalarını zikretmek vardır ve otobiyografik kurgulardaki kişinin yaralarını kendine anlatmasına dair alışıldık arzu yoktur. Tarif edilen yaralar –ki çok fazladır– başkalarının katlandıklarıdır.

Pek çok hatıra sinir bozucudur; geçmiş bir ıstırabın kötü kokusu gibi. *The Pilgrim Hawk*'ın sonunda anlaşılanların tersine, *Sleepless Nights*'tan elde edilen farkındalık katartiktir. Hissedilir ve oluşur, yazılır, sınırlar zorlanır, hız kazanır. *The Pilgrim Hawk*'ta anlatıcının konuşacağı sadece kendisi vardır, aslında –öyle bir izlenim uyandıran– pek hoşlanmadığı (veya her halükârda herhangi bir şekilde tasvip etmeye gönülsüz olduğu) benliği. *Sleepless Nights*'ta, anlatıcı konuşmak için şefkatle veya kederle hatırlanan bir insanlar galerisine sahiptir ve tanımladıklarının çoğuna sunduğu çarpık yüce gönüllülüğü kendisine de sunar. Bazı hatıralar canlandırılıp çabucak kovulurken bazılarının büyümesine ve sayfalar doldurmasına izin verilir. Oradaki her şey sorgulanır; geçmişteki her şey acıya batmıştır. Hiç şikâyet edilmez (üstelik şikâyet edilecek çok şey vardır): Olan her neyse artık bitmiştir, geçmişin bir parçasıdır, yapılacak-bir-şey-yok, gerçekten-öyle-miydi, bunların hepsi hem özümsenen hem de kendine duyarsız bir sesle tekrar anlatılır. ("Konu gerçekten ben olabilir miyim?") Kuşkular ve haşin kurnazlıklar birbirini tamamlar.

Yorumlayan, özetleyen gözlemci kuşkulardan etkilenmediği zaman, ifade ister istemez komediye kayar. Kurgusal izleyiciler arasında en inandırıcı olanı, Randall Jarrell'ın müthiş esprili eseri *Pictures from an Institution*'daki [Bir Kurumdan Portreler] (1954) "Ben" sesini ele alalım. Kimliği belirsiz olarak başlar fakat kültürel teamüllere göre, son derece çekici bir şekilde seçkin –düşünceli, bilgili, küstah– olan sesin bir erkeğe ait olması gerektiği farz edilir. Bildiğimiz tek şey adamın (gerçekten de erkektir) New York'un yakınındaki kadınlara özel "yenilikçi" bir üniversite olan, ünlü romancı Gertrude Johnson'ın bir dönem ders verdiği Benton Üniversitesi'nde çalıştığı ve evli olduğudur.

Hikâyede ufak bir rolü olan birinci tekil şahıs bir anlatıcı olduğunu fark etmemiz bile biraz zaman alır. Nakledilen konular sadece her şeyi bilen bir anlatıcının bilebileceği şeylerdir; romanın ilk yedi sayfası su götürmez şekilde tam tersidir. Sonra, gösteriş üzerine gülünç bir açıklamadan ve canavar yazarın küstahlığından sonra, Jarrell küçük bir sürpriz yapar:

> Gertrude da Avrupa'nın fazla büyütüldüğünü düşünürdü; oraya gitti, geri döndü ve arkadaşlarına anlattı; onu dinlediler, şaşırdılar, nedense rahatsız oldular. Avrupalıların bize, insanların en yaşlısı olan Amerikalılara göre daha çocuk olduklarına dair muhteşem bir teorisi vardı –o zaman sebebini biliyordum: Bizim politik kurumlarımız daha eski olduğundan veya Avrupalılar ilerlemelerinin bazı safhalarını atladıklarından ya da Gertrude Amerikalı olduğundan– unuttum.

Bir zamanlar bilen, şimdi unutmuş olan bu "Ben" kimdir? Anılarındaki boşluklar yüzünden endişelenen biri değil. *Pictures*

*from an Institution*'ın birinci tekil şahıs sesi sonradan konuşmaya başlamasına rağmen, kararsızlığını beyan ettiğinden geleneklere uygundur. Fakat bu, uyanık ve kendine hâkim bir zihnin yaptığı alaycı bir beyandır elbette. Anlatıcının, Gertrude'un gündelik beyanatlarının her birini hatırlamasını bekleyemeyiz; bazılarını unutması onun lehinedir. Jarrell'ın romanındaki dünyada, içtenlikle kuşku dolu anlatıcılara gerek yoktur.

Sadece trajedi –veya kasvet– şüpheyle bağdaşır, hatta onu destekler. Komedi kesinliğe dayanır, neyin aptalca olduğuna neyin olmadığına ve "karakter" olan karakterlere, yani tiplere dayanır. *Pictures from an Institution*'da karakterler çiftler halindedir (çünkü bu da evlilikle ilgili bir romandır): Gertrude ile kocası; besteci, sosyolog, üniversitenin profesyonelce çocuksu dekanı ve onların memnuniyetsiz veya halinden hoşnut eşleri – bu aptallar sürüsü ve zeki kurbanların hepsi, anlatıcının cana yakın, yaratıcı alaycılığı sayesinde bir aradadır. *Herkesle* alay etmek Jarrell'ın huysuz görünmesine neden olabilirdi. Belli ki duygusal olma riskini göze almayı tercih etmiş ve Constance ismine samimiyet ve kibarlık karışımının muhteşem bir örneğini eklemiş. Kendisini hararetle bilge, değişken zekilikte, ölümcül derecede gülünç ve büyüleyici yeni ifadeler üreten biri olarak göstermekten utanmamış. Tam tersi (*autre temps, autres moeurs*),[1] bunlar açıkça muhteşem değerlerdi. Fakat belki fazla iğneleyici olmakla veya öyle olduğunun düşünülmesiyle ilgili birazcık kaygılı olabilirdi. İlk olarak dekanın ofisinde çalışırken görünen çok güzel, yufka yürekli genç kadın Constance, anlatıcının kötü gördüğü şeylere hoşgörüyle bakar. Onun hoşgörüsü, anlatıcının devam etmesine olanak tanır.

---

1 Fr. Başka zamanlar, başka âdetler –çn.

Jarrell'ın romanındaki asıl olay örgüsü, bir şekilde, karakterlerin ışıltılı tanımlarının akışına dayanır – hepsinden çok da Gertrude'un bitip tükenmez büyüleyiciliği, çekiciliğine. Karakterlerin tekrar tekrar tanımlanması gerekir, arada bir "karakterin dışına çıkıp" bizi şaşırttıkları için değil, tıpkı *The Pilgrim Hawk*'taki Tower gibi, anlatıcı onlar hakkındaki fikrini değiştirdiği için. (Wescott'ın romanındaki karakterler tipleme olamaz: Anlatıcının onlara gösterdiği ilginin sebebinin, onları daha da karmaşık hale getirmek olduğu açıktır.) *Pictures from an Institution*'da, "Ben" karakterleri tanımlamaya devam eder çünkü onları anlatmak için yeni, zekice, uçarı, hatta daha abartılı ifadeler icat etmeyi sürdürür. Karakterler aptallık etmeye devam ettikçe o da –anlatıcı ses– yaratıcı olmaya devam eder. Anlatıcının tatminsizliği psikolojik veya etik değil, anlamla veya sözcüklerle ilgilidir. Bu aptalları sözlü olarak yerlerine oturtmanın bir yolu daha yok muydu? Devam!

Bir hikâyenin çerçevesini çizip geliştirmek ve bir hikâyeyi başlatmak, aynı görevin iki yüzüdür.

Açıklamak, bilgi vermek, geliştirmek, bağlamak, renklendirmek – *Sönmüş Hayaller, Kibar Fahişeler, Moby Dick, Middlemarch, The Egoist, Savaş ve Barış, Kayıp Zamanın İzinde, Büyülü Dağ*'daki konudan ayrı yazılmış şeyleri düşünün. Bu kadar eksiksizlik peşinde koşmak romanı şişirir. "Ansiklopedikleştirme" diye bir şey var mı? Bence olması gerekir.

Yoğunlaşmak, yontmak, hızlanmak, biriktirmek, vazgeçmeye hazır olmak, damıtmak, öne atlamak, sonuçlandırmak (kişi tekrar tekrar sonuçlandırmaya niyet etse bile) – *The Pilgrim Hawk, Pictures from an Institution* ve *Sleepless Nights*'ın aforizma dolu ışıltısını düşünün. Böyle bir çabukluk peşine düşmek bir romana ağırlık getirir ve sert bir şekilde uzar. Özetleme, hedefi şaşırmadan yoğunlaşma ihtiyacından doğan romanlar teksesli, kısa olma

eğilimindedir ve genellikle geleneksel anlamdaki romanlar değildirler. Nadiren bir alegori veya bir fablın ruhsuz, yapmacık yumuşaklığının peşine düşeceklerdir; Donald Barthelme'nin *The Dead Father*'ında [Merhum Baba] olduğu gibi. "Açısallaştırma" diye bir kelime var mı? Ya da "Eksiltileştirme"? Bence olması gerekir.

Sıkıştırılmış birinci tekil anlatıcılar hiçbir hikâye anlatmaz; birkaç karakteristik ruh halini yansıtma eğilimindedirler. Dünyevi bir bilgelik (ve genellikle düş kırıklığı) getiren deneyimlerin fazlalığı genellikle üstü kapalı anlatılır. Etkili bir özete meyleden saf bir anlatıcıyı hayal etmek zordur. Böyle ruh halleri bütün anlatımı renklendirir, karartabilir de ama yapmaz, açık konuşmak gerekirse, geliştirir. Gözlemci anlatıcı tarafından aktarılan kurguların sonu, konu dışı sözlerle pekiştirilen kurgulara göre başlangıca daha yakındır. Sadece roman kısa olduğundan değil, geriye dönük bir bakışı olduğundan ve anlatılan hikâyenin sonu baştan bilindiği için. Yine de anlatım ne kadar basit olursa olsun, ister istemez birkaç beklendik dokunaklı özelliğin heyecanını içerir: Zaten bilinen ve önlenemeyecek dokunaklı özellikler. Başlangıç, sonun ilk versiyonu olacaktır; gecikmiş, bir anlamda başlangıcın havasını söndüren son versiyonu.

Makale gibi yayılarak genişleyenlerden çok eksiltmeye dayanan hikâyeler daha hızlı okunuyormuş gibi görünebilir. Öyle değildirler. Kurşun gibi sıkılan cümlelerde bile dikkat kaybolabilir. Dille ilgili her büyük an (veya keskin bir kavrayış anı) bir denge anı, muhtemel bir bitiştir. Vecize kabilinden kesinlikler, daha gevşek kurulmuş cümlelerle ilerleyen hareket gücünü zayıflatır. *Sleepless Nights* –zihinsel fırtına romanı– anlatıcı sesin titizliği ve canlılığı, kıvraklığı, biraz kesik kesik tanımlamaları ve nükteli atakları ile büyüler. Klasik roman anlamında bir biçimi yoktur. Tıpkı havanın biçimi olmadığı gibi onun da biçimi yoktur. Alışıldık roman yapıları gibi başlayıp bitmekten çok, tıpkı hava gibi, gelir ve gider.

Bakmaya ve düşünmeye adanmış birinci tekil şahsa ait bir sesin yer değişikliklerini bildirmeye yatkın olması muhtemeldir, sanki yalnız bir bilinç zamanını çoğunlukla böyle geçirirmiş gibi. Bu hüzünlü veya bariz bir şekilde üstün anlatıcıların olduğu kurgular genelde gezgin hikâyeleri, bir tür dolaşma veya o dolaşmanın içindeki bir duruşun öyküleridir. *The Pilgrim Hawk* zenginlerin gezileri arasında yer alır. *Pictures from an Institution*'da anlatılan vakur akademik köy, başka bir yerden gelen veya gelmekte olan başarılı meslek sahipleriyle doludur. Bu sorunsuz işleyen seyahatler hikâyenin alabileceği kadar dramatiktir. Belki de bu yoğun kurguların nispeten entrikasız olması gerekir, kargaşalı büyük olayların hacimli kitaplara bırakılması daha iyi olur.

*Sleepless Nights'ta* çok fazla yer değişikliği vardır ve hiçbiri ömür boyu, ince veya hacimli kitapları, aralıksız okumakla bağlantısız değildir:

> Kentucky'den New York'a, Boston'dan Maine'e, Avrupa'ya kadar, paragraflardan ve bölümlerden, kafiyesiz şiirlerden, Lehçeden çevrilmiş kısa, Rusçadan çevrilmiş hacimli kitaplardan –hepsi de sabit bir uykusuzlukta tüketilmiş– oluşan bir nehirde sürüklenmek. Bu yeterli mi – boş ver, gerçek bu.

Şüphesiz pek çok harika zevkin kaynağı olan kitaplarla yolculuk, yine de alay etmek için bir fırsattır, sanki kişinin hayatı kabul edilen ölçüde bir ilgiyi karşılamakta başarısızlığa uğramış gibi. Güvenli ve görece rahat gerçek bir seyahatle oldukça fazla örneklendirilen zihinsel yolculuk kariyeri, pek heyecan verici bir hikâye yaratmaz. "Kesinlikle dramatik özelliği yoktu: Fırkateynin yaşlı, beyaz sakallı kaptanını güvertede gördüm ve yolculuğa çıkmaya

karar verdim. Ama sonuçta" –bilinmeyenin müthiş kısıtlamasını diğerlerine açıklamanın en iyi yolu, temsili olarak göz alıcı birinci tekil şahıs anlatıcılardır– "'Ben' bir kadınım."

Başlangıçlarla kıyaslandığında, romanların ses getiren, vecizeyle kapanan sonlara sahip olmaları ihtimali daha azdır. Onlar, gerginliğin yatışması iznini iletirler. Bir beyandan çok bir etki gibidirler.

*The Pilgrim Hawk*, Cullen'ların gelişiyle başlar, ayrılmalarına ve ayrılmalarından kısa süre sonra durmalarına kadar devam etmesi gerekir. *Pictures from an Institution* da bir gidişle sona erer, aslında iki gidişle. Gertrude ile kocası herkesi keyiflendirerek, bahar mevsimi sona erdiği an New York'a dönmek için tekrar trene binerler. Derken anlatıcının kendisinin de başka bir üniversiteden gelen daha iyi bir iş teklifini kabul ettiğini, biraz esefle ama daha çok rahatlamayla yakında Benton'dan ayrılacağını öğreniriz.

*The Pilgrim Hawk*, evlilik hakkında muğlak bir düşünceyle sona erer. Tower, Cullen'ların işkence gibi gösterilerinin Alex üzerindeki etkisinden endişelendiğini iddia eder:

> "Sen hiçbir zaman evlenmeyeceksin canım," dedim, Alex'i kızdırmak için... "Bu akıl almaz talihsizlikten sonra korkacaksın."
> "Ne talihsizliğiymiş acaba?" diye sordu, alaycılığımı hoş karşıladığını göstermek için gülümseyerek.
> "Akıl almaz kötü konulardaki dersler."
> "Sen roman yazarı falan değilsin," dedi bana takılarak. "Cullen'lara gıpta ettiğimi bilmiyor muydun?" Ve yüzündeki ifadeye bakarak, söylediğine inanıp inanmadığını tam olarak bilmediği sonucuna vardım.

Son satırlarda, Wescott'ın romanı ne kastedildiği ve ne hissedildiği konusunda bir şüphe oluşturur, alaycı sahte ifadeler değiş-tokuşu yaşanır: "Asla evlenmeyeceksin." "Sen roman yazarı falan değilsin." Daha ilk paragrafta verilen (Alex yakında anlatıcının kardeşiyle tanışıp evlenecektir) birkaç parça bilgiyi hatırlayan ve kederli anlatıcı tarafından çözümlenen Cullen'ların aşırı duygusal bedbahtlığının hâlâ etkisindeki okurlar için bu bitiş biraz hafif gelebilir; belki de fazla hafif. Veya aşırı kurnazca *da capo*, yani baştan itibaren bir tekrar.

*Pictures from an Institution* mükemmel komediler gibi bir evlilik kutlamasıyla biter. O ana kadar gözlemcilerin en coşkulusu olan isimsiz anlatıcı, romanın son sahnesinde tek başına kalır. Yaz tatili başlamıştır; kampüs bomboştur; anlatıcı ofisinde kitapları ve evrakları incelemektedir ("Günün geri kalanında çok çalıştım: Attım, attım, attım..." Sonra oradan ayrılır:

> Sonunda merdivenlerden aşağı indiğimde her yer boş ve sessizdi; dışarıdaki ağaçlara vuran gün ışığına bakmak için yürürken ayak seslerim koridor boyunca yankılandı. Binada kimse yoktu – Benton'daki binalarda kimsenin olmadığını hissettim. Birinci kattaki telefon kulübesinde durdum, evimin numarasını çevirdim, karımın *alo* diyen sesi hafif ve uzaktan geliyordu; "Gelip beni alabilir misin sevgilim?" dedim. "*Tabii ki* alabilirim. Hemen geliyorum," diye cevap verdi.

Anlatıcı hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimiz, hayali karısı hakkındaysa kesinlikle hiçbir şey bilmediğimiz halde, komik ve acınası (ama asla acıklı değil) evlilikler hakkındaki bu romanın, zarif bir tutumlulukla doğru bir evliliğin korumasını ve

erdemini çağrıştıran o vurgulanmış *Tabii ki* kelimesiyle bitmesi gayet uygun görünüyor.

Anlatacak tek bir hikâyesi olmayan *Sleepless Nights*'ın son satırlarında da belli bir son yoktur. *The Pilgrim Hawk* ve *Pictures from an Institution* ilan edilen, çerçevelenmiş bir zaman diliminde ilerler: bir öğleden sonra ve ikindi vakti; bir bahar dönemi. *Sleepless Nights* on yıllara yayılır, zaman içinde ileri ve geri sıçrar, cesur evlenmemiş anlatıcısı yalnızlıkları çoğaltır. Biriyle iletişim kurmanın, mektuplar yazmanın, telefon etmenin özlemini de kabul ederken yalnızlığı –yazmak, hatırlamak işi– tasvip etmek için elinden geleni yapar.

> Bazen kitabın sonundaki sözlüğe, gerçekle uyuşmasına, gerçek hayatım hakkında çok şey bilmesine, fazladan bir gözlük takmışım gibi hissettirmesine içerliyorum. Yani bana göre hatırlamaya engel bu. Diğer taraftan önemsediğim insanlar tarafından tanınmak hoşuma gider. Kamu yardımı, güzel terim. Bu yüzden her zaman telefondayım, hep mektup yazarım, her zaman kendime B., D. ve C. diye hitap ederek uyanırım –sabah olana kadar telefon etmeye cesaret edemediğim ama yine de gece boyunca konuşmam gereken kişiler.

Yani *Sleepless Nights* da bir ayrılışla biter. Davetsizce okuduğu, "gerçek hayattaki" doğruların uyumunu aradığı farz edilen okurun ("Önemsediğim insanlar tarafından tanınmak hoşuma gider") ayrılmasıyla –bu, incelikle yapılmış bir çıkarmadır– sona erer.

Günce görünümüne bürünmüş otobiyografik bir kurgu (Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları* isimli kitabı), şairin

düzyazı şeklinde yazdığı bir anı (Pasternak'ın *Safe Contuct* isimli kitabı) ve bir toplu hikâyeler cildi (Isherwood'un *Berlin Stories* [Berlin Hikâyeleri] isimli kitabı); Hardwick, kalıplara uymayan kitabı *Sleepless Nights*'ı yazmaya karar verdiğinde bu kitapları cesaret verici bulduğundan bahsediyor.

Şüphesiz, her tür kurgu her zaman yazarının hayatından beslenir. Bir kurgu çalışmasındaki her detay eski bir gözlem, bir anı, bir dilek ya da kişiden bağımsız bir gerçekliğe gösterilen samimi bir hürmettir. *Pictures from an Institution*'daki hem iddialı romancı hem de iddialı kadınlar koleji, benzeri kurgusal çalışmalarda örneklenen iyi bilinen modellerdir. (Bir hicivde kural budur: Jarrell'ın aklında gerçek bir romancı, gerçek bir kolej olmaması şaşırtıcı olurdu.) Ayrıca birinci tekil şahıs anlatıcıların yazarları genellikle bu sesi birkaç rasgele biyolojik gerçeğe ödünç vermek zorunda kalacaklarını keşfedecektir. Örneğin Alex Henry'nin evleneceğinin söylendiğini hatırlamak *The Pilgrim Hawk*'ın sonunu açıklamaya yardım eder. Fakat romanda adı bile geçmeyen, doğaçlama ortaya çıkmış gibi görünen anlatıcının kardeşiyle evlenecektir. Öyle değil. Alex karakterine ilham veren önemli arkadaş, Paris yakınlarındaki rağbet gören Rambouillet'de (eski adı Chancellet'ti) bir evi olan, Wescott'ın ağabeyiyle evlendikten sonra vatanına dönen, 1920'lerin zengin Amerikalı göçmenlerinden biriydi.

Pek çok birinci tekil şahıs anlatıcı, hoş bir şekilde yazarlarına benzerlik gösteren özelliklere sahiptir. Diğerleri ise yazarın öyle olmadığına inandığı (veya umduğu), baktıkça şükredilecek karakterlerdir. Wescott –Tower gibi– başarısız bir yazar olmasa da sık sık tembelliği için kendine sitem ederdi ve *The Pilgrim Hawk* gibi muhteşem bir kitabı yazmaya yetenekli birinin, uzun hayatında sadece bir defa tüm yeteneğini kullanarak yazması tuhaftır. Hawthorne sürekli içindeki Coverdale ile mücadele

ediyordu. 1941'de Brook Farm'dan, *The Blithedale Romance*'da anlatılan örnek kooperatif topluluğundan Sophia Peabody'ye yazan Hawthorne, hayatın "gerçekleri" hakkında bilgi verdiği ve kalbine "bir soğukluk ve yabancılık duygusu"nun gizlice sızmasına engel olduğu için müstakbel eşine teşekkür eder; başka bir deyişle, onu Coverdale gibi biri olmaktan kurtardığı için.

Peki, *Sleepless Nights'ta*, V. S. Naipaul'ün *Gelişin Bilmecesi*'nde veya W. G. Sebald'ın *Vertigo*'sunda olduğu gibi "Ben" ile yazarın aynı isme veya tıpatıp aynı yaşam şartlarına sahip olmaları durumuna ne diyeceğiz? Kitaba roman demekte tereddüt etmemizden önce yazarın hayatındaki gerçeklerin ne kadarı silinip atılabilir? Sebald, günümüzde bu düşünceyle en cesurca oynayan yazardır. Kurgu olarak kabul edilmesini istediği akıldan çıkmayan hikâyeleri, kitabına eklenmiş birçok fotoğrafın arasında kendisininkinin de olması noktasına kadar ciddi bir gerçeklik konusunda baskı yapan, duygusal olarak endişeli bir ikinci kişilikle bağlantılıdır. Elbette, otobiyografik bir kitapta normalde ifşa edilen şeyler Sebald'ın kitaplarında yoktur.

Aslında, gizlilik –ağzı sıkılık, ketumluk veya sakınmak olarak da tanımlanabilir– bu muazzam kurgu çalışmalarının otobiyografi veya anıya dönmesini engellemek için elzemdir. Kendi hayatınızı kullanabilirsiniz ama sadece az bir kısmını ve başka bir bakış açısından. *Sleepless Nights*'taki anlatıcının gerçek bir hayattan alındığını biliyoruz. 1940'larda Manhattan'a yerleşmesinden kısa süre sonra Billie Holiday ile tanışan, 1950'lerin başında Hollanda'da bir yıl geçiren, M. isminde ünlü bir arkadaşa sahip, Boston'da yaşayan, Maine'de bir evi olan, uzun yıllar Manhattan'ın batı yakasında yaşayan Elizabeth Hardwick isimli yazarın doğum yeri Kentucky'dir. Tüm bu bilgiler yazarın romanında anlık görüntüler halinde vardır – anlatım gizlemek, okurun dikkatini dağıtmak için olduğu kadar açığa vurmak için de tasarlanmıştır.

Hayatınızı düzenlemek kurgu için, kendiniz için onu saklamaktır. Hayatınızın başkalarının gördüğü şekilde tanımlanması, sonunda sizin de hayatınızı aynı şekilde görmenize yol açabilir. Bu ise hafıza (ve tahminen yaratıcılık) için sadece bir ayak bağıdır.

Anılar kronolojik bir sırada olmadığında kısa ve öz olmak daha büyük özgürlüktür. Hatıralar –değişmiş anı parçaları– etrafta dolaşan süslü sembol zincirleri olarak ortaya çıkar ve hikâyenin özünü gizler. Hardwick'in güçlü özetleme ve merkezden uzaklaştırma sanatı, bir seferde tek bir hikâye anlatmak için fazla hızlıdır; bazen hiçbir hikâyeyle bağlantı kuramayacak kadar hızlıdır, özellikle de beklenen yerde. Örneğin Hollanda'da yaşadıkları dönemde anlatıcının ve sonra kocasının arkadaşları olan Hollandalı çiftin çapkın kocasının başrolde olduğu, gerçekten uzun soluklu bir pembe diziye benzeyen evlilik hakkında çok şey vardır. Anlatıcının kendi evliliği ellinci sayfada şöyle tarif edilir: "Ben o zamanlar 'biz'dim... Karıkoca: Bu güçlü klasik gelenek keşfedilecek yeni bir şey değil." Bu "Biz" –*Sleepless Nights*'ı yazacak kadar yetenekli, otoriter, sorgulayıcı "Ben"e şekil vermek için yaradılıştan olması gereken bağımsızlığın ilanı– hakkındaki sessizlik, yaklaşık elli sayfa sonraki bir cümleye kadar devam eder: "Burada, New York'ta yalnızım, artık *biz* değilim. Yıllar, hatta on yıllar geçti." Belki de düzyazının yüce standartlarına sadık kitaplar, okuyucuya *yeteri* kadar şey anlatmadıkları için her zaman kınanacaktır.

Fakat bu bir otobiyografi değildir, hatta bu "Elizabeth" gerekli malzemeler ondan alınmış olsa da Elizabeth Hardwick'le birebir aynı değildir. "Elizabeth"in ne gördüğüyle, başkaları hakkında ne düşündüğüyle ilgilidir. Kitabın gücü, inkâr ettikleriyle ve kendine özgü görüş paletiyle bağlantılıdır. Kötü evliliklere uzun süre katlananlarla ilgili değerlendirmesi acımasızdır fakat orta sınıfa karşı

naziktir, beceriksiz suçlulara, kendi sınıfına ihanet edenlere ve kendini beğenmişlere üzülür. Anılar, incinmiş ruhlardan oluşan bir tören alayını akla getirir: Kısa bir süre âşık olunan, çok fazla şımartılan (kendileri ve kadınlar tarafından) ve sonları iyi olmayan ahmak, aldatan, muhtaç erkekler ile mütevazı, nazik, sadece zor günleri bilen ve kimsenin şımartmadığı, kadim rollerdeki basit kadınlar. Anlatıcının annesi hakkında aşırı müşfik çağrışımlar vardır ve ilham perisi gibi çağrılan kadınların *Melancthavari*[1] karakterleri pek çok dolambaçlı şekilde devam ettirilir:

> İnsafsız hastalıklara yakalanmış temizlikçi kadınları düşündüğümde aklıma sen geliyorsun Josette. Ütü yapmam veya yemek pişirmek için ağır bir tencere kullanmam gerektiğinde seni düşünüyorum Ida. Sağırlık, kalp hastalığı ve konuşamadığım dilleri düşününce aklıma sen geliyorsun Angela. Çarşaflarla dolu büyük küvetler aklıma birden fazla kişiyi getiriyor.

Hatırlama işi, bu hatıralar, kesinlikle kadınları düşünmekle ilgilidir; özellikle hayatlarını ağır işlerde çalışarak geçiren, zarifçe yazılan kitaplarda alışıldığı üzere görmezden gelinen kadınları hatırlamayı seçmektir. Adalet, onların hatırlanmasını gerektirir. Resmedilmesini. Hayal gücünün ve dilin şölenine davet edilmesini.

Elbette hayaletleri çağırmak sizin sorumluluğunuzdadır. Başkalarının çektiği acılar sizin ruhunuzu kanatabilir. Kendinizi korumaya çalışın. Anılar yaratıcıdır. Anılar bir gösteridir. Anılar

---

1 Amerikalı yazar Gertrude Stein'ın (1874-1946) *Üç Hayat* isimli kitabındaki üç öyküden birinin kahramanına gönderme –çn.

kendi kendini davet eder ve geri çevirmek zordur. Dolayısıyla kitaba ismini veren, bu büyüleyici kavrayışlardır: Hatırlananlar, uykusuzlukla yakından bağlantılıdır. İnsanın uyumasını güçleştiren şey anılardır. Anılar ürer. Ve davetsiz anılar her zaman isabetli gibidir. (Tıpkı kurguda olduğu gibi: Dahil olan ne varsa bağlantılıdır.) Hardwick'in çağrışımlarının cüreti ve ustalığı sarhoş edicidir.

Son sayfada, *Sleepless Nights*'ın sonundaki söylevde anlatıcı, özetleyici son bir coşkunlukla gözlemlerini aktarır:

> Anne, okuma gözlükleri ve yüzleri nemli, gıpgri, ağır başlı kilise kadınlarının yanındaki görev. Sonra, erkekler dağına tırmanıp inerek geçen bir ömür. Kişisel ilişkilerin eziyeti. Kılık değiştirenlerin ve sıfatların kanatlarına binip kaçanların dışında orada yeni bir şey yok. Paragrafların sonunda hançerlenmek ne hoş.

Dil hariç, şimdiye kadar bulunan yeni bir şey yok. Kişisel ilişkilerin ıstırabını kızgın sözcük seçimleriyle, gergin noktalama işaretleriyle, değişken cümle ritimleriyle dağlamak. Bilmenin, duygudaşlığın, kendinden uzak tutmanın daha ustaca, daha besleyici yollarını akıl etmek. Bu bir sıfat sorunudur. Vurgulanan yerdir.

(2001)

# Ölümden Sonraki Hayatlar: Machado de Assis Davası

Uzun sayılabilecek hayatı boyunca doğduğu başkentten yüz kilometreden fazla uzaklaşmamış, olağanüstü sayıda eser vermiş bir yazar hayal ediyorum... Bir on dokuzuncu yüzyıl yazarı, diye araya gireceksiniz ve haklı çıkacaksınız: Muazzam romanların, kısa romanların, öykülerin, oyunların, denemelerin, şiirlerin, eleştirilerin, siyasi olayların yazarı olduğu kadar gazeteci, dergi editörü, hükümet bürokratı, devlet memuru adayı, ülkesindeki Edebiyat Akademisi'nin kurucu başkanı; başarılı olmak, sosyal ve fiziksel güçsüzlükleri aşmak (kendisi melezdi ve yaklaşık ellili yıllara kadar köleliğin kaldırılmadığı bir ülkede bir kölenin oğluydu; epilepsi hastasıydı) konusunda bir mucizeydi; yoğun bir şekilde üretken, verimli yurttaşlık kariyeri boyunca dünya edebiyatında daimi bir yeri hak eden hatırı sayılır sayıda roman ve hikâye yazmayı başaran ve yazdığı şaheserler, onu en büyük yazarı kabul eden kendi ülkesinin dışında çok az bilinen, adından nadiren bahsedilen bir yazar.

Öyle bir yazar düşünün ki varlığı ve en önemli kitapları, ölümünün üstünden seksen yıldan fazla zaman geçtikten sonra bile keşfedilmeye devam ediyor. Normalde zamanın süzgeci adildir, sadece tanınmış veya başarılı olanları eler, unutulmuşları kurtarır, değeri bilinmeyenleri yüceltir. Büyük bir yazarın ölümünden sonra – değer ve kalıcılık hakkındaki gizemli sorular o zaman çözülür. Ölümü, eserlerine hak ettikleri değeri kazandırmamış bu yazar, belki de bu yüzden ölüm sonrası hakkında bu kadar keskin, bu kadar ironik, bu kadar sevecen bir duyguya sahiptir.

İtibar için doğru olan hayat için de doğrudur – doğru olması gerekir. Bir hayatın biçimini ve sahip olabileceği anlamı ancak tamamlanmış bir hayat ortaya çıkarabildiğine göre, bir biyografi kesinlikle öznesinin ölümünü beklemelidir. Maalesef otobiyografiler bu ideal şartlar altında yazılmaz. Ayrıca fiilen bütün dikkate değer kurgusal otobiyografiler gerçek olanların sınırlarına saygılıyken ölüme ışık tutma konusunda ikinci en iyi karşılığı akla getirir. Kurgusal otobiyografiler, gerçeklerinden bile daha sık, hayatın son demlerindeki bir girişim olmaya meyillidir: Yaşamdan emekli olan yaşlı (veya en azından görmüş geçirmiş) anlatıcı, şimdi yazmaktadır. Fakat ihtiyarlığa yaklaşmış olmak kurgusal otobiyografi yazarını ideal gözlem noktasına getirse bile yazar hâlâ bir hayatın, nihayet anlam kazanan bir hayat hikâyesinin ötesindeki sınırın yanlış tarafında yazmaktadır.

Bu büyüleyici üslubun, hayali otobiyografinin, otobiyografinin amacının tam olarak gerçekleştirilmesini planlayan sadece tek bir örnek biliyorum, o da *Memórias póstumas de Brás Cubas* [Mezarımdan Yazıyorum] (1880) isimli, İngilizceye anlamsız, işgüzarca *Epitaph of a Small Winner* [Sıradan Bir Galibin Mezar Yazıtı] ismiyle çevrilen şaheser. Birinci bölümün ilk paragrafı "Yazarın Ölümü"nde, Brás Cubas neşeyle duyurur: "Ben

merhum bir yazarım, yazarlık yapmış ve artık rahmetli olmuş anlamında değil, ölmüş ve şimdi yazan biri anlamında." Romanın ilk, çerçeveyi oluşturan şakası buradadır ve yazarın özgürlüğü hakkındadır. Okur, elindeki bu kitabı eşi benzeri görülmemiş edebi bir başarı olarak düşünme oyununa davet edilir. Ölümden sonra hatıralar birinci tekil şahsın ağzından yazılır.

Elbette, romanın bütününde değil bir hayat, tek bir gün bile sayılıp dökülemez. Hayat bir entrika değildir. Ama birinci ve üçüncü tekil şahıs olarak tasarlanmış bir anlatıcıya tamamen farklı davranış fikirleri eklenebilir. Yavaşlatmak, hızlandırmak, bütün uzatılmış bölümleri atlatmak; uzun uzun yorum yapmak, fikrini kendine saklamak – bunlar, "Ben"in başkası hakkında veya onun adına konuşmaktan farklı bir ağırlığı, başka bir duygusu varmış gibi yapılır. Birinci tekil şahısta dokunaklı, bağışlanabilir veya katlanılmaz olanların çoğu üçüncü tekil şahısla ifade edildiğinde tam tersi görünür veya bunun aksi olur: Machado de Assis'in kitabından herhangi bir sayfayı önce olduğu gibi, ikinci defa "Ben" yerine "O" koyup yüksek sesle okuyarak bunu kolayca kanıtlayabilirsiniz. (Üçüncü tekil şahsa hükmeden prensiplerdeki keskin farklılığı görmek için, daha sonra üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı erkek yerine kadın olarak düşünerek okuyun.) Endişe gibi, sadece birinci tekil şahsın sesiyle bağlaşabilecek duygu kayıtları vardır. Aynı zamanda anlatım performansının yönleri hakkında da: Örneğin konu dışılık, birinci tekil şahsın ağzından yazılan bir metinde doğal görünür fakat kişiliksiz üçüncü tekil şahıs anlatımında amatörce gelir. Bu yüzden, kendi anlamları ve yöntemleri konusunda farkındalığı olan herhangi bir yazı, ana zamiri "Ben" olsa da olmasa da birinci tekil şahıs olarak anlaşılmalıdır.

Kişinin kendisi hakkında yazması –gerçek, yani özel hikâyesi– kendini bilmezlik olarak görülürdü ve gerekçelendirilmesi gerekirdi. Montaigne'in *Denemeler*'i, Rousseau'nun *İtiraflar*'ı,

Thoreau'nun *Walden*'ı ve yazarın doğrudan okura hitap ettiği bir önsöze sahip manevi olarak hırslı diğer otobiyografi klasiklerinin çoğu girişimin cüretkârlığını kabul eder, üstesinden gelinmesi gereken tereddüt veya engelleri (tevazu, endişe) hatırlatır, örnek alınacak bir doğallık veya samimiyet iddiasını yerleştirir, tüm bu öz-meşguliyetlerin başkaları için faydalı olduğunu ileri sürer. Ayrıca, tıpkı gerçek otobiyografiler gibi, herhangi bir tarza veya derinliğe sahip kurgu otobiyografilerin çoğu da savunan veya meydan okuyan bir açıklamayla ya da okurun henüz okumaya başladığı kitabın yazım kararıyla başlar – veya en azından kendi kendisiyle alay edip bencillik suçlamasına karşı çekici bir hassasiyet öne sürer. Bu, boğazını temizlemekten, okura yerine yerleşmesi için zaman verecek kibar cümlelerden başka bir şey değildir. Bu, kişinin kendisi hakkında bile isteye uzun uzun yazmasının –görünür bir ilgi (büyük bir kariyer, büyük bir suç) olmadan veya belgelere dayanarak bir dolap çevirmeden, mesela kitap sadece günlük veya aslında en yakın arkadaşlardan oluşan minik bir okur grubuna yazılmış mektup gibi kişisel belgelere dayanıyormuş numarası yapmadan, kendini başkalarına sergilemesinin– yakışıksız, arsızca olduğunu üstü örtülü olarak kabul eden otobiyografi yazarının ayartma mücadelesinin açılış hamlesidir. Birinci tekil şahsın ağzından, mümkün olduğunca çok okura ("kamuya") açık açık sunulan bir hayat hikâyesi en alt seviyede ihtiyatlı görünürken aynı zamanda otobiyografi yazarına başlamak için izin isteme nezaketini de verir. Romanın müthiş kibri ölmüş biri tarafından yazılan anılar olduğundan, okurun ne düşündüğünü önemseme mevzusuna fazladan bir çarpıtma ekler. Otobiyografi yazarı aynı zamanda umursamadığını iddia edebilir.

Yine de mezarından yazmak bu anlatıcıyı, çalışmasının kabul edilmesi konusundaki muazzam endişesini göstermekten alıkoymaz. Sahte endişesi kitabın tarzına, kendine özgü hızına

işlenmiştir. Anlatının kesme ve birleştirme tarzında, dur-kalk ritmindedir: Bir kısmı iki cümleden oluşacak kadar kısa, birazı iki sayfadan daha uzun 160 bölüm. Genellikle bölümlerin başında veya sonundaki, metnin en iyi kullanımı için verilen oyunbaz talimatlardadır. ("Bu bölüm, 129. bölümdeki ilk iki cümlenin arasına sokulacaktır." "Lütfen bu bölümün etkileyici olmasının amaçlanmadığını not edin." "Ama gelin psikolojiye hiç girmeyelim," vs.) Okurdan, eğlenmek için anlatıcının eğilimlerine teslim olmasını istemek gönül çelme taktiği olduğu gibi, okur için de güçlü duygular ve yeni bilgiler anlamında umut vericidir. Otobiyografi yazarının anlatım yöntemlerinin doğruluğu konusundaki tatlı dilli telaşı, öz-meşguliyetinin yoğunluğunu taklit eder.

Ara sözler, kitaptaki duygusal akışı kontrol eden ana tekniktir. Kafası edebiyatla dolu anlatıcı dokunaklı duyguların ne kadar ısrarcı ve değişken olduğunu, değişim geçirdiğini, kötüye gittiğini anlatırken yaptığı –gerçekçilik adıyla pohpohlanan türden– mahirane betimlemelerde kendini gösterir. Aynı zamanda anlatımın boyutlarıyla kendini anlaşılabilir bir şekilde tüm bunların ötesinde gösterir: Kısa bölümlere ayırmak, alaycı, öğretici değerlendirmeler. Bu tuhaf bir şekilde hiddetli, alenen inançsız ses (Ölmüş olması gereken bir anlatıcıdan başka ne beklenir ki zaten?) bir olayı ondan ders çıkarmadan asla bırakmaz. 133. bölüm şöyle açılır: "Bu bölüm Helvetius'un teorisini örneklemeye ve bir ihtimal değiştirmeye çalışır..." Okurdan anlayışlı olmasını rica eden, okurun dikkati (Okur bunu anladı mı? Okurun hoşuna gitti mi? Okur sıkılıyor mu?) konusunda endişelenen otobiyografi yazarı bunun akla getirdiği bir teoriyi hatırlatmak, bunun hakkında bir fikir ifade etmek için –sanki hikâyeyi daha ilginç hale getirmek için böyle hareketlere gerek varmış gibi– sürekli olarak anlattığı hikâyenin dışına çıkar. Brás Cubas'ın sosyal olarak ayrıcalıklı, kendini yüksek gören yaşamı, böyle hayatların

genelde olduğu gibi, bütünüyle olaysızdır; bunların asıl olayları yaşanmayan veya hayal kırıklığı yaratanlardır. Bol bol üretilen nükteli fikirler, yazarı çıkarması gereken sonuçlardan kaçınıyormuş gibi göstererek hayatın duygusal yoksulluğunu açığa çıkarır. Kitaptaki mizah duygusunun çoğunu oluşturan konudan sapma yöntemi, hayat (olaylarda gösterişsiz, zarifçe parçalanmış) ile yazarın hatırlattığı teoriler (mucizevi, dobra) arasındaki aşırı uyumsuzlukla başlar.

Okur farkındalığı konusundaki hoş yöntemler için asıl model elbette *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*'dir. Minik bölümler yöntemi ve dizgisel akrobasilerin bir kısmı, 55. ("Âdem ile Havva'nın Kıymetli Konuşmaları") ve 139. ("Nasıl Devlet Bakanı Olamadım") bölümlerde olduğu gibi, *Tristram Shandy*'nin değişken anlatım ritmini ve görüntüsel esprisini hatırlatır. Brás Cubas hikâyesine ölümünden sonra başlarken, Tristram Shandy bilindiği gibi hikâyesine doğmadan önceki bilinciyle (ana rahmine düşme anında) başlar – bu da Machado de Assis'in Sterne'e sunduğu bir saygı göstergesi gibi görünür. 1759 ile 1767 yılları arasında bölümler halinde yayımlanan *Tristram Shandy*'nin, on dokuzuncu yüzyılda Brezilya'da doğmuş bir yazar üzerindeki etkisi bizi şaşırtmamalı. Kendisi hayattayken ve sonrasında kısa bir süre çok ünlü olan Sterne'ün kitapları, İngiltere'de tekrar değerlendirilerek aşırı tuhaf, bazen yakışıksız ve son olarak sıkıcı bulunurken, Amerika kıtasında fazlasıyla takdir görmeye devam etti. İngilizce konuşulan dünyada, ondan yine övgüyle söz edilen bu yüzyılda, en çok esrarengizliğiyle ve zamanından önceki "modernliğiyle" göze çarpan Sterne (tıpkı Blake gibi) hâlâ aşırı eksantrik, marjinal bir dâhi olarak düşünülüyor. Bununla birlikte dünya edebiyatı perspektifinden baktığımızda, Shakespeare ve Dickens'tan sonra, İngilizce yazan yazarlar arasında en etkilisi Sterne'dir; bu yüzden Nietzsche'nin, en sevdiği

romanın *Tristram Shandy* olduğunu söylemesi göründüğü kadar özgün bir hüküm sayılmaz. 1920'lerden itibaren Viktor Şklovski ve diğer Rus biçimcilerin teorilerinde *Tristram Shandy* örneğinin merkezinde yansıtıldığı gibi, Slav dillerindeki edebiyatlarda Sterne'ün özellikle güçlü bir mevcudiyeti vardı. Avrupa'nın merkezinde ve doğusunda olduğu kadar Latin Amerika'da da on yıllar boyunca bu kadar çok sayıda etkileyici düzyazı edebiyatın üretilmesinin sebebi belki de oradaki yazarların korkunç tiranların tahakkümü altında acı çekmeleri ve bu yüzden öneme, ciddiyete, konuya, kendilerine bahşedilmiş belirgin alaycılığa (Batı Avrupa ve ABD'deki pek çok yazarın biraz kıskançlıkla belirttiği gibi) sahip olmaları değil, dünyanın o bölümlerinde bir yüzyıldan fazla zamandır *Tristram Shandy*'nin yazarının takdir edilmesidir.

Machado de Assis'in romanının dahil olduğu Sterne'den geçen bu şaklabanca anlatım geleneğine –okurun gözüne girmeye çalışan konuşkan birinci tekil şahıs sese– yüzyılımızda Natsume Sōseki'nin *Ben Bir Kediyim* isimli kitabını, Robert Walser'in kısa kurgularını, Svevo'nun *Zeno'nun Bilinci* ve *Yaşlılık* kitaplarını, Hrabal'ın *Too Loud a Solitude* [Aşırı Gürültülü Bir Yalnızlık] kitabını, Beckett'ın eserlerinin çoğunu örnek gösterebiliriz. Konuşkan, lafı dolandıran, zorlayıcı bir şekilde spekülatif, ayrıksı anlatıcıyla farklı kılıklarda tekrar tekrar karşılaşırız: münzevi (tercihen veya misyonu nedeniyle); anlamsız takıntılara, hayalci fikirlere ve idarenin komik bir şekilde tasarlanmış girişimlerine meyilli; genelde kendi kendini yetiştirmiş; tam olarak çatlak olmayan; yine de bazen şehvetle ve en azından bir defa kavuşamadığı bir aşkla güdülenen; genellikle yaşlıca; kaçınılmaz olarak erkek. (Bu kontrol edilemeyecek derecede bencil anlatıcıların bizden talep ettiği şartlı sempatiyi hiçbir kadının kazanması mümkün değil, çünkü kadınların erkeklerden daha anlayışlı ve daha duygudaş olmaları beklenir; aynı zihinsel keskinliğe ve duygusal özgünlüğe

sahip bir kadın sadece bir canavar olarak görülecektir.) Machado de Assis'in hastalık hastası Brás Cubas'ı, Sterne'ün delifişek, aşırı boşboğaz Tristram Shandy'sinden nispeten daha coşkusuzdur. Tristram Shandy, kendi hayatını anlatmaktaki acınası üstünlüğü, henüz çok yeni olan otobiyografi biçimindeki kurgunun özelliklerini belirten keyifsiz hikâye kurgusu ile Machado'nun anlatıcısının açıkgözlüğüne yalnızca birkaç adım uzaktır. Fakat anlatıcı sesin bu şekilde soyutlanmasıyla, hikâyesizlik belki de üslubun –otobiyografik monolog şeklindeki romanın– ölçüsü olabilir. Bu açıdan Brás Cubas gibi Sterne sonrası bir anti-kahraman, büyük manevi otobiyografilerin yalnızca şartlar yüzünden değil içinden gelmediği için de evlenmemiş kahramanlarını taklit eder. Bu, adeta otobiyografik anlatımın ölçüsüdür: Anlatıcı yalnız olmalı ya da en azından rolü o şekilde yeniden düzenlenmeli, kesinlikle eşi olmamalıdır, hatta bir eşi olsa bile; hayatın merkezi kesinlikle insansız olmalıdır. (Bu nedenle, Elizabeth Hardwick'in *Sleepless Nights*'ı ve V.S. Naipaul'ün yazdığı *Gelişin Bilmecesi* gibi son zamanlarda başarı kazanmış, roman görünümündeki manevi otobiyografiler, aslında orada olan eşleri konu dışı bırakır.) Brás Cubas'ın yalnızlığı, seçilmiş ya da simgesel bir yalnızlığın taklidi, kendini anlama yoluyla ortaya sermesi, tüm kendine güveni ve kıvrak zekâsıyla, o tür bir zaferin taklididir.

Böyle anlatımların çekiciliği karmaşıktır. Anlatıcı, okur için –okurun anlayıp anlamayacağından– endişelendiğini iddia eder. Bu arada, okur da anlatıcı için –anlatıcının söylenen bütün imaları anlayıp anlamadığından– endişelenebilir. Okuru eğlendirmek için tasarlanan ve anlatıcının zihninin canlılığını yansıtacağı varsayılarak sergilenen zihinsel kıvraklık ve yaratıcılık, çoğunlukla anlatıcının duygusal olarak ne kadar yalnız ve ümitsiz olduğunun ölçüsüdür. Görünürde, bu bir hayatın kitabıdır. Fakat anlatıcının sosyal ve psikolojik betimleme yeteneğine rağmen,

birinin kafasının içinde tur atmak olarak kalır. Machado'nun örnek aldığı bir diğer muhteşem kitap, göçmen Fransız aristokrat (Uzun hayatının çoğunu Rusya'da geçirmiş) Xavier de Maistre tarafından 1794'te, düello yaptığı için hapiste olduğu sırada yazılan, koltuğu, masası ve yatağı arasındaki çapraz ve dolambaçlı seyahatlerini anlatarak edebi mikro-seyahat kavramını icat ettiği *Odamda Yolculuk*'tur. Zihinsel veya fiziksel bir hapsedilmeden pek eğlenceli bir hikâye çıkmayabileceği gibi dokunaklı özellikte bir hikâye de çıkmayabilir.

Başlangıçta, yazara özgü kendini bilirliği okuru da nezaketle dahil ederek sergileyip Machado de Assis hikâyesinde örnek aldığı on sekizinci yüzyıl edebiyatındaki biyografi yazarlarının isimlerini vererek aşağıdaki ciddi uyarıyı yapmıştır:

> Doğrusu, bu ayrıntılı çalışmada, ben, Brás Cubas, gerçekten Sterne'ün veya Xavier de Maistre'in serbest üslubunu benimsemişsem, muhtemelen kendi hırçın kötümserliğimden de biraz eklemişimdir. Kesinlikle mümkündür. Çoktan ölmüş bir adamın çalışması. Bunu, Neşe'nin kalemi ve Keder'in mürekkebiyle yazdım ve kişi böyle bir birleşmeden neyin çıkabileceğini kolaylıkla tahmin edebilir.

Mizahla yumuşatılmış olsa da kitapta baştan sona gerçekten insanlardan kaçınma unsuru görülür. Şayet Brás Cubas o bastırılmış, kurutulmuş, yalnızca gerçek okurların fark edeceği anlamsız farkındalığa sahip bekâr anlatıcılardan biri değilse, bunun sebebi öfkesidir – kitabın sonunda tam olarak açıklanan, eziyetli, acı verici, can sıkıcı öfkesi.

Sterne'cü oyunbazlık kaygısızdır. Okurla komik, yine de aşırı gergin bir samimiyet içindedir. On dokuzuncu yüzyılda bu konu

dışılık, bu gevezelik, küçük fikirlere olan bu sevgi, bir anlatım tekniğinden diğerine dönüp durma, daha karanlık nüanslar üstlenir. Kuruntuyla, erotik hayal kırıklığıyla, kendinden memnuniyetsizlikle (Dostoyevski'nin patolojik bir şekilde konuşan Yeraltı Adamı), şiddetli zihinsel ıstırapla (Multatuli'nin *Max Havelaar*'ındaki adaletsizlik yüzünden aklını kaçırmış histerik anlatıcısı) tanımlanır. Takıntılı bir şekilde, hiç durmadan konuşup durmak her zaman komediye ait görülürdü. (*Macbeth*'deki kapıcı gibi, Shakespeare'in halk tabakasından sürekli dır dır eden karakterlerini düşünün; Dickens'ın Bay Pickwick'ini ve diğer buluşlarını düşünün.) Çenebazlığın bu komik kullanımı yok olmadı. Joyce çenebazlığı Rabelais ruhuyla komik bir abartı aracı olarak kullandı ve yazıda lafebeliğinin şampiyonu Gertrude Stein, bencillik ve tumturaklılık takıntılarını büyük bir yaratıcılığın iyi huylu komik sesine dönüştürdü. Fakat bu yüzyılın tutkulu edebiyatındaki ağzı kalabalık birinci tekil şahıs anlatıcıların çoğu tamamıyla yalnızdı. Gevezelik bunaklığın nefret dolu, mazlum tekrarlamalarıyla (Beckett'ın kendilerine roman diyen düzyazı monologları), paranoyayla ve dinmez bir hiddetle (Thomas Bernhard'ın romanları ve oyunları) tanımlanır. Robert Walser'ın çenebaz, neşeli düşüncelerinin ve Donald Barthelme'nin hikâyelerindeki garip bir şekilde bilgili, şakacı seslerin ardındaki çaresizliği kim hissetmez?

Beckett'ın anlatıcıları, tamamıyla başarılı olmasalar da genelde kendilerini ölü olarak hayal etmeye çalışırlar. Brás Cubas'ın böyle bir sorunu yoktur. Ama zaten bunu yapmaya çalışan Machado de Assis'tir ve komik olan da budur. Bu ölü anlatıcının bilinçli olmasıyla ilgili korkunç hiçbir şey yoktur; tam tersine, en yüksek bilinçliliğin bakış açısı –esprili bir şekilde ancak ölmüş bir anlatıcının iddia edebileceği– kendi içinde komik bir bakış açısıdır. Brás Cubas'ın yazdığı yer gerçek bir ahiret değildir (bir coğrafyası yoktur), sadece yazara özgü tarafsızlık fikriyle gittiği

başka bir yerdir. Hayal kırıklığı yaşayan bir adamın anılarını anlattığı bu neo-Sterne'ncü anlatım tarzı, Sterne'cü bir coşku veya Sterne'cü bir asabilik göstermez. Bunlar anlatıcının bunalımına karşı bir tür panzehir, bir karşı güçtür: Anlatıcının icat etme hayalleri kurduğu "Muhteşem şifa, bir anti-hüzün sargısı, insan soyunun ümitsizliğini rahatlatmak için tasarlandı" fantezisinden görece daha özel olan, moral bozukluğunda ustalaşmanın bir yolu. Hayat zor dersler öğretir. Fakat kişi istediği gibi yazabilir – bir özgürlük biçimidir bu.

Joaquim Maria Machado de Assis, altmış dört –bunu kitabın başında öğreniriz– yaşında ölmüş bir adamın hatıralarını anlattığı bu kitabı yayımladığında daha kırk bir yaşındaydı. (Machado 1839'da doğdu; öldükten sonra yazan otobiyografi yazarı Brás Cubas'ı kendisinden bir nesil daha yaşlı olarak tasarladı, 1805'te doğmuştu.) Yaşlılıkta olacaklara dair alıştırma yapmak için roman yazmak, melankolik karakterli yazarların kapılmaya devam ettiği bir maceradır. Kitabın başında, tüm deneyimlerin tamamlandığı, dönüp geçmişteki hayatına bakabildiği, dingin bir limana ulaştığını açıklayan altmışlı yaşlarının başında, *rantçı*, sanat meraklısı ve hayalperest bir adamın anıları gibi görünen ilk romanımı yazdığımda, yirmili yaşlarımın sonlarındaydım. Aklımdaki, bilincinde olduğum edebi kaynakların çoğu Fransızcaydı – özellikle de *Candide* ve Descartes'ın *Meditasyonlar*'ı; iyimserlik, içsel yaşam hakkında el üstünde tutulan (benim tarafımdan) bazı fikirler ve dindarlıkla beslenen maneviyatla ilgili bir hiciv yazdığımı düşünüyordum. (Şimdi düşünüyorum da bilinçaltında neler olup bittiği başka bir hikâye.) *The Benefactor*'ın [Hayırsever], gönderdiğim ilk yayıncı Farrar Straus tarafından kabul edilmesi benim için büyük bir şansken editörlüğümü, 1952'de, Noonday Press'in (kısa süre önce yeni yayıncımın aldığı) başında bulunduğu eski hayatında, Machado'nun romanını

tercüme ettirerek kitabın İngilizcedeki kariyerini başlatan Cecil Hemley'nin yapması daha da büyük bir şanstı. (Bu unvanın altında!) Hemley'le yaptığımız ilk toplantıda bana şunu söyledi: "*Mezarımdan Yazıyorum*'dan etkilendiğini görebiliyorum." Mezarımdan ne? "Yani Machado de Assis'ten." Kimden? Bana kitabın bir kopyasını verdi ve günler sonra geçmişe dönük olarak etkilendiğimi bildirdim.

O zamandan beri Machado'nun çevirilerinin epey kısmını okuduğum halde, *Mezarımdan Yazıyorum* –genellikle yazarın zekâsının özeti gibi görülen son beş romanının ilki (bunu yazdıktan sonra yirmi sekiz yıl yaşadı)– hâlâ en sevdiğimdir. Bana söylendiğine göre Brezilyalı olmayanlar genelde bu romanı seçiyormuş, oysa eleştirmenler genellikle *Dom Casmurro*'yu [Asık Surat] (1899) tercih ediyormuş. Böyle muhteşem bir yazarın hâlâ hak ettiği yerde olmaması beni hayrete düşürüyor. Bir dereceye kadar, Machado'nun Brezilya dışındaki göreceli ihmal edilmişliği, belki de Avrupa merkezli dünya edebiyatı düşüncelerinin dışladığı bir başka üretken, zeki yazarın ihmal edilmesinden daha gizemli değildir: Natsume Sōseki. Elbette Machado Brezilyalı olmasaydı ve bütün hayatını Rio de Janeiro'da geçirmeseydi daha çok tanınırdı – mesela İtalyan veya Rus, hatta Portekizli olsaydı. Fakat engel, yalnızca Machado'nun Avrupalı bir yazar olmaması kadar basit değil. Onun dünya edebiyatı sahnesindeki yokluğundan daha dikkat çekici olan, Latin Amerika'nın geri kalanında da çok az tanınması ve okunmasıdır – sanki Latin Amerika'nın yetiştirdiği en muhteşem romancının İspanyolca değil de Portekizce dilinde eserler verdiği gerçeğini sindirmek hâlâ çok zormuş gibi. Brezilya kıtanın en büyük ülkesi olabilir (ve Rio on dokuzuncu yüzyıldaki en büyük şehri) fakat her zaman dışlanmış bir ülke oldu – Güney Amerika'nın geri kalanı, İspanyolca konuşan Güney Amerika tarafından epeyce küçümsenmeyle ve

genelde ırkçı terimlerle anıldı. Bu ülkelerden bir yazarın Avrupa edebiyatını veya İngiliz edebiyatını bilmesi, Brezilya edebiyatını bilmesinden çok daha muhtemeldir, oysa Brezilyalı yazarlar İspanyol-Amerikan edebiyatını yakından takip eder. Bu kıtanın yetiştirdiği bir diğer fevkalade büyük yazar Borges, Machado de Assis'i hiç okumamış gibi görünüyor. Gerçekten de İspanyolca okuyanlar Machado'yu, İngilizce okuyanlardan daha az tanıyor. *Mezarımdan Yazıyorum* nihayet İspanyolcaya çevrildiğinde yıl 1960'tı, yazılmasının üstünden yaklaşık seksen ve İngilizceye çevrilmesinin (iki defa) üstünden on yıl geçmişti.

Yeteri kadar vakti, yazarının ölümünden sonra da yeteri kadar vakti olan büyük bir kitap gerçek yerini bulur. Belki bazı kitapların tekrar tekrar keşfedilmesi gerekir. *Mezarımdan Yazıyorum* muhtemelen okurları özel bir keşif yapmanın gücüyle her zaman etkileyecek, nefes kesici şekilde özgün, tamamıyla kuşkucu kitaplardan biridir. Bir yüzyıldan daha uzun süre önce yazılmış bu romanın... eh, modern göründüğünü söylemek hiç de iltifat sayılmaz. Anlayabileceğimiz özgünlük ve açıklıktaki eserler, modernlik dediğimiz şeye dahil etmek istediklerimiz değil midir? Bizim modernlik standardımız, neyin taşraya özgü olduğuna dair fikirlerimiz dünyanın bazı bölümlerinin geri kalanını küçümsemesine izin verdiğinden, bize geçmişi seçerek sömürgeleştirme izni veren bir pohpohlayıcı hayaller sistemidir. Ölmüş olmak, taşralı olmakla itham edilemeyecek bir bakış açısına sahip olmak anlamına gelebilir. Elbette *Mezarımdan Yazıyorum* şimdiye kadar yazılmış en eğlenceli taşraya özgü olmayan kitaplardan biridir. Ve bu kitabı sevmek edebiyat, edebiyatın ihtimalleri ve kendimiz hakkında daha az taşralı olmaktır.

(1990)

# Yas Tutan Bir Zihin

Edebi yücelik hâlâ mümkün mü? Edebi hırsın kaçınılmaz yozlaşmasını, kayıtsızlığın, akıcılığın eşzamanlı egemenliğini ve örnek oluşturan kurgusal öznelerin anlamsız zalimliğini düşününce, günümüzde yüce bir edebi girişim nasıl bir şey olurdu? İngilizce okuyan kişilerin ulaşabileceği az sayıdaki cevaptan biri, W.G. Sebald'ın eserleridir.

Sebald'ın İngilizceye çevrilen üçüncü kitabı *Vertigo* ile başlar. Almanya'da 1990'da, yazarı kırk altı yaşındayken çıktı; üç yıl sonra *Göçmenler* geldi; iki yıl sonra da *Satürn'ün Halkaları*. *Göçmenler* 1996 yılında İngilizcede çıktığında, övgüler huşu boyutuna vardı. Hem kişiliğinde hem de işlediği konularda olgun, hatta hayatının sonbaharında, tuhaf olduğu kadar inkâr edilemez bir kitap çıkarmış bir yazar vardı işte. Kullandığı dil harikaydı – titiz, ağır, varlık konusunda derinleşmiş; fakat bu konuda İngilizcede bol bol örnek vardı. İnandırıcı olduğu kadar da yabancı görünen şey, Sebald'ın sesindeki olağandışı otoriterlikti: ciddiyeti,

dolambaçlılığı, kesinliği, boş vermişliğin veya özfarkındalığın tüm alaycılığından veya itibarsızlığından azade olması.

W.G. Sebald'ın kitaplarında, W.G. Sebald ismine sahip olduğu ara sıra bize hatırlatılan bir anlatıcı, tabiatın faniliğinin kanıtlarını anlamak, modernliğin harap ediciliğinden kaçınmak, gizli hayatların sırları hakkında düşünmek için seyahatlere çıkar. Telafi edilemez biçimde kaybolan bir dünyadan gelen bir haber veya bir anıyla tetiklenen bir tür araştırma görevine çıkan anlatıcı hatırlar, hisseder, sanrılar görür, kederlenir.

Anlatıcı Sebald mıdır? Yoksa yazarın, ismini ve biyografisinden seçtiği unsurları ödünç verdiği kurgusal bir karakter midir? 1944'te, kitaplarında "W." diye bahsettiği (Şömizde, Wertach im Allgäu olduğu bize açıklanan) Almanya'nın bir köyünde doğan, yirmili yaşlarının başında İngiltere'ye yerleşen ve East Anglia Üniversitesi'nde halen modern Alman edebiyatı dersleri verdiği akademik bir kariyere sahip yazar, bu çıplak gerçeklere ve birkaç başka şeye dair yaptığı anıştırmaların yanı sıra, kitaplarındaki kendisiyle ilgili belgelerin arasında, *Satürn Halkaları*'nda devasa bir Lübnan sediri ağacının önünde poz verdiği karlı bir fotoğrafını ve *Vertigo*'da yeni pasaportundaki fotoğrafını kullanmıştır.

Ama yine de bu kitaplar, haklı olarak, kurgu kapsamında değerlendirilmeyi talep eder. Onlar kurgudur, özellikle de çoğunun uydurulmuş veya değiştirilmiş olduğuna inanmak için iyi sebepler bulunduğundan, aynı anda, elbette ki gerçekten olan şeyleri anlattığından – isimler, yerler, tarihler vs. Kurgu ve gerçeklik elbette karşıt değildir. İngilizcede roman konusunda temel iddialardan biri onun gerçek bir tarih olduğudur. Bir eseri kurgu yapan öykünün gerçek olmaması –sonuçta, kısmen veya bütünüyle doğru da olabilir– değil, edebiyat kuramcılarının "gerçek etkisi" dediği şeyi doğuran çeşitli yöntemlerle (sahte veya düzmece belgeler de dahil) değerlendirilmesi ya da genişletilmesidir.

Sebald'ın kurguları –ve onlara eşlik eden görsel örnekler– gerçeğin etkisini titrek bir uç noktaya taşır.

Bu "gerçek" anlatıcı örnek alınacak bir kurgusal yapıdır: Romantik edebiyatın pek çok kuşağındaki *promeneur solitaire*.[1] Bir refakatçiden bahsedildiğinde bile (*Göçmenler*'in açılış paragrafındaki Clara) yalnız olan anlatıcı aklına estiğinde seyahatlere çıkmaya, biten bir hayat hakkında alevlenen merakının peşinden gitmeye hazırdır (tıpkı *Göçmenler*'de, saygın ilkokul öğretmeni Paul'ün hikâyesinde anlatıcıyı ilk olarak "yeni Almanya"ya götürmesi ve amcası Adelwarth'ın da anlatıcıyı Amerika'ya götürmesi gibi). Anlatıcının aynı zamanda bir yazar olduğu açıkça belli olan *Vertigo* ve *Satürn'ün Halkaları*'nda ifade edilen başka bir seyahat sebebi, bir yazarın huzursuzluğu ve yalnız kalma isteğidir. Çoğu kez yazar bazı krizlerin ardından seyahate çıkar. Ve genellikle seyahat bir arayıştır; bu arayışın doğası hemen belli olmasa bile.

*Vertigo*'daki dört hikâyenin ikincisi şöyle başlar:

> Ekim 1980'de İngiltere'den, neredeyse sürekli gri bir gökyüzünün altında yaklaşık yirmi beş yıldır yaşadığım şehirden ayrılıp bu yer değişikliğinin hayatımın özellikle zor bir dönemini atlatmama yardım edeceği ümidiyle Viyana'ya gittim. Gelgelelim Viyana'da günlerin aşırı uzun olduğunu, yazmak ve bahçe işleriyle uğraşmaktan oluşan mutat düzenime artık uymadığını öğrendim ve gerçekten ne tarafa döneceğimi bilmiyordum. Her sabah yola koyulup bir hedefim veya amacım olmadan şehir merkezinin sokaklarında yürürdüm.

1 Fr. Yalnız gezer –çn.

Anlatıcıyı Viyana'dan Kuzey İtalya'nın çeşitli yerlerine götüren "All' estero" (Yurtdışında) ismindeki bu uzun bölüm, çok seyahat eden Stendhal'in biyografisini nakleden muhteşem bir Kısa Hayat Hikâyesi çalışması olan açılış bölümünü takip eder ve arkasından başka bir yazarın, "Dr. K."nin İtalya seyahatini, Sebald'ın İtalya'daki yolculuklarının bazı kısımlarını anlatan kısa üçüncü bölüm gelir. İkincisi kadar uzun ve onu tamamlayan dördüncü ve son bölüm "Il ritorno in patria" (Eve Dönüş) adını taşır. *Vertigo*'daki dört hikâye Sebald'ın başlıca konularının tamamını hissettirir: seyahatler; aynı zamanda gezgin olan yazarların hayatları; kaygılı olmak ve neşeli olmak. Ve her zaman yıkım imgeleri vardır. İlk hikâyede, bir hastalığın iyileşme sürecindeki Stendhal, Moskova'daki büyük yangını hayal eder; son hikâye ise Sebald'ın Pepys okurken uyuyakalması ve rüyasında Büyük Yangın'la yıkılan Londra'yı görmesiyle biter.

*Göçmenler* de dördüncü hikâyenin en uzunu ve en güçlüsü olduğu aynı dört parçalı uyumlu yapıyı kullanır. Sebald'ın bütün hikâyelerinin merkezinde şu veya bu türden seyahatler vardır: anlatıcının kendi gezileri ve anlatıcının hatırlattığı, hepsi bir şekilde yer değiştiren hayatlar.

> *Satürn'ün Halkaları*'nın ilk cümlesini kıyaslayalım:
>
> Ağustos 1992'de, yazın en bunaltıcı günleri sona yaklaşırken, uzun soluklu bir işi her tamamladığımda beni ele geçiren boşluğu dağıtma umuduyla Suffolk'a doğru yola koyuldum.

*Satürn'ün Halkaları*'nın tamamı, boşluk duygusunu dağıtmak için çıkılan bu tür yürüyüşlerin anlatısıdır. Geleneksel geziler insanı doğaya yaklaştırırken, burada tahribatın derecesini ölçer

ve kitabın başlangıcı bize, rastladığı "tahribat izleriyle" aşırı zayıf düşen anlatıcının, tura başlamasından bir yıl sonra "neredeyse tamamen hareket kabiliyetinden yoksun bir durumda" Norwich'deki bir hastaneye kaldırıldığını söyler.

Satürn işaretinin, melankoli simgesinin altındaki seyahatler, Sebald'ın 1990'ların ilk yarısında yazdığı üç kitabın da konusudur. Tahribat ana temadır: doğanın (Karaağaç ölümü hastalığıyla ve *Satürn'ün Halkaları*'nın sondan bir önceki bölümünde 1987 kasırgasında tahrip olan ağaçlara ağıt); şehirlerin; hayat tarzlarının. *Göçmenler*, 1991'de, "geçmişin bazı kalıntılarını" aramak için çıkılan, böylece "bir zamanların efsanevi tatil yeri, tıpkı ülkenin veya kıtanın dışında olup olmamasına bakmaksızın insanın bugünlerde gidebileceği herhangi bir yer gibi, korkunç bir şekilde bozulmuş ve trafik, mağazalar, butikler ve doymak bilmez tahribat dürtüsü yüzünden mahvolan" Deauville'e yapılan seyahati anlatır. *Vertigo*'nun dördüncü hikâyesinde eve, anlatıcının çocukluğundan beri gitmediğini söylediği W.'ye dönüş, genişletilmiş bir *recherche du temps perdu*[1] yolculuğudur.

Anayurtlarından ayrılan insanlar hakkındaki dört hikâyeden oluşan *Göçmenler*'in düğümü, Alman Yahudisi'nin cennet gibi geçmiş çocukluğunun yürek parçalayan –elle yazılmış anılar olduğu varsayılan– hatıralarıdır. Anlatıcı hangi izlerin kaldığını görmek için kasabayı, bu hayatın yaşanmış olduğu Kissingen'i ziyaret etme kararını anlatarak devam eder. Sebald'ın İngilizceye çevrilen ilk kitabı *Göçmenler* olduğundan ve kitaptaki son hikâyenin konusu, Max Feber ismi verilen Alman Yahudisi ünlü bir ressamın çocukken güvende olması için Nazi Almanyası'ndan İngiltere'ye gönderilmesi olduğundan –ki anıları yazan, babasıyla birlikte kamplarda can veren annesidir– kitap çoğu eleştirmen

1 Fr. Kayıp zamanın izinde –çn.

tarafından (özellikle Amerika'dakiler ama yalnızca onlar değil) sıradan bir şekilde Yahudi Soykırımı edebiyatının bir örneği olarak yaftalandı. Bir yas kitabını yas konusunun doruğuyla bitiren *Göçmenler*'den sonra çevrilen *Satürn'ün Halkaları*, Sebald'ın hayranlarında biraz hayal kırıklığı yaratmış olabilir. Belli hikâyelere bölünmemiş olan bu kitap hikâyeler zincirinden veya gelişen hikâyelerden oluşmuştur: Bir hikâye diğerini doğurur. *Satürn'ün Halkaları*'nda donanımlı bir zihin, Hollanda'ya giden Sir Thomas Browne'ın Rembrandt tarafından verilen bir anatomi dersinde bulunup bulunmadığına kafa yoruyor; İngiltere'den sürülen Chateaubriand'ın yaşamındaki romantik bir dönemi hatırlıyor; Leopold'un Kongo'da hüküm sürdüğü dönemdeki rezilliklerini duyurmaya uğraşan Roger Casement'ın asil çabalarını anımsıyor; Joseph Conrad'ın sürgündeki çocukluğunu ve denizdeki maceralarını tekrar anlatıyor – bu hikâyeler ve daha pek çok başkaları. Bilgeler geçidi ve acayip anekdotlarıyla, kitapsever insanların (Biri Flaubert uzmanı olan iki Fransız edebiyatı öğretim görevlisi; çevirmen ve şair Michael Hamburger) sevecen karşılaşmalarıyla, *Satürn'ün Halkaları* –*Göçmenler*'deki büyük ıstıraptan sonra– ancak "edebi" görülebilirdi.

*Göçmenler*'in Sebald'ın eserleri konusunda yarattığı beklentiler, hakikatte onun hızlandırılmış seyahat öykülerinin doğasını açıkça gösteren –saplantılarında tarihsel olarak duyarlı; kapsamında kurgusal– *Vertigo*'yu etkilemesi yazık olurdu. Seyahat, çağrışım oyunları için; belleğin sıkıntıları (ve aşınmaları) için; yalnızlığın keyfini çıkarmak için zihni özgürleştirir. Yalnız anlatıcının farkındalığı Sebald'ın kitaplarının gerçek baş kahramanıdır, en iyi yaptığı şeylerden birini yaptığında bile: Başkalarının hayatlarını anlatmak, özetlemek.

*Vertigo*, anlatıcının İngiliz yaşantısının en az görüldüğü kitaptır. Ayrıca, iki başarılı kitabın arasında bu, bir zihnin

otoportresidir: Huzursuz, müzmin olarak tatminsiz bir zihnin; hırpalanmış bir zihnin; halüsinasyonlara yatkın bir zihnin. Anlatıcı Viyana sokaklarında yürürken, yakılarak idam edileceği korkusuyla vatanından sürgün edilen şair Dante'yi tanıyacağını düşünür. Venedik'te küçük bir kayığın arkasındaki banka otururken Bavyera Kralı II. Ludwig'i görür; Garda Gölü'nün kıyısından Riva'ya doğru giden bir otobüste, tıpatıp Kafka'ya benzeyen ergen bir oğlan görür. Kendini bir yabancı (bir otelde birkaç Alman turistin gevezeliklerine kulak misafiri olduğunda onları anlamamış olmayı diler; "yani, adam daha iyi bir ülkenin vatandaşıydı veya hiçbir ülkenin") olarak tanımlayan bu anlatıcı, aynı zamanda yas tutan bir zihindir. Bir an için, anlatıcı kendisinin hâlâ canlılar dünyasında mı olduğunu yoksa çoktan başka bir yere mi geçtiğini bilmediğini söyler.

Aslında, her ikisidir: Hem yaşıyordur hem de şayet kılavuzu hayal gücüyse, ölüm sonrası hayattadır. Yolculuk genelde tekrar edilen bir ziyarettir. Bazı bitmemiş işler için, bir hatıranın izini sürmek, bir deneyimi tekrarlamak (veya tamamlamak) için bir yere dönmektir; kişinin nihai, en kahredici ifşaları sunmasıdır – *Göçmenler*'deki dördüncü hikâyede olduğu gibi. Hatırlamak ve tekrarlamak konusundaki bu kahramanca eylemlerin bir bedeli vardır. *Vertigo*'nun gücü kısmen bu çabanın bedeli üzerinde fazla durmasındadır. Oyunbaz *Schwindel. Gefühle (*yaklaşık olarak: Baş dönmesi. Hissetme*)* başlığının çevirisi "Vertigo" kelimesi, kitapta anlatılan bütün o panik, hissizlik ve oryantasyon bozukluğu durumlarını pek az akla getirir. *Vertigo*'da anlatıcı, Viyana'ya vardıktan sonra ne kadar uzaklara yürüdüğünü, otele döndükten sonra ayakkabılarının parçalandığını keşfettiğini anlatır. *Satürn'ün Halkaları*'nda ve hepsinden çok *Göçmenler*'de, zihin kendine daha az odaklıdır; anlatıcı anlaşılması daha zor biridir. Sonraki kitaplara göre *Vertigo* daha çok anlatıcının kendi dertli

bilinciyle ilgilidir. Fakat anlatıcının sakin, bilgi sahibi farkındalığına sokulan ruhsal baskının kısa ve anlamlı bir şekilde hissettirilmesi, daha az endişe verici edebiyattaki gibi asla tekbenci değildir.

Anlatıcının istikrarsız bilincini sabitleyen, detayların genişliği ve keskinliğidir. Sebald'ın kitaplarında seyahat zihinsel aktivitenin üretici ilkesi olduğundan, mesafeler alarak ilerlemek onun nefis tanımlamalarına devimsel bir hız verir, özellikle de manzara betimlemelerine. Bu, *hareketli* bir anlatıcıdır.

İnsan İngilizcede böyle kendine güvenli ve duyarlı, duygularını ifade etmede son derece açık, yine de "gerçeğin" kaydedilmesine son derece saygılı bir şekilde adanmış bir sesi nerede duyar? Akla D. H. Lawrence ve Naipaul'ün *Gelişin Bilmecesi* gelebilir. Fakat onlarda, Sebald'ın sesinin tutkulu soğukluğunun çok azı vardır. Bunun için Alman yazarlar tarihçesine bakmak gerekir. Jean Paul, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Robert Walser, "The Lord Chandos Letter"ın [Lord Chandos'un Mektubu] yazarı Hofmannsthal, Thomas Bernhard, bu ağıt ve zihinsel huzursuzluk edebiyatının modern ustasının bağlantılı olabileceği birkaç isimdir. Geçen yüzyılın büyük bölümünde ısrarla matemli ve şiirsel olan İngiliz edebiyatı hakkındaki ortak kanı abartılı, gösterişli kurguya uygun olmadığıdır. (Muhteşem bir roman ve istisna olmasına rağmen Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ı bile bu kısıtlamalardan kurtulamadı.) Geçmişteki sanat ve edebiyatın görkeminin ne kadar samimi olduğuna, özellikle totaliter mit yaratan eserlerle tanınan Alman Romantizmine, dikkat eden savaş sonrası Alman edebiyatı, geçmişle romantik veya nostaljik bir ilgisi olan her şeyden kuşku duyardı. Ama zaten belki de sadece devamlı olarak yurtdışında yaşayan, modern tercihle yüceltme karşıtı olan bir edebiyatın merkezindeki bir Alman yazar, asil bir tonla böylesine ikna edici olabilirdi.

Anlatıcının manevi gayreti ve merhamet kabiliyetinin (burada Bernhard'dan ayrılıyor) yanı sıra, bu eseri her zaman taze tutan, asla samimiyetsiz olmamasını sağlayan, doyurucu isimlendirme ve kelimelerle görselleştirmedir; bununla birlikte resimsel çizimlerin her zaman şaşırtıcı işleyişidir. Tren biletlerinin veya cep günlüğünden koparılmış bir sayfanın resmi, çizimler, bir kartvizit, gazete kupürleri, bir tablodan detay ve elbette fotoğraflar, cazibeye ve pek çok örnekte, andaçların kusurlarına sahiptir. Mesela, *Vertigo*'da, anlatıcı bir bölümde pasaportunu kaybeder; daha doğrusu, otel onun pasaportunu kaybeder. Riva'daki polisin düzenlediği evrakta, W. G. Sebald'daki G –gizemli bir dokunuşla– iyice belirginleştirilmiştir. Ve fotoğraflı yeni pasaport Milan'daki Alman konsolosluğu tarafından düzenlenir. (Evet, bu profesyonel yabancı Alman pasaportuyla seyahat etmektedir – en azından 1987'de öyleydi.) *Göçmenler*'de bu görsel belgeler büyülü gibidir. Hiçbirinin gerçek olması pek mümkün görünmüyor. *Satürn'ün Halkaları*'nda daha az ilginç bir şekilde sadece çizim gibi görünüyorlar. Anlatıcı Swinburne ile konuşuyorsa, sayfanın ortasında Swinburne'ün küçük bir portresi yerleştirilir; eğer Suffolk'taki bir mezarlık ziyareti sırasında dikkatini çeken, yapmacık mezar taşı yazısından taşın dört yüzünün üst kenarlarındaki deliklere kadar detaylıca tarif ettiği, 1799'da ölen bir kadına ait kasvetli bir anıt anlatılıyorsa, bize yine sayfanın ortasında mezarın bulanık küçük bir fotoğrafı verilir.

*Vertigo*'da belgelerin daha dokunaklı bir mesajı vardır. Derler ki, Sana ne söylüyorsam doğru – bir kurgu okurunun normalde talep ettiği bir şey değildir. Kanıt sunmak, kelimelerle tarif edilmiş şeye gizemli bir aşırı duygusallık bahşetmektir. Sayfaya konan fotoğraflar ve diğer andaçlar, geçmişin geçmişte kaldığına dair seçkin bir fihrist oluştururlar.

Bazen *Tristram Shandy*'deki karalamalara benzerler; yazar bizimle samimi oluyordur. Diğer zamanlarda, ısrarla sunulan bu

görsel andaçlar sözlerin yeterliliğine cüretkâr bir meydan okuma gibi görünür. Hal böyleyken, Sebald'ın *Satürn'ün Halkaları*'nda, sevilen bir uğrak yeri, 1914 sonbaharında limanın dışına demir atmış bir devriye gemisinin seyir defterindeki kayıtları incelediği, Southwold'daki Denizcilerin Okuma Odası'nı tarif ederken yazdığı gibi, "Bu kayıtlardan birini her çözdüğümde, havadan veya sudan çoktan silinmiş bir izin kâğıt üstünde görülebiliyor olmasına hayret ediyorum." Ve ebru kapaklı seyir defterini kapatarak "yazılmış kelimelerin hayatta kalmasının gizemi" üzerine kafa yormaya devam eder.

(2000)

# Bilgelik Projesi

Bir diğer güzellik, Polonyalı yazar Adam Zagajewski'nin yazdığı bilgi dolu, yanardöner, pek çok türe girip çıkan bir kitap: Ergenlik çağı anıları, kişisel defter, vecizeli fikirler, kısa hikâyeler ve şiirin savunması – yani, edebi yücelik fikrinin savunması.

Muhakkak ki Zagajewski'ye yazar demek yanıltıcı bir tabir olur: Zorunlu düzyazılar da yazan bir şair, bu nedenle daha iyi bir unvanı kaybetmez. Düzyazı sözü uzatma meselesi olduğundan, Zagajewski'nin düzyazıları şiirlerinden çok daha fazla sayfa doldurmuştur. Fakat edebiyatın genel kabul gören iki partili sisteminde, şiir her zaman düzyazıdan üstündür. Şiir edebiyatın en ciddi, en geliştirici, en çarpıcı, en imrenilen halini temsil eder. "Yazar ve okur her zaman muhteşem bir şiirin, onu yazmanın, okumanın, onu yaşamanın hayalini kurar." Şiiri yaşamak: Onunla yükselmek; derinleşmek; bir an için kurtulmak.

Büyük bir Polonyalı yazardan Slav diline özgü çarpıcılıklar bekleriz. (Özellikle Polonyalı ayrıntısı biraz daha özen

gerektirebilir.) Ruhun gıdası olan edebiyatta son bir buçuk yüzyılda Slavlara özgü bir nitelik vardır. Zagajewski'nin, şair sesinin tüm sakinliği ve nezaketiyle, Ashbery'den çok Shelley'ye yakın bir şiir görüşü olması pek şaşırtıcı değil. Aslında, kendini aşmak gerçeği daha genç Polonyalı şairler arasında İngilizce yazanlarda olduğundan daha az itibar görür. Zagajewski'nin aktardığı dinsel özlemler –şiir yoluyla "daha yüksek bir düzlemde" yaşamak– hafif bir kendiyle dalga geçme notası olmaksızın seslendirilmez. Yakın zamanda çıkan şiirlerinin toplandığı kitabına, çekici bir ağırbaşlılıkla, *Mysticism for Beginners* [Yeni Başlayanlar İçin Mistisizm] adı verildi. Şiirin şairlere verdiği ve okurlarının girdiği dünya (şiirsel hislerin, esrik maneviyatın dünyası), kusurlu insan doğasının yerleşmemize değil ancak geçici bir süre kalmamıza izin verdiği bir dünyadır. Şiirler "kalıcı değildir," der Zagajewski huysuzca, "özellikle de günümüzde hüküm süren kısa lirik şiirler." Sundukları tek şey "bir anlık yoğun deneyim"dir. Düzyazı daha sağlamdır, sırf bitirmek daha uzun sürdüğü için.

*Another Beauty* [Başka Bir Güzellik] Zagajewski'nin İngilizcede yayımlanan üçüncü düzyazı kitabıdır. İlk ikisi, başlıklarıyla, bir kısmı denemeyi, bir kısmı anıyı andıran parçalardan oluşmuştu. Yeni kitap, başlıksız (ve numarasız) kısa ve o kadar kısa olmayan yazılardan oluşan bir akış. Öyküler, gözlemler, tasvirler, düşünceler, hatıralar karışımı *Another Beauty*'ye yüksek hızlı bir atmosfer değişikliği ve bizim daha çok, farklı ilgi seviyelerinde, birbirini izleyen aralıklı yoğunluklar halindeki şiir kitabıyla –her halükârda, lirik şiirle– ilişkilendirdiğimiz ataklık verir.

Ne tür yoğunluklar? (Yani, ne tür düzyazı?) Özenli, titiz, coşkulu, hüzünlü, kibar, şaşırmaya meyilli. O zaman ve şimdi, orada ve burada – kitabın tamamı karşıtlıklarla çalkalanır, titreşir. (Bu böyledir ama şu şöyledir. Veya: Biz bunu ummuştuk ama bunu bulduk.) Ve her şey aykırılık, lezzet, mesaj, metafor yayar. Hava bile:

Paris'in meteorolojik depresyonları okyanusa özgü bir duyguya sahiptir; Atlantik bunları anakara yönüne gönderir. Rüzgârlar eser, kara bulutlar şehrin üstünde yarış arabaları gibi seğirtir. Yağmur kindar bir eğimle yağar. Zaman zaman cennetin yüzü görünür, bir parça mavilik. Sonra yine kararır, Seine siyah bir kaldırıma dönüşür. Paris'in düzlükleri okyanusa özgü bir enerjiyle kaynar, yıldırımlar şampanya mantarları gibi patlar. Oysa –Karpatların üstünde bir yerde dengelenmiş– sıradan bir Orta Avrupa depresyonu tamamen farklı davranır: Dinginliğine ve hüznüne, felsefe denebilir. Bulutlar belli belirsiz hareket eder. Şekilleri farklıdır; Kraków Merkez Meydanı'nın üzerinden sarkan devasa bir balona benzerler. Işıklar yavaş yavaş değişir; menekşe ışıltısı solar, yerini sarı spot lambalarına bırakır. Güneş ipeksi bulutların arkasında bir yere gizlenir, toprağın ve gökyüzünün çeşitli katmanlarını aydınlatır. Bulutların bazıları, yüzeye çıkan ve havanın tadından irkilmiş gibi ağızlarını sonuna kadar açarak yüzen açık deniz balıklarını andırır. Böyle bir hava, Orta Avrupa'nın uysal ikliminde günlerce sürebilir. Ve şayet, uzun uzun düşünüp taşındıktan sonra, bir şimşek çakarsa, sanki kekeliyormuş gibi davranır. Keskin, kararlı bir vuruş yerine, uzun süren bir dizi ses çıkarır, ta ta ta ta – patlama yerine bir yankı.

Zagajewski'nin yorumunda, Paris'in ayazlı, tehditkâr havasının Fransa'nın bitip tükenmeyen iyi talihiyle gösteriş yapması ve Kraków'un yorgun, hüzünlü havasının Polonya'nın sayısız yenilgilerini ve diğer dertlerini özetlemesiyle, doğanın ulusal

tarihlerin sıradanlığında esprili bir şekilde derinleştiği ortaya çıkar. Şair tarihten kaçamaz, yalnızca zaman zaman, betimleme marifetlerini gösterme amacıyla, onu büyülü bir coğrafyaya dönüştürür.

Kadim (veya en azından ünlü) Çin bedduası, Tuhaf zamanlarda yaşayasın, der. Kendi aşırı ilginç çağımıza uyarlarsak şöyle diyebiliriz: Tuhaf bir yerde doğasın.

Czeslaw Milosz'un iğneleyici bir şekilde, "tarihten kaçmanın zor olduğu tuhaf yerlerden gelmenin ayrıcalığı" (Polonya'yı, İrlanda'yı, İsrail'i, Bosna Hersek'i düşünün) dediği şey, standartlarına *dünya* edebiyatı tarafından saygı gösterilen Zagajewski gibi bir yazarı kışkırtıp dürter, gururlandırıp helak eder. Tarih çatışma demektir. Tarih trajik bir kördüğüm demektir – ve arkadaşlarınız hapse atılmış veya öldürülmüştür. Tarih, ulusun var olma hakkına yıllar boyu meydan okunması demektir. Elbette Polonya'nın iki yüz yıllık nefes kesen bir tarihi var – birkaç yıl içinde özerk bir devletin (Birinci Dünya Savaşı sonrasına kadar tekrar kurulmayan) sonunu getiren 1772'deki ilk bölünmeden, 1989'daki Sovyetler tarzı rejimin çökmesine kadar.

Böyle ülkeler –böyle tarihler– yazarlarının müşterek ıstıraplardan kendilerini tamamen ayırmasını güçleştirir. İşte, aralıksız korkuya mahkûm edilmiş daha yeni bir ulusta yaşayan bir diğer büyük yazarın, A. B. Yehoshua'nın şahitliği:

> Israrla dayanışmaya çağrılıyorsunuz, harici bir zorlamadan çok içsel olarak çağrılıyorsunuz, çünkü bir haber programından sonrakine yaşıyorsunuz ve duygusal tepkinin bakış açısından dayanışma teknik, otomatik bir hale geliyor, çünkü şimdiye kadar tamamen bu şekilde tepki verecek ve gerilim içinde

yaşayacak şekilde büyümüşsünüz. Bir İsraillinin ölmesi, bir uçağın düşürülmesi hakkında herhangi bir haber parçasına gösterdiğiniz duygusal tepki önceden saptanmıştır. Yalnızlığın eksikliği, manevi anlamda yalnız olma yetersizliği ve entelektüel olarak yaratıcı bir hayata ulaşamamak, bundan dolayıdır.

Yehoshua'nın ifadeleri, Zagajewski'nin İngilizcede yayımlanan ilk düzyazı kitabı, 1980'lerin başında yayımlanan *Solidarity, Solitude* [Dayanışma, Yalnızlık] isimli altı yazıdan oluşan derlemesindeki ifadelerle birebir aynıdır. Yalnızlık dayanışmayı aşındırır; dayanışma yalnızlığı yozlaştırır.

Polonyalı bir yazarın yalnızlığı her zaman edebiyatın kendisi tarafından şekillendirilmiş bir topluluk duygusuyla kaynaşmıştır. Milosz, kendi muhteşem şiir savunmasında, 1989 yılında Jagiellonian Üniversitesi'nde yaptığı "Polonya Şiiriyle Dünyaya Karşı" başlıklı konuşmasında, kendisini "göçmenliğin kısır çaresizliğinden" koruduğu için Polonya şiirine saygılarını sunar, "yalnızlığın birine önerilemeyecek kadar zor ve acı verici" olduğunu anımsatır, her zaman "benden önceki ve sonraki kuşaklara karşı görev duygusu" hissettiğini söyler. 1911'de doğan Milosz'a göre, Polonyalı bir yazar diğerlerine karşı sorumlu olmaktan asla kurtulamaz. Bu kurala göre, gösterişli Witold Gombrowicz (kurgusunda, efsanevi şekilde benmerkezci, saldırgan *Günlük*'te, "Şiire Karşı" pişkin tartışmasında) karşı örneği, Polonya edebiyatında idealizmin etkisi konusunda sarsıcı bir kanıt sunar. Tarih yokluğuyla bile oradadır, der Milosz son dönemde yazdığı *Milosz's ABC's* [Milosz'un ABC'si] isimli düzyazı kitabında; Gombrowicz'in kişinin anarşik yaygarasının ötesinde herhangi bir şeye karşı sorumluluğunun inkârında, bayağılığın, toyluğun, fesatlığın lehine attığı ustaca tiratlarında, tam tersine, fedakârlık kültü ve asil ruhluluk gelişir.

Doğru sıkıştırılırsa, her yaşam ibret alınacak deneyimler ve tarihi önem taşıyan olaylar somutlaştırarak tahlil edilebilir. Gombrowicz'in bile kendi hayatını ibret verici olarak görmemesi, üst tabakada geçen çocukluğundan, vaktinden önce gelişmiş yazınsal şöhretinden, kaçınılmaz, değiştirilemez göçünden öğretici bir şeyler çıkarmaması mümkün değildir. Edebiyata olan sevgisi hâlâ, hiç yüksünmeden, eski ustalara çok fazla hürmet göstermesini gerektiren, geçmişin sunduğu görkemli geleneklerden hevesle beslenen bir yazar, kendi hayatını –en azından daha önceki şartlarında– bir tür temsili kader olarak görmeye zorlukla engel olabilir.

Zagajewski'nin Ekim 1945'te, Ortaçağda kurulmuş bir Polonya şehri olan Lwów'da doğmasından kısa süre sonra ailesi, Üç Yaşlı Adam'ın[1] Yalta'da imzaladıkları ve Lwów'u Sovyetler Birliği'ne bırakan anlaşmayı takiben yapılan büyük mübadelelerle (ve yeniden çizilen haritalarla) köklerinden koparıldı ve şair eskiden Almanya'ya, günümüzde ise Polonya'ya bağlı olan, Auschwitz'e elli kilometre mesafedeki Gliwice kasabasında büyüdü. İngilizceye çevrilen ikinci düzyazı kitabı *Two Cities*'de [İki Şehir] Zagajewski şöyle yazar:

> Çocukluğum çirkin bir endüstri şehrinde geçti; oraya daha dört aylıkken getirilmiştim ve ondan sonra yıllar boyu bana, ailemin ayrılmak zorunda kaldığı olağanüstü güzel şehirden bahsedildi.

1 Yalta Anlaşması'nı imzalayan ABD Başkanı Franklin Roosevelt, İngiltere Başbakanı Winston Churchill ve Sovyet lideri Joseph Stalin'den bahsediliyor –çn.

Dediğine göre ailenin cennetten kovulması miti, kendini sonsuza kadar yersiz yurtsuz hissetmesine neden olmuş olabilirdi. Aynı zamanda, yazdıklarına bakılırsa, onu şehirleri sevmekte bir uzman haline getirdi – hepsinden çok "güzel, büyüleyici Kraków"u, çünkü üniversiteye gitmek için ıslah edilemez Gliwice'den ayrıldı ve otuz yedi yaşına kadar orada kaldı.

*Another Beauty*'deki tarihler aralıklıdır ve bir-hayattan-öykülerin düzenlemesi kronolojik değildir. Fakat dolaylı olarak, her zaman şairin kalbinin ve duygularının diyalog içinde olduğu bir *nerede* vardır. Gezgin değil, hatta göçmen bile değil (büyük Polonyalı şairlerin çoğu batıya gitmiştir, Zagajewski de bir istisna değildir) ama sürekli olarak uyarılan şehir sakini burada öne çıkar. *Another Beauty*'de birkaç oturma odası vardır ve hiç yatak odası yoktur ama epeyce meydan, kütüphane ve tren vardır. Öğrencilik yılları bittikten sonra ara sıra görünen "biz" ortadan kaybolur; artık sadece "ben" vardır. Zaman zaman nerede yazdığından bahsedecektir: Zagajewski artık Paris'te yaşıyor ve Houston Üniversitesi'nde bir dönem ders veriyordur. "Paris'te dolaşıyorum," diye başlar yazılarından biri. "Tam şu an Houston'da Yedinci Senfoni'yi dinliyorum," der bir diğerinde. Her zaman iki şehir vardır: Lwów ve Gliwice, Gliwice ve Kraków, Paris ve Houston.

Bu kitaba daha kuvvetli karşıtlıklar nüfuz eder: kendisi ve başkaları, gençlik ve yaşlılık. İnatçı yaşlı akrabaların ve huysuz profesörlerin hafif çağrışımları vardır: Genç bir adam olan şairi anlatan bu betimleme, yaşlılara karşı duyarlılığıyla çarpıcıdır. Şairin öğrencilik yıllarının edebi ve politik anlamda ağırbaşlı heyecanlarının beyanı, günümüzdeki otobiyografik yazıların çoğunun narsistik amaçları ve bariz şekilde boşboğaz içerikleriyle çelişiyor. Zagajewski'ye göre, otobiyografi kişinin, ne kadar uzun yaşarsa yaşasın asla tamamlanmayacak olan kendini anlama projesini

–buna bilgelik projesi diyelim– ilerletirken kendini kibirden arındırması için bir fırsattır.

Kendini genç olarak tanımlamak kişinin artık genç olmadığıyla yüzleşmesidir. Yaklaşan yaşların takatsizliğinin, arkasından gelen ölümle, etkileyici kabulü, Zagajewski'nin geçmişindeki hikâyelerden alınmış pek çok gözlemden biridir. Öyküleri kesintili olarak, anlık bakışlar halinde anlatmak pek çok iyi sonucu sağlama alır. Yazının sıkı, çevik olmasını sağlar. Ve sadece biraz kavrayış veya aydınlanmaya yol açan öyküleri anlatmaya davet eder. Anlatma yönteminin kendisinde daha büyük bir ders vardır, vicdani tınıya sahip bir ders: Kendini beğenmiş gibi görünmeden kişinin kendisinden nasıl bahsedeceğiyle ilgilidir. Hayat, merhametsiz bir okul olmadığında, anlayışlı bir eğitim verir. Bu hikâyelerin özeti bize, belli bir uzunlukta ve manevi ciddiyette bir hayatta, değişimin (bazen daha kötüye değil) en az ölüm kadar gerçek olduğunu hatırlatır.

Bütün yazılar bir hatırlama çeşididir. *Another Beauty* hakkında aşırı övülecek bir şey varsa bu, kitaptaki hatırlama eylemlerinin son derece ihtilafsız olmasıdır. Hayal etme –yani, geçmişi zihnin dünyasına getirme– gerektiği kadar vardır; asla sarsılmaz; doğası gereği bir başarıdır. Hatıraları iyileştirmek, elbette etik bir zorunluluktur: Gerçeği kavrama çabasında ısrarcı olma zorunluluğu. Bu, anılarla uğraşmanın coşkulu bir şekilde faydalı veya iyileştirici kurgular yaratmakla tanımlandığı Amerika'da, Zagajewski'nin dünyasının parçalanmış köşesindekinde olduğundan daha az belirgindir.

Bir hatırayı iyileştirmek –bir gerçeği sağlamlaştırmak– *Another Beauty*'de önemli bir mihenk taşıdır. "Yahudilerin yok edilmesine şahit olmadım," diye yazar Zagajewski:

> Çok geç doğdum. Yine de Avrupa'nın hafızasını geri kazandığı kademeli sürece şahit oldum. Bu

hafıza yavaş hareket etti, daha ziyade tembelce, dağdaki bir dereden çok vadideki bir nehir gibi ama sonunda, Soykırımın ve Nazilerin kötülüklerini, aynı zamanda Sovyet medeniyetinin kötülüklerini de (gerçi bu daha az başarılıydı, adeta bu iki canavarlığın eşzamanlı olarak var olabileceğini kabul etmeye gönülsüz gibiydi) açık bir şekilde mahkûm etti.

Geri kazanılan bu hatıralar –yani, gerçeklerin yeniden ortaya çıkmasına engel olan– toplumların sürüp gitmekte olan hayatlarında adalet ve birazcık da olsa akıl sağlığı bulunması adına insanın umut edebileceklerinin temelidir.

Fakat bir kez iyileştikten sonra, gerçek bile halinden memnun ve onur verici hale gelebilir. Bu yüzden, 1989'da son verilen rejimin günahlarını ve zalimliklerini bir kez daha ortaya serilmesini sağlamaktan çok, Zagajewski "politik bir şair" olarak sanatının kusurlu başlangıcında betimlediği idealist gence ve onun 1960'ların sonlarında ve 1970'lerde Kraków'daki muhalif öğrenci ve edebi çevrelerdeki eylemlerinde akan kötülüğe karşı mücadele etmenin faydalarını vurgulamayı seçer. (1968'de Zagajewski yirmi üç yaşındaydı.) O asi günlerde, şiir ve aktivizm kafiyeliydi. İkisi de soylu, yüceydi; haklı bir davaya bağlanmak, şiire hizmet etmek gibi, kendinizi daha büyük hissetmenizi sağlardı.

Bütün nesillerin kendinden sonrakilerden korkması, yanlış anlaması ve küçümsemesi – bu da tarihi ve hafızayı eşitleyen bir işlevdir (tarih, kitlesel olarak hatırlanmaya karar verilen şey haline gelir). Her neslin kendine özgü hatıraları vardır ve sağlam bir kayıp toplamını da yanında getiren zamanın geçmesi hafızaya, kendi anılarını, kendi ölçütlerini derlemekle meşgul gençler tarafından onurlandırılması mümkün olmayan bir kuralcılık

verir. Zagajewski'nin yaşlılar hakkındaki en etkileyici betimlemelerinden biri, savaşlar arası dönemde Polonya aydın kesiminin (Stanislaw Witkiewicz ve Bruno Schulz'u tanırdı) şöhretli bir üyesi ve günümüzde yalnızlık ve yoksulluk içinde yaşayan emekli üniversite profesörü Stefan Szuman hakkındakidir. Buradaki mesele, Zagajewski'nin dönüp geriye baktığında, "savaş sonrası bir eğitimle, yeni okullarla, yeni gazetelerle, yeni radyoyla, yeni televizyonla şekillenmiş," kendisinin ve aydın arkadaşlarının, yenik, basit, canından bezmiş Szuman'a ve karısına yalnızca budala ve vahşi gibi görünmüş olabileceğini idrak etmesidir. Kural şöyle görünüyor: Her nesil kendinden sonraki nesilleri barbar olarak görür.

Kendisi artık genç olmayan ve Amerikalı öğrencilere öğretmenlik yapan Zagajewski, kendi sırası geldiğinde, bu tür bir çaresizliği ve anlayışsızlığı tekrarlamamaya kendini adamıştır. Alçaklıkları ve korkaklıkları yüzünden kendi neslinin "düşmanı" (gerçekten inananlar ve sadece satılmışlar) olan, entelektüellerden ve sanatçılardan oluşan daha yaşlı bir Polonyalı kuşağın tamamını silip atmaktan da memnun değildir: Onlar tamamen şeytan değildi, kendisiyle arkadaşları da melek değildi. "Stalin'in uygarlaştırmasına hizmet eden" ama sonra değişenler içinse Zagajewski şöyle yazar: "Onları başlardaki, gençlere özgü sarhoşluklarından dolayı suçlamıyorum. Yetenekli genç insanlara ikinci bir şans, ahlaki bir dönüş fırsatı sunan insan doğasının cömertliğine hayret etmeye daha meyilliyim."

Bu değerlendirmenin merkezinde lirik bir şairden çok bir romancının, bir empati uzmanının bilgeliği vardır. (Zagajewski, henüz hiçbiri İngilizceye çevrilmeyen dört roman yazmıştır.) *Two Cities*'de "Betrayal"deki [İhanet] etkileyici monolog şöyle başlar:

> Bunu neden yaptım? Neyi neden yaptım? Neden olduğum kişiydim? Peki, ben kimdim? Bu röportajı kabul ettiğim için şimdiden pişman olmaya başlıyorum. Çünkü yıllarca reddettim; zayıf bir anımda veya bir endişe anında sormuş olmalısınız... O dünya nasıl bir yerdi? Sizin öğrenmek için çok geç kaldığınız dünya. Şimdikiyle aynı olan. Tamamen farklı.

Her şeyin her zaman farklı olduğu... ve aynı: Bir şairin bilgeliği. Aslında, *kestirme* bilgelik.

Elbette, tarih hiçbir zaman büyük T harfiyle düşünülmemelidir. Zagajewski'nin geçmişle yüzleşmesindeki hâkim duygu, işlerin sonunda iyiye gittiği birçok tarihi dönem yaşadığına dair farkındalığıdır. Tevazuyla, kusurlu olarak (ama ütopik değil) daha iyiye. Genç Zagajewski ile muhalif yoldaşları, komünizmin yüzyıl, iki yüzyıl yaşayacağını farz etmişlerdi, oysa aslında, yirmi yıldan daha az vakti vardı. Ders: Kötülük sabit değildir. Gerçek şu ki, makul surette uzun bir hayatı olan herkes kendi eski bir versiyonundan, hatta sıklıkla birden fazla versiyonundan daha uzun yaşar.

*Another Beauty*, kısmen, tarihin kıskaçlarını gevşeten bir meditasyondur: Kişiyi tarihin "çarpıklıklarından ve kaprislerinden" özgürleştirir. Bu, 1989'dan beri Polonya'da ortaya çıkan kötülüğü daha örtük kamusal dünyada o kadar zor olmamalı. Ama kuruluşlardan kurtulmak mizaçlardan kurtulmaktan daha kolay olabilir. Zagajewski'nin mizacı (yani kendisiyle yürüttüğü diyalog), kahramanlığın en azından bir seçenek olduğu ve etik titizliğin çeşitli ulusların edebiyat dâhileri tarafından hâlâ takdir edildiği ve kutsallaştırıldığı bir çağda köklenmiştir. Azaltılmış manevi beklentilerden ve seviyesiz sanatsal standartlardan oluşan yeni ovaya

nasıl yumuşak bir iniş yapılacağı, azimlilikleri eski kötü günlerde şekillenmiş bütün Orta Avrupalı yazarların sorunudur.

Zagajewski'nin kayıtlarının olgunlaşması, bu mizacın gevşemesi olarak tanımlanabilir: Doğru açıklığı, doğru sakinliği, doğru içselliği bulmak. (Kendisi sadece mutlu, huzurlu hissederken yazabildiğini söyler.) Yüceltme –68 kuşağının bir üyesinin bu yargısına kim karşı çıkabilir– şüpheci bir bakışla gözlenir. Aşırı vurgulanan gerilimin hiçbir cazibesi yoktur. Onun dinsel yelpazesinin sonu, merhum Jerzy Grotowski'nin çalışmasında ve Wlodzimierz Staniewski önderliğindeki Gardzienice tiyatrosunun merkezinde ifade edilen kutsal düşüncelerden hiçbirini içermez. Kutsal coşkunluk geleneği Polonya tiyatrosunda hâlâ yaşarken –ama zaten tiyatro, özellikle bu tür tiyatro, zorunlu olarak kolektiftir– modern Polonya edebiyatında yeri yoktur. *Another Beauty* taşkınlığı imkânsız kılan manevi bir özleme bürünür ve zihinde fedakârlıkla ilgili daha büyük jestler canlandırmaz. Zagajewski'nin not ettiği gibi: "Hafta sadece pazar günlerinden ibaret değildir."

Yazdığı en keskin sayfalardan bazıları mutluluğu, yalnızlık zevklerinde uzman gündelik bir mutluluğu tarif ettikleridir: dolaşmak, okumak, Beethoven veya Schumann dinlemek. *Another Beauty*'deki "Ben" vesveseli, hassas, ağırbaşlıdır – kendini korumak anlamında zerre kadar alaycı olmadan. Ne Zagajewski ne de okuru bunun başka türlü olmasını isterdi. Alaycılığın bedeli çok fazla memnuniyet olurdu. "Coşkunluk ve alaycılık sanat dünyasında nadiren buluşur," der Zagajewski. "Buluştuklarında da genelde ortak bir sabotaj amacını güderler; birbirlerinin gücünü azaltmak için uğraşırlar." Ve Zagajewski hiç yüzü kızarmadan coşkunluktan yanadır.

Bu betimlemeler kabul eden benliğin kutlanması değil, mutluluğu üreten şeye övgüdür. Sadece sevdiği bir şeyi tanımlıyormuş ya da en sevdiği şiirden alıntı yapıyormuş gibidir: Kitap bir takdir

ve anlayış örneğidir. Diktatörlüğe karşı çıkmanın simgesi olan Adam Michnick gibi (hapiste olduğu sırada diğerlerinin yanı sıra, *From the History of Honor in Poland* [Polonya'daki Onurlu Tarihten] isimli kitabında şair Zbigniew Herbert hakkında da yazan) takdir edilen bir arkadaşla ilgili içe işleyen kısa hikâyeler vardır; Paris'e göç eden Polonyalı eski bir duayene, ressam, yazar ve Sovyet esir kamplarının kahraman mezunu Józef Czapski'ye hürmetkâr bir selam vardır. *L'enfer, c'est les autres.*[1] Hayır, bizi kurtaran diğer insanlardır, diye açıklar Zagajewski, kitaba ismini veren ve önsöz görevi gören şiirde.

Clare Cavanagh'ın çevirisiyle "*Another Beauty*"nin yeni versiyonu şöyle:

> Yalnızca başka bir güzellikte
> huzur buluruz, başkalarının
> müziğinde, başkalarının şiirinde.
> Kurtuluş başkalarıyla yaşar,
> yalnızlığın tadı afyona benzese de.
> Başkaları cehennem değildir
> şayet onlara şafak vakti, alınları
> temiz, rüyalarla yıkanmışken bakarsan.
> Duraksamamın nedeni bu: Hangi kelimeyi
> kullanayım, sen mi yoksa o mu. Her o sana
> biraz ihanet eder ama
> sakin sohbetler başkalarının şiirlerindeki
> zamanını bekler.

1 Fr. "Cehennem başkalarıdır." Varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre'ın ünlü sözü –çn.

Zagajewski'nin İngilizcede yayımlanan ilk şiir koleksiyonu olan ve Renata Gorczynski tarafından çevrilen 1985 tarihli *Tremor: Selected Poems*'deki [Ürperti: Seçilmiş Şiirler] "In the Beauty Created by Others" [Başkalarının Yarattığı Güzellikte] başlıklı şiiri ise şöyle:

> Yalnızca başkalarının yarattığı
> güzellikte bir avuntu vardır,
> başkalarının müziğinde ve başkalarının şiirinde.
> Bizi yalnızca başkaları kurtarır,
> yalnızlığın tadı afyona benzese bile.
> Başkaları cehennem değildir, şayet
> onları erkenden, alınları tertemiz,
> rüyalarla yıkanmış görürsen.
> Bu yüzden merak ediyorum hangi
> kelime kullanılmalı, "o"mu yoksa "sen" mi. Her "o"
> "sana" kesin bir ihanettir ama
> karşılığında başka birinin şiiri
> dengeli bir sohbetin vefasını sunar.

Şiirin savunması *ve* iyiliğin savunması ya da daha doğrusu, iyi huyluluğun savunması.

Zagajewski'nin sakinliğe, anlayışa, hoşgörüye yaptığı karşı konulmaz övgüleri sergilemesini takip etmek kadar okuru günümüzdeki benliğin heyecanları kültünün tam tersi yönüne götüren bir şey yoktur; "sıradan bir hayatın sakinliğine ve cesaretine." Bir yerde, "Ben gerçeğe inanırım!" demek ve bir diğer paragrafta, "İyilik vardır!" (Ah şu ünlemler!) diye ilan etmek aşırı iyimserlik değilse –Amerikalı bir eleştirmen kitabı canlandıran hafif bir iyimserlik tespit etmişti– en azından Don Kişotvaridir. Bu kültür erkeksi sevimliliğe dair çok az güncel örnek sunar ve

geçmiş zaman edebiyatından zaten elimizde olanlar sağlıkla, çocuksulukla, sosyal masumlukla ilişkilendirilir: *Büyük Umutlar*'daki Joe Gargery, *Karamazov Kardeşler*'deki Alyoşa. Bu anlamda Zagajewski'nin *Another Beauty*'deki kişiliğinin masumiyetle bir ilgisi yoktur. Fakat karmaşık masumiyet durumlarını, dehanın masumiyetini akla getiren özel bir yeteneği vardır, tıpkı "Franz Schubert: A Press Conference" [Franz Schubert: Bir Basın Konferansı] isimli yürek parçalayıcı biyografik şiirinde olduğu gibi.

Başlık yanlış yönlendiriyor olabilir. *Another Beauty*, şiirde ve diğer sanatlarda yüceliğe tapsa da Zagajewski'nin güzel sanatlara çok düşkün olmadığını her fırsatta belli eder. Şiir daha da yüksek standartlarla değerlendirilir: "Güzelliğe gerçekten fazla değer veren yazara yazık." Şiirin, kendi coşku hallerinin doğasındaki kibrin cezbediciliğinden korunması gerekir.

Elbette, hem güzellik hem de gerçek daha masum bir geçmişten kalan dayanıksız yol işaretlerine benzer. Zagajewski'nin tehlikedeki ahlaki değerler adına yürüttüğü bugünle yapılan hassas pazarlıkta, nostalji bir argüman eksikliği sayılacaktır. Yine de eski kesinliklerin ve nutuk çekme yetkisinin yokluğunda bile, Zagajewski edebiyattaki "yüce" veya "asil" başarı fikrini savunmayı taahhüt eder – bunu yaparken, artık fiilen söylenemeyecek kelimelerle övülen niteliklere sanatta hâlâ ihtiyacımız olduğunu varsayar. Zagajewski'nin en dokunaklı, özet niteliğindeki savunması "The Shabby and the Sublime" [Seviyesiz ve Yüce], 1998'de Hollanda'da bir üniversitede yaptığı, görünüşte saf bir soruyu açıklayan konuşmadır: Edebi yücelik hâlâ mümkün müdür?

Edebi yüceliğe inanmak, hayranlık duyma kapasitesinin hâlâ bozulmamış olduğunu ima eder. Hayranlık yozlaştığında, yani alaycı bir hal aldığında, yüceliğin mümkün olup olmadığı sorusu basitçe ortadan kalkar. Nihilizm ve hayranlık birbiriyle yarışır,

birbirini sabote eder, birbirinin gücünü azaltmaya çalışır. (Tıpkı hiciv ve coşku gibi.)

"Avrupa edebiyatının baş aşağı dönüşümü" ile hevesi kırılmış olsa da Zagajewski, öznelciliğe üstünlük kazandıranın ve "yüceliğe" başkaldıranın ne olduğu konusunda kafa yormayı reddeder. Belki de devlet tarafından yönetilen vasatlığın katılığında büyümüş olanlar için, yüceliğin temellerini sarsan merkantilist değerlerin (genellikle "demokrasi" veya popülist değerler maskesi takan) boyutu konusunda olabilecekleri kadar öfkeli olmak zordur. "Sovyet uygarlığı," namıdiğer komünizm, büyük bir muhafazakâr güçtü. Komünist rejimlerin kültürel politikaları, propaganda amaçlı bayağılıklara soylu bir köken vermeye çalışan eski, hiyerarşik başarı kavramlarının anısını yaşatır. Aksine, kapitalizmin kültürle, sanatlardaki yücelik kavramının kendisini parçalarına ayırmakla gerçekten radikal bir ilgisi vardır, ki bu kavram artık hem kültürel yenilikçiler hem de kültürel gericiler arasındaki evrensel dar kafalılar tarafından "elitist" görülerek çok başarılı bir şekilde ihraç edilmiştir.

Zagajewski'nin standartların çöküşüne dair itirazında çözüm sunan hiçbir şey yoktur. Lakin sadece çöküşü haber vermenin faydasızlığını (ve onur kırıcılığını kesinlikle anlar. Yetim kalmış hürmetler bazen aşırı ısınır: "Şiir olmasaydı memelilerden daha iyi bir şey olamazdık." Pek çok bölüm aşina bir umutsuzluk bildirir, özellikle de çağımızın benzersiz şekilde alçaldığını görme isteğine yenik düştüğünde. Edebi bir dille sorduğu, "Şayet kindar bir şeytan onları bizim kusurlu ve bayağı dünyamıza mahkûm etseydi geçmişin büyük, masum sanatçıları, Giotto veya van Eyck, Proust ya da Apollinaire ne yapardı?" sorusudur. Giotto veya van Eyck'i bilmem; ama Proust (ö. 1922) ve Apollinaire (ö. 1918) *masum* muydu? Aksine, Birinci Dünya Savaşı denen o muazzam, mantıksız katliamın gerçekleştiği Avrupa'nın, "kusurlu ve bayağı"dan çok daha kötü olduğunu düşünmem gerekir.

Seküler bir çağda sanatın manevi değerlerle kuşatılmış bir araç olduğu fikri irdelenmeden bırakılmamalıydı. Bununla beraber Zagajewski'nin dile getirdiklerinde hınç ve kin olmaması, onun ruh zenginliği, sürekli sızlanmanın ve kişinin kendini kültürel olarak üstün farz edip tepeden bakmasının görgüsüzlük olduğunun farkında olması onu, daimi uğursuz George Steiner gibi Yüksek Kültürün Ölümü'nün profesyonel yasçılarından ayrı tutar. (Ara sıra geçmişin bugüne üstünlüğüne dair sevimli laflar sokuşturur ama o zaman bile asla gösterişli veya övüngen değildir: Buna insan yüzlü Steinerizm diyelim.)

Kronik olarak kuralcı, bazen beylik laflar söyleyen Zagajewski, etrafını çevreleyen ve daimi tutkularından anlam çıkaran bu durumlarının sınırlarını görmemek için fazla uyanık, müşterek veya sıradan bilgeliğe fazla saygılıdır. Kişinin sanat eserleriyle yücelmesi, derinleşmesi, gelişmesi *mümkündür*. "Ama," diye uyarır Zagajewski, "şayet sanatın içinde çözünemeyen üç boyutlu dünyayı gözden kaybederse" hayal gücü kendi düşmanlarından biri haline gelebilir.

Kitabın simgeler halinde ve yan yana sıralanmış olması, Zagajewski'nin epey çelişkili değerlendirmeler yapmasını mümkün kılar. Değerli olan Zagajewski'nin nasıl bölündüğüdür, kendisinin de kabul ettiği gibi. *Another Beauty*'deki hayaller ve hikâyeler bize, kamusal dünya ile sanat iddiaları arasında, birlik ve yalnızlık arasında; orijinal "iki şehir" arasında bölünmüş mahir, önemli bir zihin gösterir: İnsan Şehri ve Tanrı Şehri. Bölünmüş ama yıkılmamış. Bir ıstırap var ama sonra dinginlik engelleri aşmaya devam ediyor. Üzüntü var ama aynı zamanda, başkalarının dehasının sağladığı kuvvet veren birçok haz da var. Horgörü var, ta ki *merhamet* araya girene kadar. Çaresizlik var ama aynı karşı konulmazlıkla, teselli de var.

(2001)

# Kendini Yazmak: Roland Barthes Üzerine

En iyi şiir retorik eleştiri olacaktır...
–Wallace Stevensen (1989 yılında bir dergide)

Kendimi nadiren gözden kaybederim.
–Paul Valéry, *Mösyö Teste*

Öğretmen, yazar, ahlakçı, kültür filozofu, güçlü fikirlerin erbabı, çok yönlü otobiyografi yazarı... İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Fransa'da ortaya çıkan bütün ünlü entelektüeller arasında, eserlerinin var olmaya devam edeceğinden en çok emin olduğum, Roland Barthes'dır. 1980 yılının başında Paris'te bir caddede karşıdan karşıya geçmek üzereyken kendisine bir kamyon çarptığında –ki arkadaşları ve hayranlarının dayanılmayacak derecede vakitsiz bulduğu bir ölümdür– Barthes, otuz yıldan fazladır yaptığı gibi son sürat, aralıksız üretmeye devam ediyordu. Fakat geriye

atılan kederli bakışlar Barthes'ın geniş, kronik olarak dönüştürücü yazıları, bütün büyük işlerde olduğu gibi, onların geçmişe dönük bütünlüğü üzerine müzakereleri de beraberinde getirdi. Barthes'ın eserlerinin gelişimi artık mantıklı görünüyor; dahası, teferruatlı. Hatta aynı konuda başlar ve sessizliğe bürünür – bilincin kariyerindeki örnek alınacak araçta, yani yazarın günlüğünde. Tesadüfen, Barthes'ın yayımlanan ilk denemesi, André Gide'in *Günlük*'ünde bulduğu örnek bilinci över ve ölmeden önceki son yazısı olduğu anlaşılan denemesinde Barthes'ın kendi günlüğünü tutmak konusunda düşündüğü ortaya çıkar. Tesadüfi olsa da bu uyum son derece uygundur çünkü Barthes'ın şaşılacak çeşitlilikte konulara sahip yazıları, sonunda tek büyük konusunu bulmuştur: Kendini yazmak.

Erken dönem konuları, diğer bağımsız edebiyat partizanları gibi kültürel gazetecilik, edebi münazaralar, tiyatro ve kitap eleştirileri vesilesiyle yazdıklarıydı. Bunlara, ders kürsülerinden ve seminerlerden kaynaklanan ve dönüştürülmüş konular eklendi, çünkü Barthes'ın edebi kariyeri (çok başarılı) bir akademik kariyerle eşzamanlı ve kısmen akademik kariyer *olarak* yürüyordu. Ama söylem her zaman tekildi ve kendisiyle ilgiliydi; pratik yapılarak, heyecan verici bir ustalıkla, en canlı ve çok izlenen akademik disiplinlerle bile sahip olunabilenden farklı, daha geniş bir düzenin başarısı. Sözde gösterge ve yapı bilimine yaptığı tüm katkılara rağmen, Barthes'ın kendi doğasına en uygun uğraşı edebi olandı: Bir dizi dogmatik destek sayesinde, kendi zihninin teorisini düzenleyen yazar. Göstergebilim ve yapısalcılık etiketleriyle çevrelenmiş şöhreti parçalandığında, olması gerektiği gibi, Barthes, bana göre, oldukça geleneksel bir *promeneur solitaire*[1] ve en hararetli hayranlarının şu an iddia ettiğinden çok daha büyük bir yazar olarak görülecektir.

---

1 Fr. Yalnız gezen –çn.

Her zaman dolu dolu yazardı, her zaman odaklanmış, hevesli, yorulmak bilmez biriydi. Bu baş döndürücü yaratıcılık zeki bir insan, bir yazar olarak Barthes'ın olağanüstü gücünün bir işlevi gibi görünmekle kalmıyor. Adeta bir konumun itibarına sahipmiş gibi görünüyor – sanki eleştirel söylem böyle *olmalıymış* gibi. "Edebiyat fosfor gibidir," diyor, 1953'te çıkan ilk kitabı *Yazının Sıfır Derecesi*'nde; "ölmek üzereyken bütün gücüyle parlar." Barthes'a göre, edebiyat çoktan ölümden sonra gerçekleşen bir meseledir. Kitabı, pek çok anlamda, son sözün kendisine ait olduğuna inanan kültürel bir dönemin aslında tek ideali olan coşkulu bir mükemmellik modelini onaylar.

Mükemmelliği bir yana, Barthes'ın kitabı kültürde geç dönem tarzıyla bağlantılı özel bir karaktere sahiptir – kendisinden önce sonsuz bir söyleme yeltenen, düşünsel çok yönlülüğe yeltenen bir karakter: Sıkıcı veya bariz olmaya hararetle isteksiz, derli toplu iddiaları destekleyen, hızla büyük bir alanı kaplayan yazılardan oluşan bir çalışmadır. Barthes denemenin ve olumsuz denemenin heyecanlı, maharetli bir uygulayıcısıydı – uzun biçimlere karşı bir direnci vardı. Sıklıkla, cümleleri karmaşık, virgül istilasına uğramış ve iki nokta üst üste kullanmaya yatkındır; düzyazıyı esnetme malzemeleri gibi kullanılan yoğun bir şekilde ifade edilmiş fikirlerle doludur. Bu, temel geleneği iki dünya savaşı arasında *Nouvelle Revue Française*'de yayımlanan gergin, nevi şahsına münhasır denemelerde bulunabilecek, fark edilir şekilde Fransız bir sergileme tarzıdır – bu tarzın canlılığını, ayırt edici keskinliğini korurken her sayfada daha fazla fikir iletebilen *NRF* kurum tarzının mükemmelleştirilmiş bir versiyonu. Kelime dağarcığı geniş, müşkülpesent, korkusuzca inceliklidir. Barthes'ın daha kısa, teknik dille yazılmış yazıları bile –çoğu 1960'larda yazılmıştır– lezzet doludur; yeni sözcükleri verimli bir şekilde kullanmayı başarır. Düzyazısı ileri doğru gitme enerjisi yayarken,

sürekli olarak son bir formüle ulaşır; önüne geçilemez şekilde vecizelerle doludur. (Gerçekten de insan Barthes'ın eserinden küçük bir kitap oluşturacak kadar müthiş parçalar –nükteler, özdeyişler– çıkarabilir, tıpkı Wilde ve Proust'ta olduğu gibi.) Barthes'ın vecizeler söyleyen biri olarak gücü, araya başka bir teori girmeden önce, yapının algılanması konusunda doğuştan gelen bir duyarlılığı akla getirir. Simetrik olarak aynı karşılıktaki terimler yoluyla yoğun bir ifade yöntemi olan aforizma, durumların veya fikirlerin –tasarımlarının, şekillerinin– simetrisini veya bütünleyiciliğini gösterir. Tıpkı tablolardan ziyade çizimlere kayda değer derecede büyük duygular hissetmek gibi, aforizma yeteneği, şekilci yaradılış denebilecek şeyin işaretlerinden biridir.

Şekilci yaradılış, aşırı doygun farkındalık çağında kuramsal olarak düşünen pek çok kişinin paylaştığı duyarlılık çeşitlerinden sadece biridir. Böyle bir duyarlılığı daha genel olarak simgeleyen şey zevk kriteri konusundaki güveni ve öznellik damgası taşımayan herhangi bir öneriyi gururla reddetmesidir. Kendinden emin bir şekilde iddialıysa da iddialarının sadece geçici olduğunda ısrarlıdır. (Diğer türlüsü uygunsuz bir tutum olurdu.) Gerçekten de bu duyarlılığın üstatları genelde amatörlüklerine tekrar tekrar dikkat çekerler. Barthes 1975'te verdiği bir röportajda, "Dil biliminde hiçbir zaman bir amatörden fazlası olmadım," demiştir. Son eserlerinin tamamında, bir bakıma, zevk alma ayrıcalığını ve özgürlüğünü kendine saklamak amacıyla, Barthes sistem kurucunun pespaye rollerini, otoriteyi, akıl hocalığını, uzmanlığı tekrar tekrar inkâr eder: Zevk alma çabası Barthes için, genellikle, övmek anlamına gelir. Bu rolün seçim olmasını sağlayan, övülecek yeni ve bilinmedik bir şey bulmaya dair açıkça ifade edilmemiş bağlılığıdır (oturmuş zevke karşı doğru bir uyumsuzluğa sahip olmayı gerektiren); veya bilindik bir eseri farklı bir şekilde övmektir.

Erken dönem bir örnek, Michelet hakkındaki ikinci (1954'te çıkmıştır) kitabında bulunur. Büyük on dokuzuncu yüzyıl tarihçilerinin epik anlatılarında yinelenen metaforlar ve konulardan oluşan bir döküm sayesinde, Barthes daha samimi bir hikâye ortaya çıkarır: Michelet'nin kendi bedeninin ve "geçmiş bedenlerinin lirik yeniden dirilişinin" hikâyesi. Barthes her zaman başka bir anlamın, daha ayrıksı –sık sık ütopik– bir söylemin peşindedir. Onu mutlu eden, yavan ve gerici eserlerin kurnaz ve tam anlamıyla yıkıcı olduklarını göstermektir; aşırı derecede karşıt bir hayal gücünün en abartılı yansıtmalarıyla sergilemek – Sade hakkındaki denemesinde, gerçekten çılgın bir akılcılık içinde uygulanan cinsel bir ideal; Fourier hakkındaki denemesinde, gerçekten hezeyanlı bir duygu durumunda uygulanan akılcı bir ideal. Ortaya atacağı tartışmalı bir şey olduğunda Barthes edebi ilkelerin ana figürlerine tutundu: 1960'ta Racine hakkında, akademik eleştirmenleri rezil eden kısa bir kitap yazdı (bunu takip eden tartışmalar, aleyhindekilere karşı Barthes'ın kesin zaferiyle sonlandı); ayrıca Proust ve Flaubert hakkında da yazdı. Ama daha çok, "metin" konusunda özünde muhalif düşüncesiyle silahlanmış olarak, maharetini marjinal edebi konulara uyguladı: Önemsiz bir "eser" –mesela, Balzac'ın *Sarrasine*'i, Chateaubriand'ın *Life of Rancé*'si [Rancé'nin Hayatı]– şahane bir "metin" olabilirdi. Herhangi bir şeyi "metin" olarak düşünmek Barthes için kesinlikle geleneksel değerlendirmeleri (majör ve minör edebiyat arasındaki farkı) askıya almak, yerleşik sınıflandırmaları (üslupların bölünmesi, sanatlar arasındaki ayrımlar) altüst etmek anlamına gelir.

Büyük "metin" demokrasisindeki vatandaşlar için her türde ve değerdeki çalışmalar nitelendirilmiş olsa da eleştiri herkesin ele aldığı, herkesin bildiği anlamlardan kaçınma eğiliminde olacaktır. Modern eleştirideki şekilci dönüş (önceki safhasından,

Şklovski'nin yabancılaştırma düşüncesindeki gibi, ileri doğru) sadece bunu gerektirir. Eleştirmene eskimiş anlamları yenileriyle değiştirme görevini yükler. Bu, yeni anlamlar keşfetmek için bir şart koşmadır. *Etonne-moi.*[1]

Aynı şart koşma Barthes'ın "metin" ve "metinsellik" kavramlarıyla da sağlanır. Bunlar açık uçlu, çok anlamlı yenilikçi bir edebiyat idealini eleştiriye dönüştürür ve bu sebeple eleştiriyi, tıpkı bu edebiyatın yaratıcıları gibi, anlamın mucidi haline getirir. (Edebiyatın amacı, diye iddia eder Barthes, dünyaya "anlam" katmaktır ama "bir anlam" değil.) Eleştirinin amacının anlamı değiştirmek ve yeniden yerleştirmek –eklemek, çıkarmak, çoğaltmak– olduğuna karar vermek gerçekte eleştirmenin çabalarını bir kaçınma girişimine dayandırmaktır ve böylece eleştiriyi yeniden (eğer daha önce çıktıysa) zevkin egemenliğine sunmaktır. Çünkü sonuçta, bilindik anlamları tanımlayan zevk alma çabasıdır; laubali görünen anlamlara ayrımcılık yapan bir zevk yargısıdır; tanıdık olanı bayağı ve ucuz hale getiren bir zevk ideolojisidir. Barthes'ın en belirleyici şekilciliği, eleştirmenin bir eserin "mesajını" değil yalnızca "sistemini" –şeklini, yapısını– yeniden oluşturması gerektiğine dair hükmü belki de en iyi bu şekilde, bariz olandan özgürleştirici bir sakınma, iyi zevkin muazzam bir işareti olarak anlaşılır.

Yenilikçi –yani şekilci– eleştirmene göre eser, kabul edilmiş değerleriyle zaten vardır. Şimdi, *başka* ne söylenebilir? Büyük kitapların kriterleri çoktan düzenlendi. Biz ne ekleyebilir veya nesini düzeltebiliriz? "Mesaj" çoktan anlaşılmıştır veya hükümsüzdür. Hadi bunu görmezden gelelim.

Barthes'ın sahip olduğu kendisine bir şeyler söyleme imkânı veren (sıra dışı şekilde akıcı, mahirane bir genelleme gücü vardır)

1 Fr. Şaşırt beni –çn.

çeşitli araçlardan en temel olanı, neşeli bir ikiliği akla getiren vecize yeteneğiydi: Her şey ya kendine ya karşıtına ya da kendisinin iki versiyonuna ayrılabilirdi; ve bir terim daha sonra beklenmedik bir bağlantı elde etmek için diğerine karşı kullanılabilirdi. Voltaireci yolculuğun amacı "bir hareketsizliği ortaya koymaktır," diye belirtir; Baudelaire "tiyatrallığı tiyatrodan korumak zorunda kalmıştır"; Eyfel Kulesi "şehri bir tür Doğa'ya dönüştürür" – Barthes'ın yazıları, bir şeyleri özetlemek amacındaki böyle görünüşte çelişkili, hicivli formüllerin tohumlarıyla doludur. Her zaman bir sonuca varma halinde olan aforistik düşünmenin doğası budur; son sözü söyleme teşebbüsü bütün güçlü ifadelerde mevcuttur.

Daha kaba, aslında inatçı bir açıklığa dikkat çeken ve kendisine söyleyecek şeyler veren bir araç olarak çok daha güçlü olanlar, Barthes'ın kendini bir tartışmanın içine sokmak amacıyla ortaya koyduğu sınıflandırmalardır – ele alınacak konuyu ikiye, üçe, hatta dörde bölmek. Tartışmalar, anlatı bütünlüğünde iki ana ve iki alt sınıf, mitin tarihe dönüştürmesinin iki yolu, Racine'e özgü arzunun iyi yüzü, iki müziği, La Rochefoucauld okumanın iki yolu, yazarlığın iki çeşidi, kendisinin fotoğraflara duyduğu ilginin iki şekli olduğu ilan edilerek başlatılır. Bir yazarın yaptığı üç tür düzeltme, Racine'de üç Akdenizli ve üç trajik sahne, *Ansiklopedi*'nin levhalarını okumak için üç seviye, Japon kukla tiyatrosunda üç gösteri alanı ve üç tür mimik, konuşma ve yazma konusunda üç tavır olduğu, üç eğilimin birbirine denk olduğu söylenir: yazarlık, fikir insanlığı ve öğretmenlik. Dört tür okur olduğu, günlük tutmanın dört sebebi olduğu...

Böyle devam eder. Bu, Fransız düşünsel söyleminin kodlayıcı, direkt tarzı, Fransızların, pek isabetli olmasa da Descarteşçi dediği sözbilimsel taktiklerin bir koludur. Barthes'ın kullandığı sınıflandırmalardan birkaçı standart olsa da mesela göstergebilimin geleneklere uygun gösterilen, gösteren, gösterge üçlemesi

gibi, çoğunu Barthes bir tartışma *çıkarmak* amacıyla icat etmiştir; tıpkı son kitaplarından birinde, modern sanatçının sanatı yok etmeye çalıştığını anlatan *Metnin Hazzı*'ndaki, "bu girişim üç şekilde yapılır," iddiası gibi. Amansız sınıflandırmalarının amacı sadece düşünsel bölgeyi haritalandırmak değildir: Barthes'ın tasnifleri asla sabit değildir. Genelde amaç tam olarak, bir kategorinin diğerini altüst etmesidir; fotoğraflara duyduğu ilgiyle *punctum* ve *studium* diye adlandırdığı iki formda olduğu gibi. Barthes maddeleri açık tutacak sınıflandırmalar sunar – kodlanmamış, büyülü, kolay kontrol edilemeyen, aktörlere ait olana yer ayırmak için. Acayip sınıflandırmalara, sınıflandırmalı aşırılığa (örneğin Fourier'inki) düşkündür ve zihinsel yaşam için kullandığı cesur fiziksel metaforlar coğrafi yapıyı değil dönüşümü vurgular. Abartıya düşerek, bütün aforizmacılar gibi, Barthes bir dramadaki fikirleri listeler, genelde duygusal bir melodram veya hafif Gotik olanları. Anlamın titreşiminden, heyecanından veya ürpertisinden bahseder; titreşen, toplanan, gevşeyen, dağılan, hızlanan, parlayan, katlanan, değişen, geciken, kayan, ayrılan, basınç uygulayan, çatlayan, kırılan, yarılan, toz haline gelen anlamlardan bahseder. Barthes, öznelerin anlamlarını anlamların hareketliliğiyle, kendi bilinçlerinin devimselliğiyle açıklayan bir tür düşüncel şiir tekniği sunar; ve eleştirmeni sanatçı gibi özgür bırakır. Bu ikili ve üçlü düşünmenin kullanımı Barthes'ın hayal gücü için her zaman geçiciydi, düzeltilmeye, dengeyi bozmaya, sıklaştırmaya açıktı.

Yazar olarak Barthes kısa türleri tercih ederdi ve bu türler üzerine bir seminer vermeyi planlıyordu; özellikle minyatür olanlar ilgisini çekiyordu, haiku ve alıntı gibi ve tıpkı bütün gerçek yazarlar gibi, "detay"a (kendi tabiri) esir olmuştu – deneyimin örnek kısa şekli. Deneme yazarı olarak bile Barthes çoğunlukla kısa yazardı ve yazdığı kitaplar "gerçek" kitaplardan çok birçok

kısa türün toplamı, iddialar bütününden çok konuların kılavuzu olma eğilimindeydi. Örneğin *Michelet*'de, tarihçinin temalarının envanterini Michelet'nin üretken yazılarından çıkarılan çok sayıdaki kısa alıntıya uyduruyor. Bu iddianın en ciddi örneği, alıntı yoluyla kılavuz oluşturan, 1970'te yayımlanan, Balzac'ın *Sarrasine*'inin örnek yorumu olan *S/Z*'dir. Başkalarının metinlerini sahnelemekten, ister istemez kendi fikirlerini sahnelemeye geçer. Ayrıca, *Michelet* kitabına kattığı büyük yazarlar ("Écrivains de toujours") hakkındaki serilerden, sonunda 1975'te kendine de bir tane yapar: Serilerdeki göz kamaştırıcı tuhaflık, Roland Barthes tarafından yazılan *Roland Barthes*. Barthes'ın son kitaplarındaki yüksek hızlı düzenlemeler hem verimliliğini (doymazlığını *ve* hafifliğini) hem de sistem oluşturma konusundaki bütün eğilimleri bozma arzusunu dramatize eder.

Sistemleştirenlere karşı düşmanlık, yüz yıldan fazla zamandır düşünsel beğeninin yinelenen özelliğidir; Kiekegaard, Nietzsche, Wittgenstein, tekilliğin fiilen dayanılmaz yüküne üstten bakan bir belirsizlikle, sistemlerin saçma olduğunu beyan eden pek çok sözcü arasında yer alır. Güçlü modern şekliyle, sistemleri küçümsemek Kanun'a, Güç'ün kendisine karşı çıkmanın yönüdür. Daha eski, ılımlı bir reddetme, Montaigne'den Gide'e Fransızların kuşkucu geleneğinde sıkışıp kalmıştır: Barthes, Gide hakkında yazdığı ilk denemede, kendi bilinçlerinin keyfine düşkün yazarların "sistemlerin sertleşmesini" kınayacaklarına güvenilebilir, diye bir ifade kullanır. Bu reddetmelerle birlikte, ilk örnekleri en azından Sterne'e ve Alman Romantiklere kadar giden kendine özgü modern bir biçimbilgisi gelişti – anlatının doğrusal olmayan şekillerinin icadı: Kurguda, "hikâyenin" tahrip edilmesi; kurmaca olmayan düzyazıda doğrusal iddiaların terk edilmesi. Sürekli olarak sistematik bir iddia üretmenin varsayılan imkânsızlığı (veya alakasızlığı) standart uzun şekillerin –bilimsel

eser, uzun kitap gibi– yeniden düzenlenmesine ve kurgu türlerinin, otobiyografinin ve denemenin başka kelimelerle ifade edilmesine yol açtı. Barthes bu biçim biliminin özellikle özgün bir uygulayıcısıdır.

Romantik ve post-Romantik duyarlılık, birinci tekil şahsın sahne aldığı her kitapta fark edilir: Yazmak dramatik bir eylemdir, dramatik bir özene bağlıdır. Yöntemlerden biri, Kierkegaard'ın yaptığı gibi çok sayıda mahlas kullanmak, yazarın şahsını gizlemek ve çoğaltmaktır. Otobiyografik olduğunda, eser sürekli olarak birinci tekil şahsın ağzından konuşmaya isteksizliğe dair beyanlar içerir. *Roland Barthes*'daki uygulamalardan biri, otobiyografi yazarının kendisinden bazen "Ben," bazen "o" diye bahsetmesidir. Bütün bunlar, diye kendisi hakkında yazdığı kitabın ilk sayfasında ilan eder Barthes, "bir romandaki karakter konuşuyormuş gibi düşünülmelidir." Eserin çoklu kategorisi altında, sadece otobiyografi ile kurgu arasındaki değil, deneme ile kurgu arasındaki çizgi de silikleşir. "Denemenin adeta bir roman olduğunu beyan etmesine izin verin," diye yazar *Roland Barthes*'da. Yazmak dramatik vurgunun, kendine atıfta bulunan bir türün yeni şekillerini kaydeder: Yazmak, yazma dürtülerinin ve yazmaya direnmenin kaydı haline gelir. (Bu bakış açısı genişletildiğinde, kendini yazmak yazarın konusu haline gelir.)

İdeal bir konu dışılık ve ideal bir yoğunluk elde etmek amacıyla, geniş ölçüde benimsenen iki strateji vardır. Biri, sesin (yazarın sesi) şeklen esere kesintisiz devam etmesine engel olarak görülen bölümler, paragraflar, hatta noktalama işaretleri gibi geleneksel sınırların veya ayrımların bir kısmını veya tamamını kaldırmaktır – Hermann Broch, Joyce, Stein, Beckett gibi felsefik kurgu yazarlarının sevdiği ara-vermeme yöntemi. Diğer strateji ise ilkinin tam tersidir: Söylemde bölümlere ayırma yöntemlerini çoğaltmak, bölmenin başka yöntemlerini bulmak. Joyce ile

Stein bu metodu da kullanmıştır; Viktor Şklovski, 1920'lerde yazdığı en iyi kitaplarında, tek cümlelik paragraflar kullanmıştır. Başla-ve-dur yönteminin doğurduğu çoklu açılış ve kapanışlar söylemin mümkün olduğunca farklılaşmış, mümkün olduğunca çoksesli olmasına izin verir. Açıklayıcı söylemdeki en yaygın şekli kısa, boşluklarla ayrılan bir veya iki paragraflık bölümlerdir.
hakkında notlar" olağan edebi başlıktır – Barthes'ın Gide hakkındaki denemesinde kullandığı ve daha sonraki eserlerinde sık sık görülen bir tarz. Yazılarının çoğu kesintili tekniklerle, bazen ayrıştırıcı bir yorumla dönüşümlü kullanılan bir alıntı şeklinde ilerler, *Michelet* ve *S/Z*'de olduğu gibi. Parçalar, kesitler veya "notlar" halinde yazmak düzenlemenin yeni, birbirini izleyen (doğrusaldan çok) seriler biçimini almasını gerektirir. Bu kesitler bazı keyfi yöntemlerle sergilenebilir. Örneğin numaralandırılabilirler –Wittgenstein tarafından büyük bir incelikle kullanılmış bir yöntem. Ya da zaman zaman alaycı veya aşırı vurgulu başlıklar verilebilir– Barthes'ın *Roland Barthes*'daki stratejisi. Başlıklar ek bir olasılığa izin verir: Öğeler alfabetik olarak düzenleneceği için bütün bölümlerin keyfi niteliği daha çok vurgulanmış olur – orijinal başlığı F*ragments d'un discours amoureux*'nün parça düşüncesini akla getirdiği *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'daki (1977) yöntem.[1]

Barthes'ın son yazıları, şekil olarak en cesurlarıdır: Bütün belli başlı eserleri doğrusal değil birbirini izleyen seriler halinde düzenlenmiştir. Düz deneme yazmak edebi iyi niyet (örneğin önsözler, Barthes'ın da çokça yazdığı gibi) ya da gazeteciliğe özgü heveslere ayrılmıştır. Bununla birlikte, son dönem yazılarındaki bu güçlü şekiller sadece bütün eserlerinin içinde ima edilen bir

1 İngilizce başlık *A Lover's Discourse*'ta [Bir Sevgilinin Söylemi] "parça" kelimesi geçmemektedir –çn.

arzuyu öne çıkarır – Barthes'ın iddia ile daha üstün bir ilişki kurma arzusu: Sanatın sahip olduğu zevkle ilişki kurmak. Böyle bir yazı anlayışı çelişki korkusunu dışarıda bırakır. (Wilde'ın ifadesiyle: "Sanatta gerçek aynı zamanda tersi de doğru olandır.") Barthes sürekli olarak öğretmeyi oyun oynamakla, okumayı cinsel dürtüyle, yazmayı baştan çıkarmakla kıyaslar. Sesi giderek daha kişisel, daha karakteristik bir hale bürünür, kendi ifadesiyle; düşünsel sanatı daha açıkça bir gösteri olur, tıpkı diğer büyük sistemleştirme karşıtlarınınki gibi. Fakat Nietzsche okura çoğunlukla kavgacı –övünen, azarlayan, tatlı dille ikna eden, kışkırtan, alay eden, suç ortaklığına davet eden– pek çok tonda hitap ederken Barthes hep aynı cana yakınlığı gösterir. Kaba veya kâhinlere özgü iddialar yoktur, okura edilen ricalar yoktur ve *anlaşılmama* çabası yoktur. Bu baştan çıkarma oyunudur, saygısızlık değil. Barthes'ın bütün eserlerinde aşırı duygusal veya latifeli bir araştırma vardır; pek çok maharetli usulde, bir zevk alma talebinde, fikirlerle neşeli (dogmatik veya safdil olmaktan çok) bir bağlantı kurmasında. Barthes'a göre, Nietzsche'ye göre olduğu gibi, mesele bize özellikle bir şey öğretmemektir. Mesele bizi cesur, kıvrak, mahir, akıllı, bağımsız hale getirmektir. Ve zevk vermektir.

Yazmak, Barthes'ın daimi konusudur – aslında, belki de Flaubert'den (mektuplarında) beri hiç kimse yazmanın ne olduğu konusunda Barthes kadar dâhice, onun kadar tutkuyla düşünmemiştir. Eserlerinin çoğu yazarın yeteneğinin portrelerine adanmıştır: Aralarında *Çağdaş Söylenler*'in (1957) de olduğu, başkalarının yazara bakış açısını, mesela "Yazar Tatili"ndeki gibi yazarı sahtekâr olarak gördüğünü anlattığı erken dönemdeki kirli çamaşırları ortaya döken çalışmalarından; yazarın kahraman ve şehit olarak görüldüğü, mesela yazarın "tarzının ıstırabından" bahsettiği "Flaubert ve Cümle" gibi, yazarların yazma eylemleri

hakkında çok daha tutkulu denemelere kadar. Barthes'ın yazarlar hakkındaki muhteşem denemeleri, yazarın mesleği hakkındaki büyük savunmasının farklı versiyonları olarak düşünülmelidir. Flaubert'in belirlediği dürüstlüğün kendini cezalandıran standartlarına beslediği hayranlıkla, yazmayı bir mutluluk çeşidi olarak düşünmeye cüret eder: Voltaire ("Son Mutlu Yazar") üzerine yazdığı denemesinin ve Fourier biyografisinin amacı, kötülük duygusundan etkilenmemiştir. Son çalışmalarında doğrudan kendi deneyiminden, vicdanından, mutluluğundan bahseder.

Barthes yazmaya, bilincin ideal birleşik bir formu anlamını yükler: Hem etken hem edilgen hem sosyal hem asosyal, kişinin kendi hayatında hem var hem yok olmasının bir yolu. Yazarın mesleği hakkındaki fikri, Flaubert'in kaçınılmaz olduğunu, yazarın zaruri içe dönüklüğü ile dünyeviliğin zevkleri arasındaki inkâr ve çekişmede ortaya çıkacağını düşündüğü ayrımı hariç tutar. Öyledir, deyim yerindeyse Flaubert, Gide tarafından şiddetle düzeltilmiştir: Fanatizmi dışlayan fikirlerle daha asil, sıradan sertlikte, hırslı, hilekâr bir bağlantı. Aslında, Barthes'ın çalışmalarında çizdiği ideal otoportrenin –yazar olarak kişinin kendi portresi– gerçekten eksiksiz olarak tamamlandığı ilk deneme, Gide'in "bencillik eseri" *Günlük*'tür. Gide yumuşak, çok yönlü; asla sert veya kaba bir şekilde öfkeli olmayan; cömert ama aynı zamanda uygun şekilde bencil; derinlemesine etkilenmekte yeteneksiz asil yazar modeliyle Barthes'ı besler. Gide'in muazzam okumalarının ("kişinin kendini çok fazla tanıması") onu ne kadar az değiştirdiğini, "keşiflerinin" asla "inkâr" olmadığını belirtir. Gide'in vicdanının büyüklüğünü över, Gide'in "büyük çelişkili akımların kavşağındaki durumunun hiç de kolay olmadığını" gözlemler. Barthes, Gide'in yazma konusundaki fikrinin ele geçmez, önemsiz kalmaya istekli olduğunu da onaylar. Siyasete olan ilgisi de Gide'inkini hatırlatır: ideolojik seferberlik zamanlarında

doğru görüşü savunmak, politik olmak için isteklilik – ama, sonuçta, değildir: ve dolayısıyla, belki de başka kimsenin söylemediği gerçeği söyler. (Barthes'ın 1974'te Çin'e yaptığı geziden sonra yazdığı kısa denemeye bakın.) Barthes'ın Gide'le pek çok yakınlığı vardı ve Gide hakkında söylediklerinin çoğu hiç değişmeden kendisi için de geçerlidir. Kariyerine başlamadan uzun zaman önce tüm bunları ortaya koyması –"ebedi kendini düzeltme" programı da dahil– ne kadar dikkat çekici. (Bu denemeyi 1942'de sanatoryumun dergisi için yazdığında Barthes yirmi yedi yaşındaydı, tüberkülozlu öğrencilere özel bir sanatoryumda yatıyordu; Paris'in edebiyat sahnesine beş yıl daha girmedi.)

Barthes, Gide'in ruhsal ve ahlaki uygunluk prensibinin kalkanı altında düzenli olarak yazmaya başladığında, Gide'in önemli eseri çoktan bitmiş, nüfuzu çoktan göz ardı edilir olmuştu (1951'de öldü); ve Barthes, şartları Sartre tarafından belirlenen edebiyatın sorumluluğu hakkındaki savaş sonrası tartışma zırhını kuşandı – Sartre'ın totolojik "bağlılık" kavramıyla tanımladığı, yazarın erdemle militan bir ilişkide olması talebiydi bu. Gide ile Sartre, elbette, bu yüzyılda Fransa'daki en etkili iki ahlak kuramcısı yazardır ve Fransız Protestan kültürünün bu iki evladının eserleri ahlaki ve sanatsal seçimlerinin oldukça zıddını öne sürer. Ama bu tam da Protestan ahlakçılığına başkaldıran başka bir Protestanın, Barthes'ın kaçınmak istediği türde bir kutuplaşmadır. Esnek bir Gideci olan Barthes, Sartre örneğini de kabul etmeye heveslidir. İlk kitabı *Yazının Sıfır Derecesi*'nin (Sartre'ın ismi hiç geçmez) merkezinde Sartre'ın edebiyata bakışıyla ilgili bir tartışma yatarken, son kitabı *Camera Lucida*'da (Sartre'ın ilk zamanlarına, *İmgelem*'in yazarına "hürmeten" yazılmıştır) Sartre'ın hayal gücüne bakışıyla ve saplantılı enerjisiyle bir mutabakat ortaya çıkar. İlk kitabında bile Barthes, Sartre'ın edebiyat ve dile dair görüşlerinin büyük kısmını kabullenir – örneğin şiiri

diğer "sanatlar" arasına koyar ve edebiyatı düzyazıyla, iddiayla tanımlar. Daha sonraki yazılarında Barthes'ın edebiyata bakışı daha karmaşıktı. Şiir hakkında hiç yazmamış olsa da edebiyat hakkındaki standartları şairlerinkine yaklaşır: Devrimden geçmiş, yerinden sökülmüş, can sıkıcı bağlamlardan kurtarılmış bir dil; adeta tek başına yaşayan bir dil. Barthes, yazarlık mesleğinin ahlaksal bir zorunluluğa sahip olduğu konusunda Sartre'la aynı fikirdeyse de çetrefilli ve muğlak olduğunda ısrarlıdır. Sartre sonuçların ahlakından medet umar. Barthes "şeklin ahlakına" –edebiyatı sonuçtan çok sorun yapan şeye; edebiyatı edebiyat yapan şeye– başvurur.

Bununla birlikte edebiyatı başarılı bir "iletişim" ve görüş belirtme olarak düşünmek kaçınılmaz surette konformist hale gelecek bir duyarlılıktır. Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* (1948) isimli kitabındaki araçsal bakış açısı edebiyatı daima modası geçen, ahlaklı iyi askerler ile püristler yani yenilikçiler arasındaki beyhude –ve yersiz– bir uğraş olarak açıklar. (Bu edebiyat düşüncesindeki örtük materyalizmi, Sartre'ın görsel imgeler hakkında söylemek zorunda kaldıklarının inceliği ve keskinliği ile kıyaslayın.) Edebiyata olan sevgisiyle (Mükemmel kitaplarından birinde, *Sözcükler*'de anlattığı sevgisi) ve edebiyata karşı duyduğu Protestanca küçümsemesi arasında bölünmüş olan yüzyılın en büyük *littérateurs*'larından[1] biri hayatının son yıllarını, o sefil "edebiyatın nevrozları" fikriyle edebiyata ve kendine hakaret ederek geçirdi. Yazarın bağlılık projesi konusundaki savunması da daha ikna edici değildir. Bu suretle edebiyatı indirgemekle (siyasete) suçlanan Sartre, edebiyata aşırı değer vermekle suçlanmasının daha doğru olacağını söyleyerek itiraz etti. "Şayet edebiyat *her şey* değilse, onu bir saat bile dert etmeye değmez," diye açıkladı

1 Fr. Edebiyatçı, yazar –çn.

1960'taki bir röportajda. "'Bağlılık'tan kastettiğim buydu." Fakat Sartre'ın edebiyata "her şey" diyerek şişirmesi de değerini düşürmenin başka bir yoludur.

Barthes da edebiyata aşırı değer vermekle –edebiyata "her şey" gibi davranmakla– suçlanabilirdi ama hiç olmazsa bunu iyi bir dava uğruna yaptı. Barthes'ın anlayışına göre (Sartre'ınkine göre değil) edebiyat her şeyden önce, her şeyden sonra, dildir. Yani bütün bu gerçeklik dil şeklinde sunulur – şairin, aynı zamanda yapısalcının bilgeliği. Ayrıca Barthes, "yazmanın radikal arayışları" dediği şeyin Mallarmé, Joyce, Proust ve onların vârisleri tarafından üstlenildiğine kesin gözüyle bakar (yazmanın iletişim olduğunu düşünen Sartre ise öyle görmez). Radikalizmin bir türü olarak tasarlanmadıkça bir girişimin değerli olmayacağını, böylelikle herhangi belirleyici bir içerikten ayrılmayan radikalizmin, belki de modernizm dediğimiz şeyin esası olduğunu söyler. Barthes'ın eserleri, muhalif duruşun gerekliliğini varsayması boyutuyla modernizmin duyarlılığına dahildir: Edebiyat modernist standartlarla düşünülebilir fakat mutlaka modernist bir edebiyat olması gerekmez. Daha çok, içinde her tür karşıt duruş mevcuttur.

Belki de Sartre ile Barthes arasındaki en çarpıcı fark en derini, yaradılıştan olanıdır. Sartre'ın zihinsel olarak kaba, *bon enfant*[1] bir dünya görüşü vardır, basitliği, kararlılığı, şeffaflığı amaçlayan bir görüş; Barthes'ın görüşü ise geri dönülemez biçimde karmaşık, sıkılgan, incelikli, kararsızdır. Sartre meydan okumaya hevesli, hatta aşırı hevesliydi ve bu büyük kariyerinin trajedisi, o muazzam zihnini kullanmasındaki trajedi, yalnızca kendini basitleştirmeye gönüllü olmasıydı. Barthes meydan okumaktan kaçınmayı, kutuplaşmaktan sakınmayı tercih etti. Yazarı "tüm

1 Fr. Uslu çocuk –çn.

diğer söylemlerin kavşağında durup izleyen kişi" olarak tanımladı – bir aktivistin veya bir ilkenin destekçisinin tam tersi.

Barthes'ın edebiyat ütopyasının neredeyse Sartre'ınkinin tam tersi bir etik karakteri vardır. Bu, arzu ile okuma, arzu ile yazma arasında kurduğu bağlantılarda ortaya çıkar – kendi yazılarının, her şeyden çok, bir arzu ürünü olduğundaki ısrarında. "Zevk" "neşe" "mutluluk" kelimeleri çalışmalarında Gide'i hatırlatan bir ağırlıkla yinelenir, yani ikisi de haz dolu ve yıkıcıdır. Bir ahlakçı olarak –tutucu olsun olmasın– üremek amacıyla yapılan seksi zevk için yapılan seksten ciddi ciddi ayıran Barthes, yazarları da *bir şeyler* yazanlar (Sartre'ın yazar kavramı) ile gerçek yazarlar, bir şeyler yazanlar değil, özellikle *yazanlar* olarak ayırır. Barthes'ın uygun bulduğu "yazmak" fiilinin bu nesnesiz hali sadece yazarın saadetinin kaynağı değil bağımsızlığının da örneğidir. Barthes'a göre edebiyatı aykırı ve yıkıcı bir araca dönüştüren yazmanın kendisi dışındaki bir şeye (toplumsal veya ahlaki bir amaca) gösterdiği bağlılık değil, yazma eyleminin kendisidir: aşkın, oyunbaz, çapraşık, incelikli, duyumsal – güce ilişkin olamayacak bir dildir.

Barthes'ın keyfi, özgür bir eylem olan yazmayı övmesi, bir anlamda, siyasi bir görüştür. Edebiyatı, bireysel iddia hakkının sürekli yenilenmesi olarak düşünür; ve bütün haklar, sonuçta, siyasidir. Yine de Barthes'ın siyasetle kaçamak bir ilgisi vardır, tarihin en büyük modern retçilerinden biridir. Barthes, şaşırtıcı şekilde hiç bahsetmediği İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra taslak yazmaya ve kitap yayımlamaya başladı; gerçekten de hiçbir yazısında, hatırladığım kadarıyla, dünya "savaşından" bahsetmez. Barthes'ın konuları anlamaktaki dostane tarzı onları yumuşatır, en iyi anlamda. Walter Benjamin'in her uygarlaşma eserinin aynı zamanda bir barbarlaşma eseri olduğuna dair trajik farkındalığı gibi bir şeyden yoksundur. Benjamin için etik sorumluluk bir tür

işkence gibiydi; bunu siyasete bağlamadan edemezdi. Barthes siyaseti, kurnazlıkla alt edilmesi gereken insan (ve aydın) öznesinin bir tür darboğazı gibi görürdü; *Roland Barthes*'da siyasi durumları "kaygısızca ele almayı" sevdiğini açıklar. Belki de bu yüzden, bütün gerçek modernistler gibi Benjamin için de esas olan projeye asla kapılmamıştır: "Modern"in doğasını idrak etmeye çalışmak. Modernliğin facialarından canı yanmayan ya da devrimsel hayallerine kapılmayan Barthes'ın müthiş bir duyarlılığı vardı. O günkü edebi çağdan "sakin bir kıyamet dönemi" diye bahseder. Böyle bir ifadeyi söyleyebilen yazar gerçekten mutludur.

Barthes'ın eserlerinin çoğu zevk dağarcığına ayrılmıştır – Brillat-Savarin'in *Lezzetin Fizyolojisi* kitabı üzerine yazdığı denemede bundan, "arzunun büyük macerası," diye bahseder. İncelediği her şeyden bir saadet modeli toplayarak, düşünsel çalışmanın kendisini cinsel şehvete benzetir. Barthes zihnin yaşamına arzu derdi ve "arzunun çoğulluğunu" savunmakla ilgilenirdi. Anlam asla tekeşli değildir. Onun neşeli bilgeliği veya şen bilimi, özgür ama geniş kapsamlı, tatmin olmuş bir bilinç sunar; kişinin iyi ve kötü, doğru ile yanlış arasında seçim yapmak zorunda kalmayacağı, haklı çıkmanın gerekli olmayacağı bir durum. Barthes'ı meşgul edenler, daha ziyade bu antitezlere karşı koyma anlamı çıkarabildiği metin ve girişimlerdi. Örneğin Barthes modayı şöyle yorumlar: Karşıtlarının var olmadığı bir etki alanı, cinsel arzu gibi ("Moda denklik, geçerlilik peşindedir – çeşitlilik değil"); kişinin kendine hoşnut olma izni verebileceği bir yer; anlamın –ve zevkin– müsriflik olduğu bir yer.

Bu şekilde yorumlamak için, Barthes her şeyin kırılarak yansıyabileceği, mümkün olan en yüksek sayıda zihinsel hareket oluşturacak bir ana kategoriye ihtiyaç duyar. En kapsayıcı kategori, en geniş anlamıyla dildir – kendisindeki anlam biçimidir. Bundan

dolayı, *Moda Sistemi*'nin (1967) konusu moda değil modanın dilidir. Barthes, tabii ki, modanın dilinin moda *olduğunu* varsayar; yani, bir röportajında söylediği gibi, "moda yalnızca hakkındaki söylem sayesinde var olur." Bu tür varsayımlar (mit bir dildir, moda bir dildir) çağdaş düşünsel çabaların yol gösterici, çoğu kez indirgeyici bir geleneği haline geldi. Barthes'ın eserlerindeki varsayım çoğaltıcı olmaktan çok indirgeyicidir – sanatçı olarak eleştirmenin zenginlikten duyduğu utanç. Dilin dışında bir anlayış yetisi olmadığını öngörmek, anlamın *her yerde* olduğunu iddia etmektir.

Barthes anlamın kapsamını böylesine genişleterek, her şeyi içeren boş özne, tüm anlamların yüklenebileceği boş simge gibi başarılı paradokslara varmak için kavramı en üst düzeye çıkarır. Anlamın nasıl üretiğine dair bu coşkulu duyguyla Barthes "abidenin sıfır derecesi"nin, Eyfel Kulesi'nin, "bu görünürde-saf boş-simge"nin (kendi italik yazısıyla) "*her şey anlamına geldiği*" şeklinde yorumlar. (Barthes'ın kendine özgü paradoksa-göre-argüman noktası, yararlılıkla kısıtlanmamış özneyi haklı çıkarmaktır: Eyfel Kulesi'ni simge olarak son derece yararlı yapan şey onun işlevsizliğidir, tıpkı gerçek edebiyatın işlevsizliğinin onu manevi olarak faydalı hale getirmesi gibi.) Barthes anlamın yokluğundan bu şekilde özgürleşmiş hem modernist hem de tamamen Batılı olmayan bir dünyayı Japonya'da buldu; Japonya, diye not düştü, boş göstergelerle dolu. Ahlakçıların antitezlerinin (doğru yanlışın, iyi kötünün zıddıdır) yerine Barthes tamamlayıcı tezatlar sunar. 1950'de mit konusunda yazdığı bir denemede, "Şeklen boş ama mevcut, anlamı yok ama dolu," diye belirtir. Pek çok konudaki iddiaların vardığı nokta aynıdır: Yokluğun aslında mevcudiyet, boşluğun doluluk, kişiliksizliğin insanın ulaşabileceği en büyük başarı olduğu.

En bayağı ve anlamsız olanın içindeki anlam hazinelerini fark eden, bir anlam boşluğunu anlamın en zengin taşıyıcısı olarak

belirleyen dini anlayışın coşkulu ifadeleri gibi, Barthes'ın eserlerindeki muhteşem tanımlamalar esrik bir anlayış deneyiminin göstergesidir; ve esrime –ister dini, ister duygusal, ister cinsel olsun– kalıcı olarak boş olmak ve dolu olmak, sıfır noktası ve en yüksek tamlık metaforlarıyla tanımlanmıştır: Bunların alternatifi, kendi eşdeğerleridir. Öznelerin kendi haklarındaki söylemlere aktarılmasının kendisi aynı türde bir harekettir: Tekrar doldurmak için özneleri boşaltmak. Bu, varsayılan esrime, tarafsızlığı besleyen bir anlayış yöntemidir. Ayrıca Barthes'ın dil fikrinin kendisi de onun duyarlılığının iki yönüne açılır: Büyük bir anlam bolluğunu onaylarken, Saussure teorisi –dilin (içerikten ziyade) bir şekil olduğu– kibar, yani suskun bir söylem zevkiyle muhteşem bir şekilde uyuşur. Olumsuz alanın düşünsel eşdeğeri sayesinde anlam yaratan Barthes'ın yöntemi, öznelerin kendi kendilerine asla konuşmadığı bir yöntemdir: moda, modanın, "simgeler imparatorluğu" olan bir ülkenin dilidir – en yüksek övgü. Gerçekliğin simgeler *halinde* var olması, edebin en yüce nosyonuna uygundur: Bütün anlam geciktirilmiş, dolaylı, zariftir.

Barthes'ın kişiliksizlik, suskunluk, zariflik konusundaki fikirleri en güzel, Japon kültürünü değerlendirdiği *Göstergeler İmparatorluğu* (1970) isimli kitabında ve Bunraku kuklaları hakkındaki denemesinde ortaya konmuştur. "Yazma Konusunda Ders" isimli bu deneme, benzer şekilde sükûneti, keyifliliği, düşünmekten muaf, "bilincin rahatsızlıkları" anlamından muaf varlıkların zarafetini öven, Kleist'ın "Kukla Tiyatrosu Üzerine" isimli denemesini hatırlatır. Kleist'ın denemesindeki kuklalar gibi, Bunraku kuklaları ideal bir "hissizliğin, duruluğun, kıvraklığın, inceliğin" cisim kazanması gibi görülür. Hem cansız hem şahane hem anlamsız hem derin hem öz bilinci olmayan hem de aşırı derecede duyumsal – Barthes'ın Japon uygarlığının çeşitli kesimlerinde fark ettiği bu özellikler ideal bir zevk ve davranış

biçimini, on sekizinci yüzyılın sonlarındaki züppelerden beri tedavülde olan geniş anlamıyla estetik fikrini yansıtır. Barthes, Japonya'nın bir estetin ütopyası olduğunu, kişinin estetik bakışı her yerde bulabileceği ve kendi özgürlüğünü deneyimleyeceği bir yer olduğunu gözlemleyen ilk Batılı değildi. Estetik gayenin temel olduğu –Batı'da olduğu gibi tuhaf olmadığı– kültür güçlü bir tepki ortaya çıkarmaya mecburdu. (Japonya'dan, 1942'de yazılan Gide denemesinde bahsedilir.)

Dünyaya estetik açıdan bakmanın mevcut modelleri, belki de apaçık olanları, Fransızlar ve Japonlardır. Fransa'da büyük ölçüde edebi bir gelenektir, ek olarak iki popüler sanatta, gastronomi ve moda görülür. Barthes yiyecek konusunu bir ideoloji, sınıflandırma, zevk olarak ele aldı – sık sık lezzetten bahsetti; ve moda konusunu sevimli bulması da kaçınılmaz görünüyor. Baudelaire'den Cocteau'ya yazarlar moda konusunu ciddiyetle ele almıştır ve edebi modernizmin kurucu figürlerinden biri, Mallarmé, bir moda dergisinin editörlüğünü yapmıştır. Estetik ideallerin Avrupa'daki diğer herhangi bir kültürden daha belirgin ve etkili olduğu Fransız kültürü, öncü sanat ile moda idealleri arasında bir bağlantıya izin verir. (Fransızlar, moda olanı ciddi olanın karşıtı gibi gören Anglo-Amerikan inancını hiçbir zaman paylaşmamıştır.) Japonya'da estetik standartlar kültürün tamamını etkilemiş gibi görünür ve modern hicivlerden çok daha eskiye dayanır; henüz onuncu yüzyıl sonlarında, züppe tavırların dört dörtlük özeti olan, bize şaşırtıcı derecede modern görünen ayrıştırıcı bir formda –notlar, anekdotlar ve listeler– yazılmış Sei Shōnagon'un *Yastıkname* isimli kitabında formüle edilmiştir. Barthes'ın Japonya'ya olan ilgisi daha az savunmacı, daha masum bir çekicilik ifade eder ve estetik duyarlılığın çok daha genişletilmiş bir versiyonudur: Fransızlardan daha boş ve daha hoş, daha dolambaçsız

(Baudelaire'de olduğu gibi çirkinliğin içinde güzellik yoktur); kıyamet öncesi, incelikli, dingin.

Züppe tavırlar, marjinal kaldıkları Batı kültüründe abartılı bir karaktere sahiptir. Daha eski bir şeklinde estet zevki kasıtlı olarak tekeline alan, beğenilmesini, onunla rahat edilmesini, çok az sayıda şeye onay vermesini mümkün hale getiren tavırlar sergileyen kişidir; şeyleri kendilerinin en küçük ifadelerine indirgeyen. (Zevk artılarını ve eksilerini dağıttığında, küçültme sıfatlarını kullanmayı tercih eder, örneğin –övgü için– "mutlu" "eğlenceli" "cazibeli" "uygun" "münasip".) Zarafet en büyük reddetme miktarına denktir. Dil olarak, bu tavır eksiksiz ifadesini hazin nüktede, mağrur bir cümlede bulur. Başka bir şeklinde estet, en çok sayıda şeyle mutlu olmayı mümkün kılacak standartları destekler; yeni, alışılmadık, hatta illegal zevk kaynakları ekleyerek. Bu tavrı yansıtan edebi araç listelemektir (*Roland Barthes*'da pek çok liste vardır) – tamamen farklı, bazen aykırı yapıda nesneleri ve deneyimleri yan yana dizen, hepsini bu teknikle sanat eserine, estetik objelere dönüştüren değişken estetikçi çokseslilik. Burada zarafet en nükteci kabullere denktir. Estetin duruşu *asla* tatmin olmamak ve *her zaman* tatmin olmanın bir yolunu bulmak, fiilen her şeyden mutlu olmak arasında değişir.[1]

Züppe tarzın iki yönü de mesafeli olmayı gerektirse bile dışlayıcı versiyonu daha kayıtsızdır. Kapsayıcı versiyonu hevesli, hatta

1 Estet duyarlılığının bir zamanlar "kamp" adı altında dahil etmeye çalıştığım versiyonu, estetik beğenileri daha az dışlayıcı (insanın gerçekten hoşlanmak isteyebileceğinden daha fazla bir hoşlanma yöntemi) ve zarif tavırları demokratikleştirilmesinin bir parçası haline getirmek için bir zevk tekniği olarak görülebilir. Yine de kamp zevki, hâlâ ayrımın daha eski, yüksek standartlarını gerektirir – eşitleme züppeliğinin acentesi ve kitlesel pazarlayıcısı Andy Warhol tarafından somutlaştırılan zevkin tersine –yn.

coşkulu olabilir; övgü için kullanılan sıfatlar aşırı olma eğilimindedir – eksik olmaktan ziyade. Züppenin en dışlayıcı zevklerinin çoğuna sahip olan Barthes modern, demokratikleştirici şekline daha meyilliydi: Estetik eşitleyici – çok fazla şeyde cazibeyi, eğlenceyi, mutluluğu, zevki bulmaktaki iyi niyetinin sonucu olarak. Örneğin Fourier hakkındaki beyanları, sonuçta bir estetin değer biçmesidir. "Fourier'in bütününü" oluşturduğunu söylediği "küçük detaylar" hakkında Barthes şöyle yazar: "Heyecanlandım, gözlerim kamaştı, bir tür ifade albenisiyle ikna oldum... Fourier bu saadetlerle dolup taşar... Bu zevklere karşı koyamam; bana 'doğru' geliyorlar." Benzer şekilde: Her yerde zevk aramaya kendini o kadar adamamış başka bir *flâneur*'ün[1] deneyimlediği Tokyo'daki caddelerin bunaltıcı kalabalığı Barthes için "niteliğin niceliğe dönüşümü" anlamına gelir, onlarla "sonsuz bir sevinç kaynağı" olarak yeni bir bağ kurar.

Barthes'ın kanı ve ilgilerinin çoğu estetin standartlarının üstü kapalı onaylanmasıdır. Robbe-Grillet'nin kurgusunu savunan, yanıltıcı olarak Barthes'a edebi modernizmin savunucusu ününü kazandıran erken dönem denemeleri, aslına bakılırsa estetik polemiklerdi. "Tarafsız", "abartısız" – bu yalın, minimalist edebiyat fikirleri aslında estetin temel tezlerinden birini (yüzeyin derinlik kadar etkileyici olduğu) Barthes'ın ustaca yeniden değerlendirmesidir. Barthes'ın 1950'lerde Robbe-Grillet'de fark ettiği züppe yazarın yeni, yüksek teknolojili bir versiyonuydu; Robbe-Grillet'de takdir ettiği "romanı yüzeye yerleştirme," böylece bizim "o psikolojiye geri çekilmemizi" boşa çıkarma arzusuydu. Derinliklerin anlaşılması zor, demagojik olduğu, diplerde insana ait hislerin uyanmadığı ve özgürlüğün yüzeyde, arzunun dolaştığı geniş camda kaldığı fikri – bu, son birkaç yüzyıldır

1 Fr. Amaçsızca dolaşan kişi, avare –çn.

benimsenen çeşitli örnek alınacak formlardaki modern estetik durumun temel iddiasıdır. (Baudelaire. Wilde. Duchamp. Cage.)

Barthes sürekli olarak derinliğe karşı, en gerçek olanın görünmez, örtük olduğu düşüncesine karşı bir iddia ortaya koyar. Bunraku, madde ile ruhun, içteki ile dıştakinin karşıtlığının reddi olarak görülür. "*Mit hiçbir şey gizlemez*," diye açıklar "Myth Today"de [Bugünün Miti] (1956). Estetik konum derinlik, gizlilik düşüncesini bir aldatmaca, bir yalan olarak görmekle kalmaz, antitez fikrinin kendisine de karşı çıkar. Elbette, derinliklerden ve yüzeylerden bahsetmek zaten dünyanın estetik görüşünü saptırmaktır – biçim ve içerik gibi tamamen inkâr ettiği bir ikiliği tekrarlamak gibidir. Bu durumun en geniş tanımı, çalışmaları sabitlenmiş antitezlerin eleştirisini oluşturan Nietzsche tarafından yapılmıştır (iyi kötüye karşı, doğru yanlışa karşı, gerçek sahteye karşı).

Fakat Nietzsche "derinlikleri" aşağılarken "yüksekleri" yüceltir. Nietzsche sonrası gelenekte ne derinlik ne de yükseklik vardır; yalnızca yüzeylerin, görüntülerin çeşitli türleri vardır. Nietzsche her derin ruhun bir maskeye ihtiyacı olduğunu ve düşünsel bir kurnazlığı derinlemesine övdüğünü söyler; fakat gelecek yüzyılın, bizim yüzyılımızın, oyuncuların çağı olacağını söylerken en kasvetli tahminini yapıyordu. Nietzsche'nin bütün çalışmalarının altında bir ciddiyet, samimiyet düşüncesi yatar, bu da onun fikirlerinin gerçek bir estetin (Wilde gibi, Barthes gibi) fikirleriyle örtüşmesini zorlaştırır. Nietzsche oyuncu bir düşünürdü ama oyunculuğu sevmezdi. Büyük gösterilere karşı ikircikliği (ne de olsa Wagner'in müziğine yaptığı eleştiri, sonuçta bunun bir ayartma olduğuydu), büyük gösterilerin sahiciliği konusundaki ısrarı, oyunculuğun dışındaki kriterlerin işbaşında olduğu anlamına gelir. Estetin durumunda, gerçeklik ve görüntü kavramları tamamen birbirlerini pekiştirip ilham verir ve ayartma

her zaman olumlu bir şeydir. Bu bakımdan, Barthes'ın fikirleri örnek alınacak bir tutarlılığa sahiptir. Tiyatro kavramları, doğrudan veya dolaylı olarak, bütün çalışmaları hakkında bilgi verir. (Son dönemde sırrını ifşa ederek *Roland Barthes*'da "biçimleri aracılığıyla dünyanın görüldüğü evrensel kategoriler olan tiyatroyu ve gösteriyi ele almayan" tek bir metninin olmadığını açıklar.) Barthes, Robbe-Grillet'nin boş, "antolojik" betimlemesini teatral bir uzaklaşma tekniği olarak açıklar (bir nesneyi "kendi içinde bir gösteriymiş gibi" sunar). Moda, tabii ki, başka bir teatral vakadır. Barthes'ın, tamamen büyülü bir izleyicilik âlemi olarak ele aldığı fotoğrafa ilgisi de öyledir. *Camera Lucida*'da fotoğrafçılıktan bahsedilirken fotoğrafçıların pek adı geçmez – konu fotoğraflar (esasen bulunmuş nesneler olarak ele alınan) ve onlara hayran olanlardır: Erotik hayallerin nesneleri, *memento mori*[1] olarak.

1954'te (Berlin Orkestrası sahneye koydukları *Mother Courage* [Cesaret Ana] isimli eserle Paris'e geldiğinde) keşfettiği ve Fransa'da tanınmasına yardım ettiği Brecht hakkında yazdıkları teatrallik konusunda, birçok konuyu teatral şekiller olarak ele almasından daha az şey söyler. Brecht'ten sık sık yararlandığı 1970'li yıllarda verdiği seminerlerde, eleştirel keskin duyarlılık örneği olarak gördüğü düzyazılarından alıntılar yaptı; sonuç olarak Barthes için önemli olan didaktik piyesler yazan Brecht değil didaktik entelektüel Brecht'ti. Tersine, Bunraku'da Barthes'ın değer verdiği teatrallik unsuruydu. Barthes'ın ilk eserlerinde, teatrallik bir özgürlük alanı, kimliklerin yalnızca roller olduğu ve kişinin rollerini *değiştirebildiği* bir yer, anlamın kendisinin reddedilebileceği bir bölgedir. (Barthes Bunraku'nun "anlamdan muaf olma" ayrıcalığından bahseder.) Barthes'ın teatrallik hakkındaki konuşmaları, tıpkı zevk konusundaki tutkusu gibi, Logos'u,

1 Lat. Ölümü çağrıştıran –çn.

anlamın kendisini zayıflatmak, hafifletmek, şaşırtmak için bir misyonerlik yöntemidir.

Gösteri kavramını onaylamak estetin konumunun zaferidir: Şakacılığın resmen ilanı, trajedinin reddi. Barthes'ın bütün entelektüel hareketleri çalışmalarının "içeriğini," bitişindeki trajediyi geçersiz kılma etkisine sahiptir. Gerçekten yıkıcı, özgürleştirici (oyunbaz) eserlerindeki duygu budur. Söylemin "şeklini" daha iyi anlamak için "özünü" inkâr etme özgürlüğünü çoğu kez kabul eden büyük estet geleneğindeki yasadışı söylemdir: Şekilciliğin çeşitliliği olarak bilinen çeşitli teorilerin yardımıyla yasadışı söylem, olması gerektiği gibi, saygıdeğer olur. Entelektüel gelişimindeki sayısız açıklamalarında, Barthes kendini daimi öğrenci olarak tarif eder – fakat asıl varmak istediği nokta, sonuçta, dokunulmamış olarak kalır. Birbirini izleyen teorilerin ve üstatların kalkanı altında çalıştığından bahsetmişti. Aslında Barthes'ın çalışmaları bütünüyle daha uyumludur ve çelişkilidir. Vesayet doktrinleriyle olan bütün bağlantısına rağmen, Barthes'ın doktrine teslimiyeti yüzeyseldi. Sonuç olarak, bütün entelektüel ıvır zıvırlardan kurtulmak zorunluydu. Son kitapları bir anlamda fikirlerinin ortaya serilmesi gibidir. *Roland Barthes*'ın kendi fikirlerine karşı direncinin, kendi gücünü parçalarına ayırmanın kitabı olduğunu söyler. En yüksek mevkide bir pozisyonu (1977'de Collège de France'daki Edebi Göstergebilim Kürsüsü) kabul ettiğini gösteren açılış dersinde Barthes, gayet kendine özgü bir şekilde, yumuşak bir entelektüel otoriteyle konuşmayı tercih eder. Öğretmekten, kişinin rahatlayabileceği, silahsız olabileceği, batmadan durabileceği bir yer olarak söz eder.

*Yazının Sıfır Derecesi*'nin sonunda Barthes'ın coşkulu bir formülasyonla "ütopya" dediği dilin kendisi, şimdi başka bir "güç" şekli olarak saldırı altındadır ve hassasiyetini dilin "güç" olduğu yöntemlerle iletme çabası, Collège de France'da verdiği derste

bir anda kötü şöhretli şu abartıya sebebiyet verir: Dilin gücü "tek kelimeyle faşisttir." Toplumun yekpare ideolojilerle ve baskılayıcı şaşırtmalarla yönetildiğini farz etmek, Barthes'ın devrim sonrası ama yine de antinomik olan bencillik savunması için gereklidir: Aralıksız kişisel onayın yıkıcı bir eylem olduğu düşüncesi. Bu, politika haline gelen estet tavrın klasik bir uzantısıdır: Radikal bireysellik politikası. Haz büyük ölçüde yasak hazla, bireysel iddia hakkı da asosyal benliğin kutsallığı ile özdeşleştirilir. Son dönem yazılarında, güce karşı protesto teması giderek deneyimin özel olarak açıklanması (putlaştırılmış bir ilişki olarak) ve düşüncenin net bir tanımı şeklini alır. "Büyük sorun," der Barthes, son dönemdeki bir röportajında, "ifade edileni daha iyi oynamak, kanunu daha iyi oynamak, babayı daha iyi oynamak, bastırılmışı daha iyi oynamaktır – aksini ispatlamak değil daha iyi oynamak diyorum." Estetin tarafsızlık ideali, tarafsızlığın bencilliği tutkunun, takıntılı bağlılıkların kabulüne izin verir: Şevkin, çekiciliğin bencilliği. (Wilde, "Şevkin ve ilgisizliğinin tuhaf karışımı... Bir heyecan için riske girer ve sonuna kadar kuşku duyardım," der.) Barthes estetin tarafsızlığını onaylamaya ve onun altını oymaya devam etmek zorundadır – tutkularla.

Tüm büyük estetler gibi Barthes da konuyu her iki yönde ele almakta uzmandı. Bu sayede yazmayı hem dünyaya karşı cömert ("sürekli üretme" anlamında yazmak) hem de muhalif (gücün sınırları dışında, "dilin sürekli devrimi" anlamında yazmak) bir ilgi olarak tanımlar. Dünyayla politik ve politik olmayan, eleştirel ve ahlaki kaygılardan arınmış bir ilişki ister. Estetin radikalizmi ayrıcalıklı, hatta eksiksiz, bilinçli bir radikalizmdir – fakat yine de gerçek bir radikalizmdir. Bütün gerçek ahlaki görüşler bir reddetme düşüncesi üzerine kurulmuştur ve estetin konformist olabilen görüşü, büyük bir reddetme için sadece zarif değil, potansiyel olarak güçlü zeminler sağlar.

Estetin radikalizmi: Çoklu olmak, çoklu tanımlamalar yapmak; kişisel ayrıcalıkları tam olarak üstlenmek. Barthes'ın eserleri –ki takıntılı bir şekilde yazdığını kabul eder– sürekliliklerden ve dolambaçlı yollardan, bakış açılarının birikmesinden, son olarak, tüm bunların boşaltılmasından oluşur: İlerlemenin ve kaprisin bir karışımı. Barthes'a göre hürriyet çoğul, akışkan, doktrinle dolup taşarak meydana gelen bir durumdur; bedeli kararsız, evhamlı, sahtekâr olarak görülme korkusu olan bir durum. Barthes'ın tarif ettiği yazarın özgürlüğü, kısmen, kaçmaktır. Yazar kendi egosunun vekilidir – zihin doktrinden sürekli bir kaçış halinde olduğu için, yazarak sabitlenmeden önce daimi kaçışta olan halinin. "Konuşan yazan değildir ve yazan da kendisi değildir." Barthes ilerlemek ister – estet duyarlılığının kaçınılmazlıklarından biri budur.

Barthes eserleri aracılığıyla kendini öznesine yansıtır. O, Fourier'dir: Kötülük duygusundan endişe etmeyen, politikadan, "o mecburi arındırmadan" uzak; onu "kusar." O, Bunraku kuklasıdır: kişiliksiz, incelikli. O Gide'dir: Yaşı olmayan yazar (her zaman genç, her zaman olgun); egoist yazar – muzaffer bir "eşzamanlı varlık" veya çoğul arzu türü. Övdüğü bütün öznelerin öznesidir. (Karakteristik olarak övmek zorunda olması onun tanımlama düşüncesiyle, kendisi için standartlar yaratmasıyla bağlantılı olabilir.) Bu anlamda, Barthes'ın yazdıklarının çoğu artık otobiyografik görünüyor.

Sonunda, tam anlamıyla otobiyografik hale geldi. Kişiliği, benliği üzerine cesaretle derin derin düşünmek Barthes'ın son dönem yazılarının ve seminerlerinin merkezindedir. Barthes'ın eserlerinin çoğu, özellikle dokunaklı kayıp temasıyla son üç kitabı, duygusallığının (aynı zamanda cinselliğinin) içtenlikle savunulmasından oluşur – tat duygusunun, dünyayı tatma

yönteminin. Kitaplar aynı zamanda kurnaz bir şekilde itirafçılık karşıtıdır. *Camera Lucida* bir soyut düşünce kitabıdır: 1978'de ölen annesinin fotoğrafları hakkında yazmayı planladığı ama sonra bir kenara kaldırdığı daha da kişisel otobiyografik bir kitap hakkında bir meditasyon. Barthes, herhangi bir amaç fikrinden veya yalnızca ifade etmekten üstün olan modernist bir yazı modelinden başlar: Bir maskeden. "Eser," der Valéry ısrarla, "kişiye, yazarın kişiliğine ve düşüncelerine indirgenebilecek bir şey olduğu izlenimi vermemelidir."[1] Fakat kişidışılık taahhüdü benliğin kabulünü engellemez; kendini inceleme projesinin yalnızca başka bir türüdür: Fransız edebiyatının en asil projesi. Valéry kendini özümsemenin bir idealini önerir – kişisiz, tarafsız. Rousseau başka bir ideal sunar – tutkulu, savunmasızlığı kabul eden. Barthes'ın eserlerindeki konuların çoğu Fransız edebiyat kültürünün klasik söyleminde yatar: Zarif soyutlama zevki, özellikle duyguların biçimsel analizi; salt psikolojiyi hafife alması ve kişisizlik konusundaki nazı (Flaubert "*Madam Bovary, c'est moi,*[2]" diye açıklar ama aynı zamanda romanındaki mektupların "kişisizliğinde", kendisiyle bağlantılı olmamasında ısrarcıdır).

Barthes, Montaigne tarafından başlatılan büyük ulusal edebi projenin son büyük katılımcılarından biridir: uğraş olarak benlik,

---

1 Yazının ne olduğuna dair modernist resmi görüş, ideal olarak, kişisizliğin veya gaipliğin bir formu, Barthes'ın bir kitabı düşünürken "yazarı" saf dışı bırakma hamlesinin altını çizer. (S/Z'deki yöntemi: Görünürde yazarsız bir metin olarak bir Balzac kısa romanının örnek bir okuması.) Eleştirmen olarak Barthes'ın yaptığı şeylerden biri, *okurlar* için genel bir program olarak bir tür yazar modernizminin (Flaubert, Valéry, Eliot) şartlarını formüle etmektir. Bir diğeri bu şartları pratikte çiğnemektir – çünkü Barthes'ın yazılarının çoğu eksiksiz şekilde kişisel tekilliğe adanmıştır –yn.

2 Fr. "O, benim" –çn.

benliğin okunması olarak hayat. Girişim benliği tüm ihtimallerin geometrik yeri, hırslı, tezatlardan korkmayan (hiçbir şey kaybetmek gerekmez, her şey kazanılabilir) ve bilincin kullanılmasını yaşamın en büyük amacı olarak yorumlar çünkü ancak tamamen bilinçli hale gelmek kişiyi özgürleştirebilir. Özgün Fransız ütopya geleneği bu gerçeklik hayalinin bilinç tarafından telafi edilmesi, iyileştirilmesi, aşılmasıdır; arzulu, zekâ ve haz dolu bir zihin hayatının hayalidir – Alman ve Rus edebiyatının yüksek ahlaki ciddilik geleneğinden çok farklı olduğunu söyleyebiliriz.

Kaçınılmaz olarak, Barthes'ın eserleri otobiyografiyle bitmek zorundaydı. Bir defasında bir seminerde, "Kişi terörist olmakla egoist olmak arasında seçim yapmalıdır," demişti. Seçenekler son derece Fransız görünüyor. Entelektüel terörizm Fransa'daki entelektüel uygulamaların merkezi, saygıdeğer bir şeklidir – hoş görülür, beğenilir, ödüllendirilir: Merhametsiz iddialar ve hayâsız ideolojik geriye dönüşlerden oluşan "Jakoben" geleneği; aralıksız hüküm verme, görüş bildirme, kınama, aşırı övme zorunluluğu; uç durumlardan, sonra tam tersinden ve kasıtlı kışkırtmadan haz almak. Bütün bunların yanında, egoizm ne kadar mütevazıdır!

Barthes'ın sesi giderek daha samimi, özneleri daha içsel olmaya başlar. *Roland Barthes*'ın ana teması, onun kişisel tuhaflığını (kendisinin "çözmediği") doğrulayan bir şeydir. Beden, haz, aşk, tek başına olmak, cinsel yalnızlık, son olarak ölüm veya daha doğrusu arzu ve ölüm hakkında yazar: Fotoğrafçılık hakkındaki kitabın ikiz konuları. Platoncu diyaloglarda olduğu gibi, düşünür (yazar, okur, öğretmen) ve âşık –Barthesçı benliğin iki ana figürü– birleşir. Barthes, elbette, edebiyat şehvetini daha harfiyen, elinden geldiğinde kelimesi kelimesine ifade eder. (Metin *girer, doldurur*, coşku *verir*.) Ama sonunda oldukça Platoncu görünür. *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'daki, açıkça aşkta hayal kırıklığı üzerine düzenlenmiş monolog, klasik Platoncu tarzda,

aşağı seviyedeki âşıkların daha yüksek, daha kapsayıcı âşıklara dönüştüğü ruhani bir hayalle biter. Barthes, "maskesini çıkarmak istediğini, artık yorumlamak istemediğini fakat bilincin kendisini bir ilaç yapmak istediğini ve böylece berraklığın büyük dramına, peygamberce bir aşka dair indirgenemez bir gerçeklik hayaline razı olacağını," kabul eder.

Kendini teorilerden mahrum bırakırken, çapraşıklığın modernist standardına daha az ağırlık verdi. Kendisiyle okur arasına herhangi bir engel koymak istemediğini söyler. Son kitabı kısmen anı (annesine dair), kısmen cinsel dürtü üzerine derin düşünceler, kısmen fotoğrafik imgeler üzerine bir tez, kısmen ölüm çağrısıdır – dindarlık, teslimiyet, arzu kitabı; belli bir görkemden vazgeçilir ve görüşün kendisi en basitidir. Fotoğraf konusu, şekilci hazzın mecburiyetlerinden büyük bir muafiyet, belki de kurtuluş sağlar. Fotoğrafçılık hakkında yazmayı seçmekle, Barthes realizmin en sıcak türünü benimseme fırsatını kullanır: Fotoğraflar, konuları sayesinde cezbeder. Ve benlikten daha fazla uzaklaşmak için bir arzu uyandırabilirler. ("Belli fotoğraflara bakarak," diye yazar *Camera Lucida*'da, "ilkel, kültürsüz olmak isterdim.") Sokratesçi tatlılık ve cazibe daha hazin, daha umutsuz hale gelir: Yazmak kucaklamaktır, kucaklanmaktır: Her fikir, ulaşmaya çalışılan bir fikirdir. Fikirlerinin ve kendisinin ayrıştırıldığı duygusu vardır – "detay" dediği şeye giderek artan ilgisiyle temsil edilir. *Sade/Fourier/Loyola* kitabındaki önsözde Barthes şöyle der: "Ben bir yazar olsaydım ve ölseydim, bazı dost canlısı ve tarafsız biyografi yazarlarının çabaları sayesinde hayatımın birkaç detaya, birkaç tercihe, birkaç kıvrılmaya indirgenmesine, şöyle diyelim; seçkinliği ve değişkenliği kaderin sınırlarının ötesine geçebilen ve tıpkı Epikürcü atomlar gibi, aynı şekilde dağılmaya yazgılı gelecekteki bir bedeni etkileyebilen 'biyografi birimler'e dönüşmesine, ne

kadar memnun olurdum." Kendi fani bakış açısıyla bile etkileme ihtiyacı.

Barthes'ın son eserleri, onun bir şeylerin –sanatçı olarak eleştiri girişiminin– sonuna geldiğine ve başka türde bir yazar olmaya yöneldiğine dair işaretlerle doludur. (Bir roman yazma niyetinde olduğunu açıklar.) Kırılganlığa, ümitsiz olmaya dair coşkulu açıklamalar vardır. Barthes, mistik *kenosis*, yani boşaltım fikrini andıran yazılar yazma fikrini giderek daha fazla düşünmeye başladı. Yalnızca sistemlerin değil –fikirleri bir çözünme halindeydi– "Ben"in de parçalara ayrılması gerektiğini kabul etti. (Gerçek ilim, der Barthes, "'Ben'in maskesinin çıkarılmasına" bağlıdır.) Yokluğun estetikleri –boş işaret, boş özne, anlamdan muafiyet– estetin beğenisinin en büyük işareti olan büyük kişisizleştirme projesinin bildirimleridir. Barthes'ın eserinin sonuna doğru bu fikir başka bir eğim aldı. Ruhsal bir kişisizleştirme fikri –belki de her ciddi estetin konumunun kendine özgü amacı budur. (Wilde'ı, Valéry'yi düşünün.) Estetin görüşünün kendini yok ettiği noktadır: Ardından ya sessizlik ya da dönüşüm gelir.

Barthes, estetin konumuyla desteklenemeyecek ruhsal uğraşlar barındırdı. Bunun ötesine geçmesi kaçınılmazdı, tıpkı son eserinde ve dersinde yaptığı gibi. En sonunda, estetin yokluğuyla işi bitmişti ve artık konuyu ve nesneyi kucaklayan edebiyattan bahsediyordu. Kesinlikle dünyevi türde bir bilgelikle sertleşmiş, Platoncu tarzda bir "bilgelik" hayali ortaya çıktı: Dogmatizm konusunda şüpheci, memnuniyet konusunda özenli, ütopik ideallere hevesle bağlı. Barthes'ın mizacı, tarzı, duyarlılığı, kendi akışını sürdürmüştü. Ve bu bakış açısından, eseri şimdi çağdaşlarının tümünden daha zarif, daha keskin ve çok daha büyük bir entelektüel güçle, estetin duyarlılığına, entelektüel bir maceraya bağlılığına, çelişki ve tersine çevirme yeteneğine bahşedilen dikkate değer gerçeklerle ortaya çıkmış görünüyor – dünyayı

deneyimlemenin, değerlendirmenin, okumanın şu "en son" yöntemleri; ve sağ kalmanın, enerji çekmenin, teselli bulmanın (ama sonunda bulmamanın), zevk almanın, sevgiyi ifade etmenin.

(1982)

# Walser'in Sesi

Robert Walser, yirminci yüzyılın Alman dilinde yazan en önemli yazarlarından biridir – hem günümüze kadar gelen dört romanı (en sevdiğim üçüncüsü, 1908'de yazılmış *Jakob von Gunten*'dir) hem de müzikalitesi ve serbest akışı konu tarafından engellenmeyen kısa düzyazıları ile büyük bir yazardır. Walser'i, onu henüz keşfetmemiş insanlara ulaştırmak isteyen herkesin elinin altında, muhteşem kıyaslamalardan oluşan bir cephane bulunur. Düzyazının Paul Klee'si – aynı titizlik, aynı kurnazlık, aynı tekinsizlik. Stevie Smith ile Beckett arasında bir geçiş: Güler yüzlü, tatlı bir Beckett. Ayrıca, edebiyatın bugünü kaçınılmaz olarak geçmişini tekrar şekillendirdiğinden, elimizde olmadan Walser'i, Kleist ile ona büyük hayranlık duyan Kafka arasındaki kayıp halka olarak görürüz. (O dönemde, Walser'in prizmasından görülen büyük ihtimalle Kafka'ydı. Walser'in çağdaşları arasındaki bir diğer hayranı Robert Musil, Kafka'yı ilk kez okuduktan sonra, "Walser tarzının alışılmamış bir örneği,"

olduğunu beyan etmişti.) Leopardi'nin diyaloglarından ve kısa oyunlarından, o büyük yazarın başarılı kısa düzyazılarından aldığım hazzı, Walser'in teksesli kısa düzyazılarından da alıyorum. Ayrıca Walser'in hikâyelerinde ve kısa piyeslerindeki zihinsel havanın çeşitliliği, zariflikleri ve tahmin edilmez uzunlukları bana, klasik Japon edebiyatında çok görülen özgür, birinci tekil şahıs tarzını hatırlatıyor: Yastıkname [gündelik notlar, karalamalar, şiirler, listelerden oluşan bir tür günlük], şiirsel günlük, "başıboş denemeler." Fakat Walser'i gerçekten seven biri, eserlerinin üstüne atılabilecek kıyaslamalar ağını yok saymak isteyecektir.

Kısa düzyazılarda olduğu gibi uzunlarda da Walser anti-kahramanlık, sınırlılık, alçakgönüllülük, küçüklük iddialarını beyan eden bir minyatürcüdür – adeta sonu gelmez olana duyduğu güçlü bezginliğe cevap gibi. Walser'in hayatı bir tür depresif karakterin huzursuzluğunun örneğidir; depresif kişilerin durağanlığa ve zamanın yayılmasına, tüketilmesine duyduğu hayranlığa sahipti ve hayatının çoğunu takıntılı bir şekilde zamanı mekâna dönüştürerek geçirdi: yürüyüşleriyle. Eserleri, depresiflerin ürkütücü sonsuzluk hayaliyle oynaşır: Tamamen sestir – düşünen, konuşan, söylenen, koşturan. Önemli bir önemsizlik türü olarak, bilgelik bir tür çekingenlik, yiğitçe konuşkanlık olarak kullanılır.

Walser'in sanatının manevi özü gücün, hâkimiyetin reddidir. Karakteristik Walser kişisi, ben sıradan biriyim –yani hiç kimse– diye açıklar. "Flower Days"de [Çiçekli Günler] (1991), Walser hiçbir şey yapmak istemeyen "karaktersiz tuhaf insanlar" ırkını hatırlatır. Walser'in düzyazısında sürekli tekrarlanan "ben" benlikçinin karşıtıdır: "İtaat içinde boğulan" biridir. İnsan, Walser'in başarıya karşı hissettiği tiksintiyi, başarısız hayatının muhteşem bir şekilde ortaya serilmesini anlar. "Kienast"ta (1917), Walser "herhangi bir şeyle ilgisi olsun istemeyen adamı" tanımlar. Bu hiçbir şey yapmayan adam, elbette, çoğu şaşılacak kadar minik

elyazısıyla, boşluk bırakılmadan yazılmış eserlerini saklayan, gururlu, etkileyici şekilde üretken bir yazardır. Walser'in eylemsizlik, çabadan vazgeçme, çabasızlık hakkında söyledikleri, sanatçının etkinliğinin bir programı, romantizm karşıtı bir programdır.

"Gezinti"de (1914) şöyle der: "Sıra dışı bir şey görmemiz gerekmez. Zaten çok fazla şey görüyoruz."

Walter genellikle bir kazazedenin, romantik düşsel bir hayal gücünün bakış açısından yazar. "Kleist in Thun" (1913) [Kleist Tune'da], hem bir otoportre hem de intihar etmeye yazgılı romantik dehanın zihinsel manzarasında güvenilir bir tur, Walser'in kıyısında yaşadığı sarp kayalıkların tasviridir. Son paragraf, işkence eden geçişleriyle, edebiyatta bildiğim en muazzam zihinsel yıkım öyküsünü mühürler. Fakat hikâyelerinin ve kısa piyeslerinin çoğu bilinci eşikten geri getirir. "Nervous"ta [Asabi] (1916) birinci tekil şahsın ağzından konuşan Walser, "nazik ve kibarca birazcık eğlendiğine" dair bizi temin eder. "Sızlanmalar, sızlanmalar, insan hem sızlanmalı hem de onlarla yaşayacak cesareti olmalı. Yaşamanın en güzel yolu budur. Kimse birazcık tuhaf olmaktan korkmamalı." Öykülerin en uzunu, "The Walk" [Yürüyüş] (1917), yürüyüşü lirik bir hareketlilik ve yaradılıştan ayrılma, "özgürlük sevinciyle" tanımlar; karanlık ancak sonunda gelir. Walser'in sanatı, depresyon ve korkuyu (genellikle) kabullenmek –ezmek, hafifletmek– amacıyla üstlenir. Bunlar, yerçekimi ile ilişkisi hakkında hem fiziksel hem de karakter anlamında, kendi kendine yaptığı neşeli olduğu kadar da kasvetli konuşmalardır: Yerçekimine karşı yazmak, hareketin ve deri değiştirmenin övülmesi, ağırlıksızlık; dünyada bilinçli bir şekilde yürümenin, umutsuzlukla parlayan "hayat zerrelerinin" tadını çıkarmanın betimlemeleri.

Walser'in kurgularında kişi (modern sanatta çok fazla olduğu gibi) her zaman bir kafanın içindedir fakat bu evren –ve

bu umutsuzluk– kesinlikle tekbenci değildir. Şefkatle doludur: Hayatın yaratılmışlığının, kederin dostluğunun farkındalığı. "A Sort of Speech"te [Bir Tür Söylev] (1925) "Ne tür insanlar düşünüyorum?" diye sorar Walser'in sesi. "Kendimi, sizi, bütün küçük teatral hâkimiyetlerimizi, olmayan özgürlüklerimizi, ciddiye alınmayan tutsaklıklarımızı, espri yapma fırsatını asla ıskalamayan o yok edicileri, terk edilmiş insanları?" Cevabın sonundaki bu soru işareti tipik bir Walser inceliğidir. Walser'in erdemleri en olgun, en uygar sanatın erdemleridir. Gerçekten muhteşem, yürek parçalayan bir yazardır.

(1982)

# Danilo Kiš

Danilo Kiš'in 15 Ekim 1989'da, elli dört yaşındaki ölümü, yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca herhangi bir yazarın edebiyatta yaptığı büten önemli yolculuklardan birini yarıda kesti. Yugoslavya kazanının kenarında (Macaristan sınırına yakın Subotica'da), İkinci Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl önce, Auschwitz'de can veren Macar Yahudisi bir baba (Kiš bir Macar ismidir) ile Karadağ'ın kırsal kesiminden gelen Sırp Ortodoks bir anneden doğan, Macaristan ve Karadağ'da büyüyen, kendisinin de yazar olarak adını ilk kez duyurduğu Belgrad'daki üniversitenin edebiyat bölümünden mezun olup sonunda yarı sürgün olarak Fransa'da birkaç öğretmenlik işi yapan ve nihayet hayatının son on yılını geçirdiği Paris'te tamzamanlı bir göçmen olan Kiš, başından sonuna kadar, Avrupa'nın kendi bulunduğu kesiminin yaşadığı en kötü yüzyıl olarak düşünülebilecek süreçle boy ölçüşecek bir ömür yaşadı: Nazi istilası, Yahudi katliamı, ardından Sovyet işgali.

Bin dokuz yüz seksen dokuz, Kiš'in kanserden öldüğü yıl, elbette Sovyet tarzı totaliter yönetimin Orta Avrupa'da sona erdiği mükemmel yıldı. Ekim ortası geldiğinde değişmez gibi görülen şeyin çöküşünün yolda olduğu belliydi; üç hafta sonra Berlin Duvarı yıkıldı. Kiš'in sadece iyi haberleri bilerek öldüğünü düşünmek rahatlatıcı. Ne mutlu ki –vaḳitsiz ölümüne biraz teselli veren tek şey– vatandaşı olduğu ("karışık" soyu Kiš'i gayet Yugoslav yapıyordu) çok mezhepli, çok etnikli devletin çöktüğünü ve Avrupa topraklarında, kendi ülkesinde, toplama kamplarının ve soykırımın geri döndüğünü görecek kadar yaşamadı. Milliyetçi kibirlerin ateşli bir düşmanı olarak İkinci Yugoslavya›nın resmi neo-Bolşevik kültürüne duyduğu nefrete kıyasla, onun yerini alan Sırp etnik faşizmine daha fazla nefret duyardı. Şayet hâlâ hayatta olsaydı, Bosna'nın yıkımına dayanabileceğini düşünmek çok zor.

Bir yazarın katlanmak zorunda kaldığı tarihin, dehşetin miktarı, onu büyük bir yazar yapmaz. Ama coğrafya kaderdir. Kiš için, yazarın yeri ve kelimenin tam anlamıyla ayrılmaz bir parçası olan sorumluluğuyla ilgili asil duygudan geri çekilmek yoktu. Kiš, yazarların iyisiyle kötüsüyle önemli olduğu, en yeteneklilerin ahlaki hatta bazen siyasi kanun koyucu haline geldiği küçük bir ülkedendi. Belki de sıklıkla daha kötüsü olduğu: Etnik temizlik olarak bilinen Sırp soykırım projesini ideolojik olarak destekleyenler, o tanınmış Belgradlı yazarlardı. Sürgünde olmayan Sırp yazar ve sanatçıların çoğunun Büyük Sırp emperyalizminin mevcut zaferindeki suç ortaklığı, en cesuru ve en etkilisinin Kiš olduğu milliyetçilik karşıtı seslerin her zaman azınlıkta olduğunu gösteriyor. Her ne kadar yaradılışı ve edebiyatın politikadan ayrı tutulduğu zarif, kozmopolit edebi kültürü nedeniyle daha savunmacı bir yol tercih etmiş olsa da Kiš her zaman saldırı altında ve bu yüzden, mecburen, saldırıdaydı. İlk savaşı taşralılığa karşıydı. Bu taşralılık, devletin desteklediği, devletin ödüllendirdiği bir

edebiyat olduğundan pek de küçük değildi (çünkü eski Yugoslavya dünya çapında en az iki yazar çıkarmıştı, Ivo Andrić ve Miroslav Krleža). Neredeyse en başından beri tümüyle bağımsız, sanatsal açıdan tutkulu bir yazar olduğundan sadece var olduğu için bile mücadele edilebilirdi. Fakat en kötü saldırılar yoldaydı.

Her şeyden önce okur olan, Büyük Kütüphane'de oyalanmayı, hoşça vakit geçirmeyi tercih eden ve ancak yazma isteği dayanılmaz olduğunda mesleklerine boyun eğen yazarlardan biri olarak Kiš, üretken biri sayılmazdı. Hayatı boyunca dokuz kitap yayımladı, yedisi yirmi yedi yaşında olduğu 1962 ile kırk bir yaşında olduğu 1976 yılları arasında çıktı. Önce bir çift kısa roman geldi, *The Attic* [Tavanarası] ve *Psalm 44* [44. Mezmur] (1962'de yayımlandı; henüz İngilizceye çevrilmedi). İkinci kitabı *Bahçe, Küller* (1965) bir romandı. Üçüncüsü, *Early Sorrows* [Vakitsiz Acılar] (1968) bir öykü kitabıydı. Dördüncüsü, *Hourglass* [Kum Saati] (1972) romandı. Beşinci ve altıncı kitapları *Po-etika* (1972) ve *Po-etika II* (1974) denemelerden oluşuyordu. Yedinci kitap, *A Tomb for Boris Davidovich* [Boris Davidovich İçin Bir Mezar] (1976), yayıncının roman demeyi tercih ettiği, tematik olarak birbirine bağlı hikâyelerden oluşan bir kitaptı. Bu kitabı Bordo Üniversitesi'nde Sırp-Hırvat dilinde öğretim görevlisi olarak çalıştığı sırada, *Bahçe, Küller*'i Strasbourg'da ders verirken yazdı.

Kiš, bu zamana kadar yurtdışında giderek daha fazla vakit geçirmesine rağmen "muhalif bir yazar" olduğundan kendini daha fazla sürgünde görmüyordu: Edebiyat ismine layık bir yazının onaylanmamış olması gerektiği ona göre çok açıktı. Stalin dehşetiyle ilgili kurgusal olayları işlediği yedinci kitabıyla, Kiš'in çalışmaları nihayet hak ettiği uluslararası dikkati çekti. *A Tomb for Boris Davidovich* de Belgrad'da yedi ay süren bir olumsuz kampanyayla dikkat çekti. Yahudi karşıtlığı kokan kampanya, Kiš'in cevap vermekten başka çare bulamadığı bir suçlamayı

(kitabının gizli bir kaynaktan intihal edildiğine dair) merkez almıştı. Sonuç, sekizinci kitabı *The Anatomy Lesson* [Anatomi Dersi] (1978) oldu. *A Tomb for Boris Davidovich*'i bu aşağılık suçlamalara karşı savunmak için Kiš edebi şeceresini (yani edebi zevklerini), romanın post- veya proto-modernist şiirselliğini ve bir yazarın onurunun ne olabileceğinin bir portresini kapsamlı şekilde açıklamaya girişti. Sonraki on yıl boyunca yalnızca bir kitap daha yayımladı: *The Encyclopedia of the Dead* [Ölüler Ansiklopedisi] (1984), bağlantısız öykülerden oluşan bir koleksiyon.

Batı Avrupa ve nihayet Kuzey Amerika'da *A Tomb for Boris Davidovich*'in –her zamanki gibi kitabı "diğer Avrupa" edebiyatından farklı olmasıyla sınırlayarak– övgülerle karşılanması, önceki kitaplarının başta gelen yabancı dillere çevrilmesini gündeme getirdi ve Kiš birinci sınıf edebiyat konferanslarına davet edilmeye, ödüller kazanmaya ve makul bir Nobel adayı olarak görülmeye başlandı. Uluslararası ölçekte ünlü bir yazar haline gelmesi, daha fazla röportaj yapılan bir yazar olması anlamına geliyordu. Edebi konularda beyanlarda bulunması ve kaçınılmaz olarak memleketindeki rezillikler hakkında yorum yapması istendiğinde büyük bir ciddiyetle, her zaman keskin bir savaşçılıkla yaptı – muhteşem bir şekilde sağlam röportajlar verdi. Ayrıca gazete ve dergilere kısa yazılar yazması da istendi – her edebi ricayı çarpıcılık için hep fırsat bildi. Kiš'in son on yılında yalnızca bir tek kurgusal kitap yayımladığını düşününce, insan onun bu kadar çok röportaj vermesine, bu kadar çok deneme ve önsöz yazmasına hayıflanmadan edemiyor. Düzyazı yazan bir şair olduğu kadar öfkeli bir prensti. Kiš, bu söylemsel şekilleri kesinlikle en iyi şekilde kullanan bir yazar değildi. Büyük bir kurgu yazarı da değildi. Aynı şekilde 1980'lerin sonlarında edebiyatta kaybolan Italo Calvino ve Thomas Bernhard'ın aksine Kiš, muhtemelen kurguda yapabileceğinin en iyisini henüz yapmamıştı. Fakat

yazdığı romanlar ve öyküler, kendisinden biraz daha büyük, çok daha üretken bu iki çağdaşının yanında yine de bir yeri olmasını sağladı – yani Kiš, yüzyılın ikinci yarısındaki bir avuç tartışılmaz büyük yazardan biridir.

Kiš'in, kendini Borges'in ve Bruno Schulz'un çocuğu olarak tanımlarken hiç şüphesiz, sık sık yaptığı gibi, basitleştirdiği karmaşık bir edebi şeceresi vardı. Fakat kozmopolit Arjantinli ile küçük bir kasabadan gelme Polonya Yahudisini evlendirmek uygun görünüyor. Açıkça, doğal Sırp-Hırvat edebi ailesinin soyunda yabancı akrabalar olduğunu iddia ediyordu. Özellikle dingin, kuramsal olarak bilge Borges ile içe dönük, aşırı betimlemeci Schulz'u birbirine bağlayarak, kendi çalışmalarının esas çifte halatını işaret ediyordu. Tuhaf karışımlar Kiš'in zevkine göre çok fazlaydı. En fazla *Hourglass*'da (tarihi kurgu) ve *A Tomb For Boris Davidovich*'te (kurgusal tarih) fark edilen "karışık" edebi yöntemleri ona hem gerçek hem de sanat ülküsünü ilerletmek için tam olarak doğru özgürlükleri verdi. Sonuçta, kişi, edebiyatta, kendi ailesini seçebilir. Ama hiç kimse bir yazarı soyunu açıklamaya mecbur etmez. Ne var ki Kiš kendi soyunu açıklamak zorunda kaldı. İyi birer okur olan her yazar gibi, başkalarının çalışmalarına kronik hayranlığı vardı. Takdir etme yeteneği aynı zamanda onu meslektaşlarıyla olağanüstü ilgili bir yazar yapıyordu, bunu da en iyi Fransızca, Macarca, Rusça ve İngilizceden Sırp-Hırvat diline çevirdiği çağdaşı yazarların sayısız çevirisinde ifade etti. Sürgündeyken aslında, kafasında ve bütün çalışmalarında, yine de memleketindeydi – anavatanındaki edebi dünyaya yabancılaşmasına rağmen. Ona ihanet etmiş olsalar da onlardan asla vazgeçmedi.

Kiš 1989'da Paris'te öldüğünde, Belgrad medyası ulusal yas ilan etti. Yugoslav edebiyatının muhalif yıldızı sönmüştü. Artık öldüğüne göre, onu hep kıskanmış, edebi aforozunu planlamış ve

bundan sonra –Yugoslavya parçalanırken– yeni post-komünist, milliyetçi şovenist düzenin resmi yazarı olarak devam edecek vasat insanlar tarafından övülebilirdi. Kiš elbette, başka yerlerde olduğu gibi Belgrad'da da edebiyatla içtenlikle ilgilenen herkes tarafından takdir edildi. Eski Yugoslavya'da bulunduğu ve belki de en hayran olduğu yer Saraybosna'dır. Saraybosna'ya Nisan 1993'teki ilk gidişimde, edebiyat camiasındaki insanlar beni Amerikan edebiyatı hakkında sorulara boğmadı ama Danilo Kiš'in arkadaşı olma ayrıcalığına sahip olmamdan son derece etkilendiler. Kuşatma altındaki Saraybosna halkı Kiš'i çok düşünüyordu. *The Anatomy Lesson*'a dahil edilmiş milliyetçilik karşıtı ateşli uzun yazısı, sık sık alıntı yapılan kehanet gibi iki metinden biridir – diğeri Andrić'in, "A Letter from 1920 [1920'den Bir Mektup] kitabından bir öyküdür. Laik, çok etnikli Bosna –Yugoslavya'nın Yugoslavya'sı– yeni tek etnik/tek devlet tahakkümünün altında ezilirken, Kiš'in varlığı her zamankinden fazla hissediliyor. Hayatta kalma mücadelesi Avrupa'nın onurunu şekillendiren Saraybosna'da kahraman olmayı hak ediyor.

Ne yazık ki Avrupa'nın onuru Saraybosna'da kaybedildi. Milliyetçiliğe ve etnik nefretlerin en tepeden kışkırtılmasına karşı olan Kiš ve onun gibi düşünen yazarlar Avrupa'nın onurunu, daha iyi bir Avrupa fikrini kurtaramadı. Fakat Auden'ın deyimiyle, büyük bir yazarın hiçbir şeyi mümkün kılmadığı düşüncesi doğru değil. Pek çok şeyin sonu olan yüzyılın sonunda edebiyat da kuşatılmış durumda. Danilo Kiš'in eserleri edebiyatın onurunu muhafaza ediyor.

(1994)

# Gombrowicz'in *Ferdydurke*'si

Başlıktan başlayalım. Anlamı... hiçbir şey. Ferdydurke isimli romanda hiç karakter yok. Üstelik bu, gelecek olan küstahlığın henüz öncüsü.

1937'nin sonlarında, yazarı otuz üç yaşındayken yayımlanan *Ferdydurke*, Polonyalı büyük yazarın ikinci kitabıdır. İlk kitabı *Memoirs of a Time of Immaturity*'nin [Toyluk Döneminden Anılar] (1933) yarattığı dalga romana güzelce hizmet etmiş olmalı. Belki de Gombrowicz'in saçmalamayı tercih etmesinin sebebi budur.

Yarattığı dalga Varşova eleştirmenlerine adeta Gombrowicz yanlışlıkla utanılacak bir itirafta bulunmuş gibi çarpan ilk kitap, bir öykü derlemesiydi (bunları 1926'dan beri dergilerde yayımlıyordu); sonraki iki yılda ortaya çıkan öykülerin arasında, bir bölüm uzunluğundaki alaycı önsözüyle, Ferdydurke'de bir ara bölüm olarak kullanacağı bir çift öyküyle ("The Child Runs Deep in Filidor" [Filidor'un İçindeki Çocuk] ve "The Child Runs Deep in Filibert"

[Filibert'in İçindeki Çocuk]), aynı zamanda ilk oyunu olan *Princess Ivona* [Prenses Ivona] da vardı; sonra, 1935'in başında, bir romana başladı. Tuhaf öykülerden oluşan kitabının ismi –kendi deyimiyle– "yanlış seçilmiş" gibi mi görünüyordu? İşte şimdi *gerçekten* öfkelenmişti. Toyluğu savunmak için bir destan yazacaktı. Tıpkı hayatının sonlarına doğru açıkladığı gibi: "Toyluk –ne kadar riskli, nahoş bir kelime!– benim savaş çığlığım oldu."

"Toyluk" ("gençlik" değil) Gombrowicz'in üzerinde ısrarla durduğu kelimedir, ısrarla durur çünkü bu kelime cazibesi olmayan bir şeyi temsil eder, diğer anahtar sözcüklerinden *bayağı*'yı kullanacağı bir şeyi. Romanın tanımladığı ve desteklediği özlem, Faust gibi, gençlik günlerinin ihtişamını diriltmek için değildir. Otuz yaşındaki kişinin başına gelenler, bir sabah hayatının ve bütün planlarının anlamsız olduğuna ikna olmuş halde uyanması, bir öğretmen tarafından kaçırılması ve tüysüz okul çocuklarının dünyasına geri dönmesi, bir aşağılanma, bir düşüştür.

Gombrowicz en baştan itibaren "delilik, çılgınlık, saçmalık" sınırında "fantastik, eksantrik ve tuhaf bir ton" benimsemeyi seçtiğini yazar. Sinirlendirmek fethetmektir, demiş olabilir Gombrowicz. Sanırım, ben bundan dolayı karşı çıkıyorum. Varşova'da 1930'ların edebi dünyasında üne kavuşmak isteyen genç bir aday olarak Gombrowicz, delişmen yüz ifadeleri ve tavırlarıyla yazar kafelerinde çoktan efsane olmaya başlamıştı. Sayfa üzerinde de okurla eşit ölçüde coşkulu bir ilişki peşindedir. Şatafatlı ve şapşal; bu amansız bir hitap işidir.

> Yine de romana başladığında Gombrowicz'in nereye doğru gittiğini bilmediği muhtemel görünüyor. "Gayet iyi hatırlayabiliyorum," diye açıklamıştı Gombrowicz 1968'de, ölümünden bir yıl önce (hatırlıyor muydu? Yoksa efsanesini mi uyandırıyordu?), *Ferdydurke*'ye başladığım zaman, beni

> düşmanlarımdan daha üstün bir konuma getirecek iğneleyici bir hicivden başka bir şey yazmak istemiyordum. Ama kısa süre içinde sözlerim vahşi bir dansa kapılıp hızla uçtu, zincirlerinden kurtuldular ve dörtnala gülünç bir çılgınlığa doğru öyle bir hızla gittiler ki gülünç bir yoğunluk verebilmek için kitabın ilk kısmını tekrar yazmak zorunda kaldım.

Fakat ilk bölümün çılgın enerjilerle daha fazla doldurulmaya ihtiyaç duyması (bence) Gombrowicz'in hikâyesinin getireceği –cinsel arzunun doğası, kültür (özellikle Polonya kültürü), ideal-ler hakkındaki– tartışmanın yükünü sezmemiş olmasından daha ufak bir sorundu.

*Ferdydurke*, büyüğün küçüldüğü, küçüğünse canavarca büyüdüğü absürt bir dünyaya rüya benzeri bir kaçırılmayla başlar: Gökyüzündeki o koca popolar. Lewis Carroll'un henüz ergenlik yaşına gelmemiş bir kız için yarattığı manzaranın tersine, Gombrowicz'in şekil değiştiren ve yeniden boyutlanan harikalar diyarı şehvetle dolup taşar:

> Her şey karanlığın içinde yayılıyordu. Şişiyor ve genişliyor, aynı zamanda büzülüyor ve geriliyor, bir şeyden kaçınıyor ve bir şekilde savruluyor, yaygın ve detaylı, pıhtılaştırıcı bir gerilim ve gerilen bir pıhtı, ince bir ipte sallanıyor, aynı zamanda bir şeye dönüşüyor, değişiyor ve dahası – çoğalan, yükselen bir sisteme düşüyor ve sanki dar küçük bir kalasın üstünde, bütün organlarının heyecanıyla birlikte altı kat yükselmiş gibi. Ve gıdıklayıcı.

Alice'in hikâyesinde bir çocuk yeni, tuhaf fakat acımasızca mantıklı, cinsiyetsiz bir yeraltı dünyasına düşer. *Ferdydurke*'de okul çocuğuna dönüşen bir yetişkin incitmek ve onursuz arzulara sahip olmak için yeni, çocuksu özgürlükler keşfeder.

Bir kaçırılmayla başlar; bir kaçırılmayla biter. İlki (Profesör Pimko'nun yaptığı) baş kahramanı gerçek, yani idaresi güç duygu ve arzu sahnesine geri döndürür. İkinci kaçırılma, baş kahramanın sözde yetişkinliğe koşullu geri dönüşünü gösterir:

> Biri beni koridorda, karanlıkta görecek olsa, bu kaçamağı nasıl açıklayacağım? Nasıl oldu da kendimizi bu çetrefilli ve anormal yollarda bulduk? Normallik, anormalliğin sonsuz derinliğinin üstündeki bir ip cambazı. Gündelik sıradan olayların içinde ne kadar potansiyel delilik vardır – olayların akışının sizi bir çiftlik işçisini kaçırıp tarlalara götürmeye ne zaman ve nasıl iteceğini asla bilemezsiniz. Zosia'yı kaçırmış olmam gerekirdi. Eğer biri olacaksa Zosia olmalıydı, Zosia'yı bir taşra malikânesinden kaçırmak yapılacak normal ve doğru şey olurdu, eğer biri olacaksa bu Zosia olmalıydı, bu aptal, budala çiftlik işçisi değil...

*Ferdyurke*, cinsel arzu konusunda –tek bir cinsel birleşme sahnesi olmadan– yazılmış en destekleyici, en anlaşılır kitaplardan biridir. Şüphesiz kartlar daha baştan cinsel arzunun lehine istiflenir. Butların, uylukların, baldırların gürültüsünden oluşan *bu* toplumsal uğultuyu susturma işine kim katılmaz? Kafa yönetir veya yönetmek ister. Popolar hüküm sürer.

Sonradan, Gombrowicz romanını bir broşür olarak tanımladı. Aynı zamanda Voltaire tarzında felsefik bir masal parodisi

olduğunu da söyledi. Gombrowicz yirminci yüzyılın süper-tartışmacılarından biridir –"Küçük meselelerde bile *karşı çıkmak*," demiştir, "günümüzün sanatında büyük bir gerekliliktir"– ve *Ferdydurke* sersemletici fikirlerin romanıdır. Bu fikirler romana hem ağırlık verir hem de özgürleştirir.

Gombrowicz hoplayıp gürler, gözdağı verip alay eder ama aynı zamanda değer değiştirme, yüksek "idealleri" eleştirme projesinde tamamen ciddidir. *Ferdydurke*, Nietzscheci denilebilecek bildiğim birkaç romandan biridir; bu şekilde tanımlanabilecek tek komik roman olduğu ise kesin. (Hesse'nin *Bozkırkurdu*'ndaki etkileyici hayal dünyası, karşılaştırdığımızda, duygusallıkla dolu görünür.) Nietzsche Hıristiyanlık tarafından desteklenen köle ahlakının hüküm sürmesinden rahatsızdı ve yozlaşmış fikirlerin yıkılması, yeni ustalık biçimleri için çağrıda bulundu. Gombrowicz, eksikliğe, kusurluluğa, gençliğe duyulan "insanca" ihtiyacı onaylayarak, kendisinin bayağılık konusunda uzman olduğunu beyan eder. Hayvani ergenlik kibirli olgunluğa karşı etkili bir panzehir gibi görünür ama Gombrowicz'in aklındaki de tam olarak budur. "Alçalma benim sonsuz idealim oldu. Köleye tapardım." Bu hâlâ dualitenin neşeli satir dansıyla maskeyi düşürme, açığa çıkarma konusundaki Nietzscheci projedir: yetişkin toya karşı, bütün parçaya karşı, giysili çıplağa karşı, heteroseksüel homoseksüele karşı, bütün yarıma karşı.

Gombrowicz, son zamanlarda "post-modern" diye tekrar etiketlenen ve roman yazmanın geleneksel adabını yeren yüksek edebi modernizm araçlarının çoğunu kaygısızca uygular: Özellikle, kendi çelişik duygu durumlarına boğazına kadar batmış boşboğaz, davetsizce araya giren anlatıcıyı. Hiciv dokunaklılığa kayar. Kendine çekidüzen vermediğinde sefildir; soytarılık etmediğinde savunmasız ve kendine acır haldedir.

Toy bir anlatıcı bir anlamda riyasız bir anlatıcıdır; genellikle gizlenen şeylerle böbürlense bile. Fakat "samimi" bir anlatıcı değildir; samimiyet, açık sözlülük ve kışkırtıcılık dünyasında anlamı olmayan ideallerden biridir. "Edebiyatta samimiyet bir yere götürmez... Daha yapay oldukça, dürüstlüğe o kadar yaklaşırız. Yapaylık sanatçıya utanç verici gerçeklere ulaşma imkânı verir." Meşhur *Günlük*'üne gelince, Gombrowicz şöyle der:

> Hiç "samimi" bir günlük okudunuz mu? "Samimi" günlük, en uydurma günlüktür... Ayrıca, uzun vadede, ne kadar sıkıcı bir samimiyettir bu! Etkisizdir. Ne olmuş? Benim günlüğüm samimi olmak zorundaydı ama samimi olamazdı. Sorunu nasıl çözebilirdim? Kelimenin, oynak, söylenmiş kelimenin, teselli edici özelliği vardır: Samimi olmaya yakındır, itiraf ettikleriyle değil ama olduğunu iddia ettiği ve peşinde olduğu şeyle.
> Yani günlüğümün bir itirafa dönüşmesinden kaçınmak zorundaydım. Kendimi "eylemde," belli bir şekilde kendimi okura dayatma niyetimde, herkesin gözü önünde kendimi yaratma arzumda göstermek zorundaydım. "Sizin için böyle olmak isterdim," ama "Ben böyleyim," değil.

Yine de *Ferdydurke*'nin hikâyesi ne kadar hayali olursa olsun, hiçbir okur baş kahramanı ve onun özlemlerini, yazarın kendi kişiliğinin ve patolojisinin aktarılmasından başka bir şey olarak görmeyecektir. Joey Kowalski'yi (Baş kahramanın Lehçe ismi – anlatıcı hikâyeyi İngilizce aktarır) bir yazar –üstelik başarısız bir yazar, çok alaya alınan öykü kitabı, evet, *Memoirs of a Time of*

*Immaturity* adını taşır– yaparak, Gombrowicz okura kitabı yazan adamı *düşünmemesini* ima etmeye cüret eder.

Kimliğinden ve ayrıcalıklarından vazgeçme hayalinden zevk alan bir yazar. Kaçırılma olarak temsil edilen, gençliğe uçmayı; bildiği dünyadan çıkarılma olarak temsil edilen, bir yetişkinden beklenen kaderden kurtulmayı hayal eden bir yazar.

Ve sonra hayal gerçek olur. (Çok az yazarın hayatı böyle açıkça kader şeklini almıştır.) Otuz beş yaşında, uğursuz 1 Eylül 1939 tarihinden birkaç gün önce, Gombrowicz beklenmedik bir sürgüne maruz bırakılır, Avrupa'dan çok uzağa, "toy" Yeni Dünya'ya gönderilir. Gerçek hayatındaki bu değişim, hayal ettiği dünyada otuz yaşındaki bir adamın bir okul çocuğuna dönüşmesi kadar acımasızdı. Eli kolu bağlı, herhangi bir destek olmadan, hakkında hiçbir şey bilinmediği için ondan hiçbir şey beklenmeyen bir yerde, kendini kaybetmesi için ona ilahi bir fırsat sunuldu. Polonya'da soylu Witold Gombrowicz'di, çoğunluk tarafından (arkadaşı, aynı dönemden bir diğer büyük Polonyalı yazar Bruno Schulz'un da dahil olduğu) başyapıt olarak görülen bir kitap yazmış seçkin, "öncü" bir yazardı. Arjantin'de, diye yazmıştı Gombrowicz, "Hiçbir şeydim, bu yüzden her şeyi yapabilirdim."

Gombrowicz'i, Arjantin'de (çoğunluğu yokluk içinde) geçirdiği yirmi dört yıl olmadan, kendi hayallerine, cesaretine, gururuna uygun hale getirdiği bir Arjantin olmadan hayal etmek imkânsız. Polonya'dan ayrıldığında görece genç bir adamdı; neredeyse altmış yaşındayken Avrupa'ya döndü (ama Polonya'ya hiç gitmedi) ve altı yıl sonra Fransa'nın güneyinde öldü. Gombrowicz'in yazar olmasını sağlayan Avrupa'dan ayrılması değildi: İki yıl önce *Ferdydurke*'yi yayımlayan adam zaten tam anlamıyla bir edebiyat sanatçısıydı. Daha çok, romanının bildiği her şeyin en ihtiyatlı şekilde onaylanması, sonraki muhteşem yazılarına yön ve keskinlik vermesiydi.

Göçmenlik çilesi –Gorbrowicz için bir çileydi– *Günlük*'ten öğrendiğimiz gibi, kültürel savaşçılığıyla bilendi. *Günlük* –İngilizcede üç cilt olarak yayımlanan ama kesinlikle "kişisel" bir günlük olmayan– bir tür serbest tarzda kurgu, post-modern bir *avant la lettre*[1] olarak okunabilir; yani, *Ferdydurke*'ye benzer şekilde adaba aykırı bir programla hareketlendirilmiş. Yazarın afallatıcı dâhiliği ve düşünsel duyarlılığı, güvensizliklerinin, kusurlarının ve utançlarının sayılıp dökülmesiyle ve medeniyetsizce, cahilce önyargılarının küstahça beyan edilmesiyle yarışıyor. 1930'ların sonlarında Buenos Aires'in canlı edebi çevresinde hafife alındığını ve bu yüzden sabırsızca geri çevrildiğini düşünen, bu çevrenin tartışmasız büyük bir yazar barındırdığının farkında olan Gombrowicz, kendisiyle Borges'in "zıt kutuplar" olduklarını açıkladı. "O edebiyata kök salmıştı, ben hayata. Doğruyu söylemek gerekirse ben edebiyatın zıddıydım."

Gombrowicz'in tamamen kendine hizmet eden edebiyat fikri tartışmasıyla mutabıkmış gibi, sığ bir mutabakatla, günümüzde çoğu kişi onun en büyük eserinin *Ferdydurke* yerine *Günlük* olduğunu düşünüyor.

*Günlük*'ün dillere destan açılışını kimse unutamaz:

*Pazartesi*
*Ben.*
*Salı*
*Ben.*
*Çarşamba*
*Ben.*
*Perşembe*
*Ben.*

1 Fr. Adı konmamış –çn.

Bu kadar açık olan Gombrowicz, cuma günü maddesini Polonya basınında okuduğu bazı şeyler üzerine ustalıklı izlenimlerine ayırdı.

Gombrowicz'in kendi benmerkezciliğinden rahatsız olması beklenirdi: Bir yazar sürekli olarak sınırlarını savunmalıydı. Fakat yazar aynı zamanda sınırlarını ve bencilliğini terk eden kişidir, diye de iddia etmişti Gombrowicz, manevi ve düşünsel özgürlüğün ilk şartı budur. "Ben... ben... ben... ben..." kelimelerinde insan, "biz... biz... biz... biz..." kelimelerine burun kıvıran yalnız göçmeni duyar. Gombrowicz Polonya kültürüyle, onun yola getirilemeyen manevi ortaklığıyla (genelde romantizm denen) ve yazarlarının ulusal şehitlik, ulusal kimlik takıntılarıyla tartışmaktan asla vazgeçmedi. Kültürel ve sanatsal konulardaki gözlemlerinin amansız zekiliği ve enerjisi, Polonya dindarlığına meydan okumasının yerindeliği, fiyakalı kavgacılığı, yüzyılın yarısında onu anavatanının en etkili yazarlarından biri haline getirdi.

Nesiller boyunca yabancıların işgaline katlanırken Polonya'nın Avrupa kültürüne ve Batı Avrupa meselelerine aykırı kaldığı duygusu, bu talihsiz göçmeni bir yazar olarak neredeyse tam bir tecrit cezasına yıllarca dayanmaya, kendi isteyebileceğinden çok daha iyi hazırlamıştı. Cüretkârca, Arjantin'deki durumunun korunmasızlığından derin, özgürleştirici bir anlam çıkarma girişimine koyuldu. Sürgün edilmek mesleğini sınadı ve onu genişletti. Milliyetçi dindarlıklara ve kendi kendini kutlamaya olan muhalefetini güçlendirdi, onu dünya edebiyatının dört dörtlük bir vatandaşı yaptı.

*Ferdydurke*'nin yazılmasından altmış yıldan fazla bir süre sonra, Gombrowicz'in aşağıladığı özellikle Polonyalı hedeflerinden çok azı kaldı. Bunlar Gombrowicz'in büyüdüğü ve reşit olduğu

Polonya'yla birlikte ortadan kayboldular – defalarca savaş darbesi yiyen, Nazi işgali, Sovyet egemenliği (onu geri dönmekten alıkoyan) ve 1989 sonrası tüketim ahlakı tarafından harap edilen Polonya. Hemen hemen Gombrowicz'in, yetişkinlerin her zaman olgun olduklarını iddia ettikleri varsayımındaki gibi:

Başka insanlarla olan ilişkilerimizde görgülü, üstün, olgun olmak isteriz, bu yüzden olgunluğun dilini kullanır ve mesela Güzellik, İyilik, Gerçek hakkında konuşuruz... Fakat, kendi gizli, içten gerçekliğimizde, yetersizlikten, toyluktan başka bir şey hissetmeyiz...

Bu açıklama başka bir dünyaya ait gibi görünüyor. İnsanların hissettiği utanç verici eksikliklerin Güzellik, İyilik, Gerçek gibi gösterişli kusursuzlukların altına gizlenmesi günümüzde ne kadar olasılık dışı. Avrupa tarzı olgunluk, görgü, bilgelik fikirleri yerini giderek Amerikan tarzı Ebedi Gençlik kutlamalarına bıraktı. Edebiyatın ve diğer "yüksek" kültür ifadelerinin seçkinci veya hayat dışı görülerek itibar kaybetmesi, eğlence kültürünün hüküm sürdüğü yeni kültürün ürünüdür. Bir kişinin alışılmadık cinsel duygularıyla ilgili gevezeliklerinin kamu eğlencesine katkı sunması artık zorunlu değilse de normal oldu. Artık "bayağı" olanı sevdiğini iddia eden herkes onun hiç de bayağı olmadığını söylüyor; aslında seçkin olduğunu. Gombrowicz'in ileri sürdüğü değerli fikirler artık pek de değerli değil.

Öyleyse *Ferdydurke* hâlâ kızdırabilir mi? Hâlâ aşırı görülebilir mi? Romanın keskin kadın düşmanlığı için istisna yaparsak, muhtemelen hayır. Peki, hâlâ abartılı, muhteşem, rahatsız edici, cesur, eğlenceli... harika görülür mü? Evet.

Kendi efsanesinin gayretli idarecisi olarak Gombrowicz, büyüklüğün bütün şekillerinden başarıyla kaçındığını iddia

ettiğinde hem doğruyu söylüyor hem de söylemiyordu. Fakat kendisi ne düşünürse düşünsün ya da bizim ne düşünmemizi isterse istesin, bir başyapıt meydana getirdiğinde ortaya çıkacak kaçınılmaz sonuçlar vardır ve eninde sonunda eser bu şekilde bilinir. 1950'lerin sonlarında *Ferdydurke* sonunda Fransızcaya çevrildi (uygun bir destekle) ve Gombrowicz nihayet "keşfedildi." Bu başarıdan başka bir şey istemiyordu; gerçek ve hayali düşmanlarına ve aleyhindekilere karşı kazandığı bu zaferden başka. Fakat okurlarına kendileri hakkında tüm ifadelerden kaçınmalarını, bütün inançlarına karşı korunmalarını ve duygularına güvenmemelerini, her şeyden çok da kendilerini tanımlayan şeylerle kendilerini bir tutmamalarını tavsiye eden yazar kendisinin, Gombrowicz'in *bu kitap* olmadığında ısrar etmeden duramazdı. Aslında, kitaptan daha aşağı olması gerektiğinde. "Ben aşağıda kalırken eser kültüre dönüşüp gökyüzünde süzüldü." Romanın sonunda gönülsüzce normalliğe dönen baş kahramanın üzerinde süzülen büyük arka taraf gibi, *Ferdydurde* edebi gökkubbenin yukarılarına doğru süzüldü. Arzuyu normalleştirmek... Ve büyük edebiyata ulaşmak için yapılan tüm girişimlerin yüce alaycılığı çok yaşasın.

(2000)

# Pedro Páramo

"Comala'ya geldim çünkü Pedro Páramo isminde bir adam olan babamın orada yaşadığı söylenmişti. Bunu bana söyleyen annemdi. Ve anneme, kendisi öldükten sonra gidip babamı göreceğime söz verdim. Bunu vurgulamak için ellerini sıktım. Ölmek üzereydi ve ona her konuda söz verebilirdim..." Juan Rulfo'nun *Pedro Páramo* isimli kitabının açılış cümlesiyle, Kleist'ın kısa romanı *Michael Kohlhaas* ve Joseph Roth'un romanı *Radetzky Marşı*'nın başlangıçlarında olduğu gibi, usta bir hikâye anlatıcısının ellerinde olduğumuzu anlarız. Büyüleyici bir özet ve açıklıkla okuru kitabın içine çeken bu cümlelerin cilalanmış, çoktan anlatılmış bir niteliği vardır, tıpkı bir peri masalının başlangıcı gibi.

Fakat kitabın duru açılışı yalnızca ilk hamlesidir. Aslında, Pedro Páramo bu başlangıcın düşündürdüğünden çok daha karmaşık bir anlatıcıdır. Romanda ilk açıklananlar –oğlunu dışarıdaki dünyaya gönderen ölmüş bir anne, babasını arayan bir

oğul– cehennemde çok sesli bir ikamete dönüşür. Hikâye iki dünyada geçer: Juan Preciado'nun, ilk cümlenin "Ben"inin, seyahat ettiği şimdiki Comala; ve annesinin anılarındaki ve Pedro Páramo'nun gençliğindeki köy olan geçmişteki Comala. Hikâye birinci tekil şahısla üçüncü tekil şahıs arasında, geçmişle bugün arasında gidip gelir. (Büyük hikâyeler yalnızca geçmiş zamanda anlatılanlar değil, geçmiş hakkında olanlardır.) Geçmişteki Comala canlıların yaşadığı bir köydür. Şimdiki Comala'da ise ölüler oturmaktadır ve Comala'ya vardığında Juan Preciado hayaletlerle karşılaşacaktır. *Páramo* İspanyolcada çıplak ova, boş arazi anlamına gelir. Sadece aradığı babası değil köydeki herkes ölüdür. Ölmüş olduklarından, özlerinden başka ifade edebilecek hiçbir şeyleri yoktur.

Rulfo, "Hayatımda bir sürü sessizlik var," demişti bir defasında. "Yazılarımda da."

Rulfo, onu nasıl yazacağına karar vermeden önce Pedro Páramo'yu yıllar boyunca içinde taşıdığını söylemişti. Daha çok, yüzlerce sayfa yazıyor, sonra onları atıyordu – bir defasında roman yazmanın bir eleme çalışması olduğunu söylemişti. "Kısa öyküler yazma pratiği beni disipline soktu," dedi, "ve karakterlerime ortadan kaybolma ve istediklerinde konuşma özgürlüğü vermem gerektiğini görmemi sağladı, bu da görüldüğü kadarıyla, bir yapı eksikliğine neden oldu. Evet, Pedro Páramo'da bir yapı var ama sessizliklerden, havada kalan bağlantılardan, kısa sahnelerden, her şeyin eşzamanlı olarak ve kaşla göz arasında gerçekleştiği bir yapı bu."

Pedro Páramo, yazarı da yaşarken efsane olan efsanevi bir kitaptır. Rulfo, 1918'de Jalisco eyaletinin bir köyünde doğdu, on beş yaşındayken Mexico City'ye gitti, üniversitede hukuk okudu ve 1930'ların sonunda yazmaya başlasa da yazdıklarını yayımlamaya başlamadı. İlk öyküleri 1940'larda dergilerde göründü

ve 1953'te bir öykü derlemesi çıktı. İsmi *El Ilano en Ilamas*'tı, İngilizceye *The Burning Plain and Other Stories*[1] ismiyle çevrildi. İki yıl sonra *Pedro Páramo* geldi. İki kitap onun Meksika edebiyatında eşi benzeri görülmemiş özgünlük ve yetkinlikte bir ses olarak kabul edilmesini sağladı. Sessiz (ya da suskun), nazik, müşkülpesent, bilgili ve son derece gösterişsiz Rulfo hayatını edebiyatla hiç ilgisi olmayan yollardan kazanan (yıllarca araba lastiği satıcısıydı), evli ve çocuk sahibi ve hayatının büyük kısmını okuyarak ("Kitaplarda seyahat ederim") ve müzik dinleyerek geçiren görünmez bir adamdı. Aynı zamanda son derece ünlü ve yazarlar arasında itibarlıydı. Bir yazarın ilk kitabını onun gibi kırklarının ortasında geldiğinde yayımlaması nadir görülür, ilk kitabının hemen bir başyapıt olarak değerlendirilmesi ise daha nadirdir. Daha ender görülense böyle bir yazarın başka bir kitap yazmamış olması. *La Cordillera* [Sıradağlar] isminde bir kitabının çıkacağı Rulfo'nun yayıncısı tarafından 1960'ların sonundan itibaren uzun yıllar boyunca duyuruldu fakat 1986'daki ölümünden birkaç yıl önce kitabın yazar tarafından yok edildiği ilan edildi.

Herkes Rulfo'ya neden başka kitap yayımlamadığını soruyordu, sanki bir yazarın hayattaki amacı yazmak ve yayımlamaktan ibaretmiş gibi. Aslında, bir yazarın hayattaki amacı büyük bir kitap yaratmaktır –yani, kalıcı olacak bir kitap– ve Rulfo'nun yaptığı da budur. Bir kitap defalarca okunmaya layık değilse bir defa okunmaya da layık değildir. Garcia Márquez, Pedro Páramo'yu keşfettikten sonra (Kafka'nın *Dönüşüm*'ü ile birlikte yazarlığının ilk yıllarının en önemli okuması), uzun paragrafları ezbere okuyabildiğini ve sonunda bütün kitabı ezberlediğini, çok beğendiği için ona iyice doymak istediğini söylemişti.

---

1 Türkçede *Ova Alev Alev* ve *Kızgın Ova* isimleriyle yayımlanmıştır –çn.

Rulfo'nun romanı sadece yirminci yüzyıl dünya edebiyatının başyapıtlarından biri değil, yüzyılın bütün kitaplarının en etkileyicilerinden biridir; gerçekten de son kırk yılda İspanyol edebiyatı üzerindeki etkisini abartmamak zordur. *Pedro Páramo* gerçek anlamda bir klasiktir. Geçmişe bakıldığında, adeta yazılması zorunlu bir kitaptır. Edebiyatın anlamını derinlemesine etkileyen ve diğer kitaplarda yankılanmaya devam eden bir kitaptır. Ölümünden kısa bir süre önce Buenos Aires'te tanıştığımızda, kitabın İngilizce versiyonunun yanlışsız ve eksiksiz olacağına dair Juan Rulfo'ya verdiğim sözü yerine getiren Margaret Jill Costa'nın çevirisi önemli bir edebi olaydır.

(1994)

# DQ

"Kafasını kitaplarına öyle gömmüştü ki gecelerini alacakaranlıktan şafak vaktine kadar, gündüzlerini ise gün doğumundan karanlık çökene kadar okuyarak geçirirdi; bu kadar az uyuyup bu kadar çok okumaktan beyni kurudu ve aklını kaybetti."

*Don Kişot*, tıpkı *Madam Bovary* gibi, okumanın trajedisi hakkındadır. Fakat Flaubert'in romanı bir parça realisttir: Emma'nın hayal gücü okuduğu kitap türleri, romantik tatmin hakkındaki edebe aykırı masallar yüzünden yozlaşmıştır. Abartılı bir kahraman olan Don Kişot'ta ise sorun kitapların kötü olması değildir; kahramanın okuduğu kitapların sayıca fazla olmasıdır. Okumak yalnızca kahramanın hayal gücünü deforme etmemiş, onu ele geçirmiştir. Dünyanın bir kitabın içinde olduğunu düşünür. (Cervantes'e göre Don Kişot'un düşündüğü, gördüğü veya hayal ettiği her şey okuduğu örnekleri izlemektedir.) Emma Bovary'nin tersine, kitap düşkünlüğü onu uzlaşmanın veya yozlaşmanın ötesine geçirir. Onu delirtir; onu bilgili, yiğit, gerçekten asil kılar.

Yalnızca romanın kahramanı değil anlatıcısı da okumaktan sersemlemiş biridir. *Don Kişot*'un anlatıcısı okumaya, sokaklardaki yırtık kâğıtları bile okuyacak kadar düşkün olduğunu söyler. Fakat Don Kişot'un aşırı okumasının sonucu delilik olduğu halde anlatıcınınki yazarlık olmuştur.

Bağımlılık hakkındaki ilk ve en büyük destan olan *Don Kişot*, hem edebiyatın kuruluşunun habercisi hem de edebiyata coşkulu bir çağrıdır. *Don Kişot*, konusu her şey (bütün dünya) ve hiçbir şey (birinin kafasının içi – yani delilik) olan tükenmez bir kitaptır. Amansız, gereksiz sözlerle dolu, kendini besleyen, yansımalı, oyunbaz, sorumsuz, birikerek gelişen, kendini yenileyen – Cervantes'in kitabı, edebiyat anlamına gelen o muhteşem *mise-en-abîme*[1] benzetmesinin ve yazarlık, onun çılgın taşkınlığı anlamına gelen o kırılgan hezeyanın ta kendisidir.

Bir yazar her şeyden önce bir okurdur – çıldırmış bir okur; yaramaz bir okur; bu işi *daha iyi* yapabileceğini iddia eden küstah bir okur. Yine de haklı olarak, yaşayan en büyük yazar, yazarlık mesleği hakkındaki eksiksiz kurgusunu yazdığında, en tutkulu işi olarak *Don Kişot*'u yazmayı (bölümlerini) seçmiş yirminci yüzyıl başlarındaki bir yazarı icat etti. Bir kez daha. Tam da olduğu gibi. Çünkü *Don Kişot*, şimdiye kadar yazılmış herhangi bir kitaptan daha çok *edebiyattır*.

(1985)

1 Fr. Ayna içinde ayna; hikâye içinde hikâye –çn.

# Borges'e Mektup

13 Haziran 1996
New York

Sevgili Borges,

Senin edebiyatın her zaman ölümsüzlük işareti altına konulduğundan, sana hitaben bir mektup yazmak *o kadar da* tuhaf gelmiyor. (Borges, on yıl oldu!) Şayet edebi ölümsüzlüğe yazgılı görünen çağdaş bir yazar varsa o sensin. Sen tam kendi zamanının, kendi kültürünün bir ürünüydün ama yine de tamamen sihirli görünen yöntemlerle zamanının, kültürünün ötesine nasıl geçeceğini biliyordun. Bu, dikkatinin açıklığı ve bolluğuyla ilgiliydi. Sen yazarların en az bencili, en şeffafı olduğun kadar en ustasıydın. Aramızda epey uzun sayılacak bir süre yaşayarak seni zihinsel olarak başka çağlara da seyahat etmekte uzman yapan titizlik ve tarafsızlık pratiğini mükemmelleştirdin. Başka

insanlardan farklı bir zaman anlayışın vardı. Bildiğimiz geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman fikri senin bakış açından sıradan görünürdü. "Şimdiki zaman, geleceğin ufalanıp geçmişe karıştığı andır," gibi bir şey yazmış olan şair Browning'den alıntı yaparak (hatırladığım kadarıyla), zamanın her anının geçmişi ve geleceği içerdiğini söylemekten hoşlanırdın. Bu elbette senin alçakgönüllüğünün bir parçasıydı: Fikirlerini diğer yazarların fikirleri içinde bulma zevkinin.

Alçakgönüllülüğün, kendi duruşuna duyduğun güvenin bir parçasıydı. Sen yeni sevinçlerin kâşifiydin. Seninki kadar engin, durgun bir karamsarlık öfkeye ihtiyaç duymazdı. Daha çok yaratıcıydı – ve sen, her şeyden çok yaratıcıydın. Bulduğun benliğin dinginliği ve üstünlüğü benim içim örnekti. İnsan her şeyin berbatlığı konusunda keskin görüşlü ve kandırılamaz olsa bile kendini mutsuz hissetmesinin şart olmadığını gösterdin. Bir yerde yazarın –özenle ekledin: tüm kişiliklerinin– başına gelenleri bir *kaynak* olarak düşünmesi gerektiğini söylemiştin. (Körlüğünden bahsediyordun.)

Diğer yazarlar için *sen* büyük bir kaynak oldun. 1982'de –sen ölmeden dört yıl önce– bir röportajda, "Günümüzde, diğer yazarlar için Borges'ten daha önemli bir yazar yok. Çoğu insan onun yaşayan en büyük yazar olduğunu söyleyecektir... Günümüzde ondan bir şeyler öğrenmeyen veya onu taklit etmeyen çok az yazar vardır," dedim. Bu, hâlâ geçerli. Hâlâ senden bir şeyler öğreniyoruz. Hâlâ seni taklit ediyoruz. Sen geçmişe, her şeyden çok da edebiyata olan minnetini tekrar tekrar beyan ederken, insanlara hayal etmenin yeni yollarını verdin. Geçmişte ve şimdi olduğumuz hemen hemen her şeyi edebiyata borçlu olduğumuzu söyledin. Kitaplar ortadan kaybolursa tarih de yok olacak ve aynı zamanda insanlık da kaybolacaktır. Haklılığına eminim. Kitaplar yalnızca hayallerimizin ve hafızamızın gelişigüzel özetleri

değildir. Aynı zamanda kendimizi aşmamız için bize örnek verirler. Bazı insanlar okumanın bir tür kaçış olduğunu düşünür: Alışılmış "gerçek" dünyadan hayali bir dünyaya, kitapların dünyasına kaçış. Kitaplar bundan çok daha fazlasıdır. Bütünüyle insan olmanın bir yoludur.

Kitapların artık nesli tükenmekte olan bir tür olarak görüldüğünü sana söylemek zorunda olduğum için üzgünüm. Kitaplar derken, aynı zamanda edebiyatı ve onun ruhsal etkilerini mümkün kılan okuma şartlarından da bahsediyorum. Yakında, bize söylendiğine göre, "kitap okuyucu ekranlarından" istediğimiz herhangi bir "metni" çağıracağız ve onun görünümünü değiştirebileceğiz, onun hakkında sorular sorabileceğiz, onunla "etkileşime" gireceğiz. Kitaplar "metin" haline gelip bizler amacımıza uygun şekilde onlarla "etkileşime" geçtiğimizde, yazı dünyası bizim reklamlarla yönetilen telegörsel gerçekliğimizin sadece başka bir yönü olacak. Yaratılmakta olan ve bize daha "demokratik" olduğu sözü verilen muhteşem gelecek işte bu. Elbette bu, içsel dünyanın –ve kitapların– ölümünden başka bir şey değil.

Bu defa, büyük bir yangına gerek olmayacak. Barbarlar kitapları yakmak zorunda değil. Vahşiler kütüphanenin içinde. Sevgili Borges, şikâyet etmenin beni tatmin etmediğini lütfen anla. Ama kitapların –hatta okumanın– kaderi hakkında şikâyet etmek için senden daha iyi kimi bulabilirim? Bütün söylemek istediğim şu ki seni çok özledik. Seni çok *özledim*. Fark yaratmaya devam et. Şu an girmekte olduğumuz çağ, yani yirmi birinci yüzyıl, insanları yeni yöntemlerle sınayacak. Ama emin olabilirsin ki, bazılarımız Büyük Kütüphane'yi terk etmeyeceğiz. Sen de bizim hamimiz ve kahramanımız olmaya devam edeceksin.

Susan

# GÖRMEK

# Sinema Yüzyılı

Sinemanın yüzyıllık varlığı bir yaşam süresini şekillendirdi: Kaçınılmaz bir doğum, istikrarla yığılan görkemler ve son on yılda küçültücü, geri döndürülemez bir düşüş. Bu, artık insanın beğeneceği yeni filmler olmayacağı anlamına gelmiyor. Fakat böyle filmler yalnızca istisna olmayacak; herhangi bir sanat dalında elde edilen büyük başarının gerçeği budur. Artık kapitalist ve kapitalist özentisi dünyada –yani her yerde– hüküm süren normların ve uygulamaların kahramanca ihlali olmak zorunda kalacaklar. Böylece sıradan filmlerin, sadece eğlenmek için (yani ticari kâr elde etmek için) yapılan filmlerin amaçları, şaşılacak şekilde zekâdan yoksun olmaya devam edecek; zaten büyük çoğunluğu, küçümsenerek hedeflenmiş izleyicilere çekici gelmekte başarısız oluyor. Artık büyük bir filmin amacı, her zamankinden de fazla, tek bir türde başarı olduğundan ticari sinema, geçmişteki başarıları tekrarlama umuduyla abartılı, ikinci sınıf film yapma politikasına, pişkin bir birleştirme veya tekrar birleştirme

sanatına razı oldu. Mümkün olan en büyük izleyici sayısına ulaşmayı uman her film bir tür yeniden yapma olarak tasarlandı. Bir zamanlar yirminci yüzyılın sanatı olduğu söylenen sinema artık yüzyıl rakamsal olarak tamamlanırken, itibarını yitiren bir sanat gibi görünüyor.

Belki de biten sinema değil yalnızca sinefilidir – sinemanın ilham verdiği bir tür karakteristik sevgi ismi. Her sanat kendi fanatiklerini yaratır. Uyanan film sevgisi daha görkemliydi. Sinemanın diğerlerine benzemeyen bir sanat olduğu görüşünden doğdu: doğası gereği modern; belirgin şekilde ulaşılabilir; şiirsel, gizemli, erotik ve erdemli – hepsi bir arada. Sinemanın havarileri vardı (din gibiydi). Sinema bir cihattı. Sinema bir dünya görüşüydü. Şiir, opera veya dans sevenler, kendileri için *yalnızca* şiir, opera veya dans olduğunu düşünmez. Ama sinemaseverler yalnızca sinema olduğunu düşünebilir. Filmlerin her şeyi kapsadığını – kapsarlardı da. Hem sanatın hem de hayatın kitabıydı.

Çok kişinin belirttiği gibi, film yapımının yüzyıl önceki başlangıcı, uygun şekilde çifte bir başlangıçtı. O ilk yılında, 1895'te, sinemanın nasıl bir şey olabileceğinin örneği olan iki çeşit film yapıldı: Gerçeğin, sahnelenmemiş hayatın uyarlaması olarak sinema (Lumière kardeşler) ve buluş, hüner, düş, hayal olarak sinema (Méliès). Fakat bu asla gerçek bir zıtlık değildi. Lumière kardeşlerin *Trenin Gara Girişi* isimli filmini izleyen ilk seyirciler için, kameraların sıradan bir görüntüyü iletmesi olağanüstü bir deneyimdi. Sinema merakla başladı, gerçekliğin böyle sihirli bir yakınlıkla kaydedilebilmesine duyulan merakla. Sinemanın tek yapmaya çalıştığı, bu merakı ölümsüz kılmak ve yeniden şekillendirmektir.

Her şey yüz yıl önceki o anla, trenin istasyona girmesiyle başladı. İnsanlar filmleri içselleştirdiler, tıpkı trenin *kendilerine doğru* geldiğini gördüklerinde heyecanla bağıran, gerçekten yere

eğilen halk gibi. Televizyonun ortaya çıkması sinema salonlarını boşaltana kadar, insanlar kasılarak yürümeyi, sigara içmeyi, öpüşmeyi, kavga etmeyi, acı çekmeyi haftalık sinema ziyaretlerinden öğrendiler (veya öğrenmeye çalıştılar). Filmler insanlara nasıl çekici olabilecekleri konusunda ipuçları verdiler, örneğin: Yağmur yağmadığı halde yağmurluk giymek hoş görünür. Fakat filmlerden eve ne götürülürse götürülsün bu, insanın kendisini yüzlerde, kendisine *ait olmayan* hayatlarda kaybetme tecrübesinin yalnızca bir parçasıydı – film deneyiminde vücut bulmuş arzunun daha kapsayıcı bir şekli. En güçlü deneyim perdede görülene teslim olmak, alıp götürülmekti. Filmin sizi kaçırmasını isterdiniz.

Kaçırılmanın ilk şartı görüntünün fiziksel varlığından etkilenmekti. Ve "sinemaya gitme" koşulları bu deneyimi garanti ederdi. Büyük bir filmi yalnızca televizyonda görmek o filmi gerçekten izlemek değildir. (Fassbinder'in *Berlin Alexanderplatz*'ı [Berlin Alexander Meydanı] ve Edgar Reitz'in iki *Heimat* [Memleket] filmi gibi TV'ye yapılan filmler için de eşit derecede geçerlidir.) Konu yalnızca boyutların farklılığı değil: Sinemadaki sizden-büyük görüntünün, evdeki kutuda görülen küçük görüntüye üstünlüğüdür. Ev içinde filme verilen dikkatin şartları filme karşı büyük bir saygısızlıktır. Filmlerin artık standart bir büyüklükleri kalmadığından beri, evdeki ekranlar oturma veya yatak odası duvarının büyüklüğü kadar olabiliyor. Fakat hâlâ bir oturma veya yatak odasındasınız, yalnız veya ailenizle birlikte. Kaçırılmak için sinema salonunda olmak, karanlıkta tanımadığınız yabancıların arasında oturmak zorundasınız.

Ne kadar yas tutarsak tutalım karanlık sinema salonunun yok olan ritüelleri (erotik, dalgın) geri gelmeyecek. Sinemanın saldırgan görüntülere indirgenmesi ve daha dikkat çekici olmak için görüntülerle ilkesizce oynanması (giderek daha hızlı kurgu),

hiç kimsenin dikkatini tamamen çekemeyen, tekrar vücut bulamayan, önemsenmeyen bir sinema yarattı. Görüntüler artık her büyüklükte, her çeşit yüzeyde oynuyor: bir sinema salonunun perdesinde, avuç içi kadar küçük ya da duvar büyüklüğünde ekranlarda, spor sahalarının ve uzun kamu binalarının dışlarına asılan disko duvarlarda ve mega-ekranlarda. Hareket eden görüntülerin aynı anda birçok yerde olması, insanların bir zamanlar hem en ciddi sanat olarak sinema hem de popüler bir eğlence aracı olarak sinema hakkında sahip oldukları standartları giderek baltaladı.

İlk yıllarda, esasen sanat olarak sinema ile eğlence olarak sinema arasında fark yoktu. Ve sessiz dönemdeki bütün filmler –Feuillade, D. W. Griffith, Dziga Vertov, Pabst, Murnau, King Vidor'un başyapıtlarından en formüle dayalı melodramlara ve komedilere kadar– daha sonra gelenlerin çoğundan çok daha iyi görünür. Sesin gelmesiyle, görüntü oluşturma pırıltısının ve şiirselliğinin çoğunu kaybetti ve ticari standartlar güçlendi. Film çekmenin bu yolu –Hollywood sistemi– film yapımına yaklaşık yirmi beş yıl boyunca hükmetti (aşağı yukarı 1930'dan 1955'e kadar). Erich von Stroheim ve Orson Welles gibi en özgün yönetmenler sistem tarafından bozguna uğratıldı ve sonunda Avrupa'ya, –aşağı yukarı aynı kalite-kovucu sistemin daha düşük bütçelerle yer aldığı yere– sanatsal sürgüne gittiler; bu dönem boyunca yalnızca Fransa'da çok sayıda kaliteli film çekildi. Sonra, 1950'lerin ortasında, savaş sonrası dönemin başında İtalyan filmlerinin öncülüğüyle sinemanın bir zanaat olduğu düşüncesi kök saldı. Yeni oyuncular ve küçük kadrolarla şaşırtıcı sayıda özgün, tutkulu, son derece ciddi filmler yapıldı, film festivallerine (sayıları giderek artan) gidildi ve oradan, festival ödülleriyle donanmış halde dünyanın dört bir yanındaki sinema salonlarına dağıtıldı. Bu altın çağ fiilen yirmi yıl sürdü.

Sinemaya gitmenin, filmler hakkında düşünmenin, filmlerden konuşmanın üniversite öğrencileri ve diğer gençler arasında bir tutku haline gelmesi, sinemanın yüz yıllık tarihinde tam da bu özel ana denk geldi. Yalnızca oyunculara değil sinemanın kendisine de âşık olurdunuz. Sinefili ilk olarak 1950'lerde Fransa'da görülmeye başlandı: Tartışma yeri, efsanevi film dergisi *Cahiers du Cinema*'ydı (ardından Almanya, İtalya, Büyük Britanya, İsveç, Birleşik Devletler ve Kanada'da da benzer şekilde gayretli dergiler çıktı). Avrupa ve Amerika'da baştanbaşa yayılırken tapınakları, eski filmlerde ve geçmişi inceleyen yönetmenlerin filmlerinde uzmanlaşmış sinematekler ve film kulüpleriydi. 1960'lar ve 1970'lerin başları hararetle sinemaya gidilen, tamzamanlı sinefillerin her zaman büyük perdeye mümkün olduğunda yakın, tercihen üçüncü sırada bir koltuk bulmayı ümit ettikleri dönemlerdi. Bertolucci'nin *Before the Revolution* [Devrimden Önce] (1964) filmindeki bir karakter, "İnsan Rossellini olmadan yaşayamaz," demişti – ve söylediğinde ciddiydi.

Sinefili –Godard ile Truffaut'nun ve Bertolucci ile Syberberg'in erken dönem filmlerinde sevinç; Nanni Moretti'nin son filmlerinde kasvetli bir matem kaynağı olan– çoğunlukla Batı Avrupa meselesiydi. "Öteki Avrupa"nın büyük yönetmenleri (Polonya'da Zanussi, Yunanistan'da Angelopoulos, Rusya'da Tarkovsky ve Sokurov, Macaristan'da Jancsó ve Tarr) ve büyük Japon yönetmenler (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Naruse, Oshima, Imamura) sinefili olmamaya meyilliydi, muhtemelen Budapeşte, Moskova, Tokyo, Varşova veya Atina'da sinematek eğitimi alma imkânı olmadığı için. Sinefil beğenisinin en belirgin özelliği hem "sanat" filmlerini hem de popüler filmleri kabul etmesiydi. Böylece, Avrupa sinefilisi, stüdyo düzeninin doruğundaki Hollywood filmleri veya belli yönetmenlerle romantik bir ilişki kurdu: Godard için Howard Hawks, Fassbinder

için Douglas Sirk. Elbette, bu an (sinefilinin ortaya çıktığı) aynı zamanda Hollywood stüdyo düzeninin dağılmaya başladığı andı. Film yapımı deneyim hakkını tekrar kazanmış gibiydi; sinefiller, eski Hollywood tarzı filmler hakkında tutkulu (veya duygusal) olmayı göze alabilirdi. Sinemaya, *Cahiers du Cinéma* dergisinden genç kuşak film eleştirmenlerinin de aralarında olduğu bir sürü yeni insan geldi; bu kuşağın, aslında her yerdeki onlarca yıllık yönetmenliğin yükselen figürü, Jean-Luc Godard'dı. Birkaç yazarın aşırı yetenekli yönetmenler oldukları ortaya çıktı: Almanya'da Alexander Kluge, İtalya'da Paolo Pasolini. (Yönetmene dönüşen yazar örneği aslında daha önce, Fransa'da, 1930'larda Pagnol ve 1940'larda Cocteau ile görüldü; fakat normal görülmesi, en azından Avrupa'da, 1960'ları buldu.) Sinema yeniden doğuyormuş gibi görünüyordu.

Yaklaşık on beş yıl boyunca başyapıt bolluğu vardı ve insanlar bunun sonsuza kadar süreceğini sandılar. Şüphesiz, bir endüstri olarak sinema ile sanat olarak sinema arasında, alışılagelmiş sinema ile deneysel sinema arasında her zaman bir çatışma vardı. Fakat bazen ana akım sinemanın içinde bazen de dışında, muhteşem filmler yapılmasını imkânsız kılacak bir çatışma değildi. Günümüzde denge kesin bir şekilde endüstri olarak sinema lehine. 1960'ların ve 1970'lerin büyük sineması enikonu reddedildi. Daha 1970'lerde Hollywood, yeni Avrupa ve marjinal bağımsız Amerikan filmlerinin anlatım yöntemi ve kurgu yeniliklerini aşırıyor ve sıradanlaştırıyordu. Derken, 1980'lerde, film yapma ve dağıtma konusunda çok daha zorlayıcı, bu sefer gerçekten küresel ölçekteki endüstriyel standartların dünya çapında yeniden düzenlenmesini gerektiren film yapımı bedellerindeki yıkıcı artış geldi. Sonuç, son on yılın en büyük yönetmenlerinin bazılarının hüzünlü kaderinde görülebilir. Film çekmeyi tamamen bırakan Hans Jürgen Syberberg gibi başına buyruk birinin veya artık

sinemanın tarihini videoya çeken büyük Godard'ın günümüzde yeri neresi? Birkaç başka durumu düşünün. Para kaynağının ve dolayısıyla oyuncu kadrosunun uluslararası hale getirilmesi Andrei Tarkovsky'nin muazzam, trajik şekilde kısaltılmış kariyerinin son iki filmi için felaket olmuştu. Ve film yapımı konusundaki bu şartların hâlâ çalışan son derece değerli iki yönetmen için de sanatsal bir felaket olduğu anlaşıldı: Krzysztof Zanussi (*The Structure of Crystals* [Kristalin Yapısı], *Illumination* [Aydınlanma], *Spiral* [Sarmal], *Contract* [Evlilik Sözleşmesi]) ve Theo Angelopoulos (*Reconstruction* [Yeniden Yaratma], *Days of '36* [1936 Günleri], *The Travelling Players* [Kumpanya]). Peki, şimdi Béla Tarr'a (*Damnation [Lanet], Satantango* [Şeytan Tangosu]) ne olacak? Aleksandr Sokurov (*Save and Protect* [Kurtar ve Koru], *Days of* Eclipse [Tutulma Günleri], *The Second Circle* [İkinci Çember], *Stone* [Taş], *Whispering Pages* [Fısıldayan Sayfalar]) film yapmak, o muhteşem filmlerini çekmek için gereken parayı, Rus kapitalizminin sert şartları altında nasıl bulacak?

Tahmin edileceği gibi, sinema sevgisi azaldı. İnsanlar sinemaya gitmeyi hâlâ seviyor ve bazı insanlar filmleri hâlâ önemsiyor, bir filmden özel şeyler bekliyor. Ve hâlâ harika filmler yapılıyor: Mike Leigh'den *Naked* [Çıplak], Gianni Ameligo'dan *Lamerica* [Amerika], Hou Hsiaohsien'den *Goodbye South,* Goodbye [Hoşça kal Güney, Hoşça kal], Abbas Kiarostami'den *Close-Up* [Yakın Plan] ve Koker üçlemesi. Fakat artık sadece sevgi değil film konusunda belli bir *zevk* (sinemanın görkemli geçmişini mümkün olduğu kadar çok defa izlemek için engin bir iştaha dayanan) anlamına gelen kendine özgü sinefili film sevgisine, en azından gençler arasında pek rastlanmıyor. Sinefilliğin kendisi de acayip, çağ dışı, züppece bir şey suçlamasıyla saldırı altında. Çünkü sinefillik filmlerin benzersiz, tekrarlanamaz, sihirli bir deneyim olduğunu ima eder. Sinefillik bize, Hollywood'un

tekrar çektiği Godard'ın *Breathless*'ının [Serseri Âşıklar] orijinali kadar iyi olamayacağını söyler. Hiperendüstriyel filmler çağında sinefilliğin yeri yok. Çünkü sinefillik, tutkularının çeşitliliği ve eklektikliği nedeniyle ister istemez filmin, her şeyden önce şiirsel bir nesne olduğu fikrini destekler; ve ister istemez film endüstrisinin dışındakileri, mesela ressamları ve yazarları da kışkırtarak film çekmek istemelerine sebep olur. Mağlup edilmesi gereken işte budur. Mağlup edilmiş olan.

Şayet sinefillik ölürse, filmler de ölür. Kaç filmin çekilmeye devam ettiğinin bir önemi yok, hatta iyi filmlerin bile. Şayet sinema diriltilebilirse bu, yalnızca yeni bir tür sine-sevginin doğumu sayesinde olacaktır.

(1995)

# Romandan Filme
# Fassbinder'in *Berlin Alexander Meydanı*

Film yönetmenlerinin, eğer isterlerse, yeniden değerlendirme oyununda olacaklarına kesin gözüyle bakıyoruz. Kitap uyarlamaları en saygıdeğer film projelerinden biriyken, bir filmden romanlaştırıldığı söylenen kitap, haklı olarak, barbarlık olarak görülüyor. Sonuncu sanat olduğu kadar melez bir sanat olan sinema, her zaman diğer anlatım türleriyle diyalog içindeydi. Filmler başta son derece etkili bir illüzyonist tiyatro türü olarak görüldü, dikdörtgen perdenin oyuncuların çıktığı sahnenin yerini tuttuğu düşünüldü. Sessiz dönemin ilk zamanlarından başlayarak, oyunlar düzenli olarak filmlere "dönüştürüldü." Fakat oyunları filme çekmek, bir filmin asıl belirleyici özelliğinin gelişmesini teşvik etmedi: Kameranın aracılığı – görme hareketliliği. Hikâye, karakter ve diyalog kaynağı olarak roman, zaman ve mekânda özgürce yayılan bir anlatım sanatı (filmler gibi) şekli olduğundan, çok uygun görünüyordu. Sinemanın başarı kazanan

ilk örneklerinin çoğu (*Bir Ulusun Doğuşu, Mahşerin Dört Atlısı, Ramona, Stella Dallas, O)* popüler romanlardan yapılan uyarlamalardı. Sinemanın geniş izleyici kitlesine ulaştığı ve eğlence konusunda eşi benzeri görülmemiş bir tekel elde ettiği 1930 ve 1940'lar, muhtemelen romandan-filme projelerinin altın çağıydı – Brontë kardeşlerin veya Tolstoy'un romanlarının gösterişli Hollywood klasik çizgi romanları, film olarak, *Rüzgâr Gibi Geçti, Yitik Ufuklar, Rebecca, Mübarek Toprak, Gentleman's Agreement* [Centilmenlik Anlaşması] çoksatan kitapların uyarlamaları kadar iddialıydı.

Romandan uyarlama film romanın şöhretinin ve gördüğü ilginin sırtına bindiğinden, kıyaslamalar kaçınılmazdır. Üstelik sinemanın eğlence sektöründeki tekeli artık sona erdiğinden, standartlar yükseldi. *Lolita, Oblomov* veya *Dava*'dan uyarlanan filmleri, romana uygun olup olmadığını sorgulamadan kim izleyebilir – romanın edebiyatla ilgili olup olmadığına bağlı olarak sürekli haksız karşılaştırmalar yapılır. Klaus Mann'ın *Mephisto*'su gibi önemsiz bir romanın bile filmden çok daha zengin olduğu ortaya çıkar. Uyarlandığı her iyi romanı kısaltmak, hafifletmek ve basitleştirmek adeta filmin –filmin kalitesine bakılmadan– doğasında var gibi görünüyor. Aslında, iyi oyunlardan yapılan uyarlamalardan, iyi romanlardan yapılananlara göre çok daha iyi filmler çekildi – bu tür filmlerin durgun olma eğiliminde olduğu, dolayısıyla açıkça sinemanın özüne aykırı olduğu görüşüne rağmen.

Wyler, Stevens, Lean ve Autant-Lara gibi 1930 ve 1940'ların yönetmenleri özellikle iyi-romanları-filmleştirme projesine kapıldılar – daha yakın zamanda Visconti, Losey ve Schlöndorff'un kapıldığı gibi. Fakat başarısızlık oranı o kadar yüksekti ki 1960'lardan beri bu girişim belli çevrelerde şüpheyle karşılanıyor. Godard, Resnais ve Truffaut, edebi türlerdeki tercihlerini

açıkladılar: Suç ve macera romanları, bilimkurgu. Klasikler lanetlenmiş gibiydi: Sinemanın edebiyata nazaran ucuz kurgudan daha iyi beslendiği resmi bir görüş haline geldi. Önemsiz bir roman, yönetmenlerin özgürce oynayabileceği bir bahane, bir tema dağarcığı olarak hizmet edebilir. İyi bir romanda, ona "sadık" kalma sorunu vardır. Visconti'nin –James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* romanından uyarlanan– ilk filmi *Ossessione* [Tutku]; *Leopar*'ın hoş, saygılı uyarlamasından veya Camus'nün *Yabancı*'sının zoraki, epey eksik versiyonundan çok daha asil bir başarıdır. Cain'in melodramının "birebir izlenmesi" gerekmiyordu.

Aynı zamanda kurgu eserin yalnızca edebiyat niteliğinden değil uzunluğundan kaynaklanan bir engel de vardır. Geçtiğimiz kışa kadar, bir edebi eserden yapılmış, tamamen hayranlık verici olduğunu düşündüğüm sadece bir film uyarlaması görmüştüm: *The Lady with the Dog* [Köpekli Kadın], Çehov'un kısa öyküsünden uyarlanmış bir Rus filmi. Uzun metrajlı filmlerin standart ve keyfi olarak uzunluğu, yaklaşık olarak bir kısa hikâyenin veya oyunun anlatılabileceği zamana eşittir. Fakat doğası gereği uzun olan romana eşit olamaz. Bir romanın hakkını vermek için sadece birazcık değil tamamıyla uzun bir film gerekir – tiyatroya gidenlerin belirlediği geleneksel uzunluğu bozan bir film. *McTeague* isimli kitaptan uyarlanmış, kesilerek kısaltılan *Greed* [Hırs] isimli efsanevi çalışmasına başladığında kuşkusuz Erich von Stroheim'in görüşü böyleydi. Norris'in romanının tamamını filme çekmek isteyen Stroheim, stüdyonun tekrar montajladığı ve sonunda iki saat kırk beş dakikaya indirdiği on saatlik bir film yaptı (Stroheim'in kırk iki makarası on makaraya düştü); atılan görüntülerin oluşturduğu otuz iki makaralık filmin negatifleri imha edildi. Bu katliamdan kurtulan *Greed* versiyonu, en hayranlık uyandıran filmlerden biridir. Fakat sinemaseverler

Stroheim'in çektiği on saatlik *Greed*'in kaybı için ebediyen yas tutacaktır.

Stroheim'in engellendiği yerde Fassbinder başarılı oldu – fiilen bir romanın tamamını filme çekti. Dahası: Muhteşem ve büyük bir romana sadık kalan bir film yaptı – Platoncu bir yargı cennetinde veya sığınağında bile olsa, yirminci yüzyılın, diyelim ki en büyük on romanı diye bir liste vardır ve muhtemelen bu listede en az tanıdık isim Alfred Döblin'in (1878-1957) *Berlin Alexander Meydanı* romanıdır. Stroheim'in on saatlik bir film yapmasına izin verilmedi. Fassbinder, bir filmi televizyonda bölümler halinde gösterme imkânı sayesinde, on beş saat yirmi bir dakikalık bir film yapabildi. Orantısız uzunluk, büyük bir romanın büyük bir filme dönüştürülmesinin başarılı olacağını pek garanti edemez. Fakat yeterli olmasa da muhtemelen gerekli olan bir şarttır bu.

*Berlin Alexander Meydanı*'nın Fassbinder'in *Greed*'i olmasının sebebi yalnızca Fassbinder'in *o* uzun filmi, büyük bir romanın büyük filmini çekmekte başarılı olduğu duygusu değil, aynı zamanda *Berlin Alexander Meydanı*'nın olay kurgusu ile *Greed*'in olay kurgusu arasında pek çok çarpıcı paralellikler bulunmasıdır. Çünkü aslında, 1899'da yayımlanan Amerikan romanı, otuz yıl sonra yayımlanan, daha ağır bir dokusu ve daha geniş bir menzili olan Alman romanındaki hikâyenin daha ilkel bir versiyonunu anlatır. Geçen yüzyılın sonunda San Francisco'da yazarlık yapan genç Frank Norris, tarafsız bir "natüralizm" modeli olarak Zola'ya sahipti. Çok daha tecrübeli olan Döblin çoktan kariyerinin ortalarındaydı (Berlin Alexander Meydanı yayımlandığında elli bir yaşındaydı) ve yüzyılın sanat konusundaki en yaratıcı tek on yıllık döneminde yazarlık yapıyor, Joyce'un *Ulysses*'inden (söylendiğine göre) ve aynı zamanda Alman tiyatrosundaki,

sinemasındaki, resmindeki ve aşina olduğu fotoğrafındaki dışavurumcu hipernatüralist eğilimlerden ilham alıyordu. (1929'da *Berlin Alexander Meydanı*'nın yayımlandığı yıl Döblin, ünlü August Sander'in eserlerinin toplandığı kitaba önsöz olarak fotoğrafçılık üzerine zarif bir deneme yazmıştı.)

Hem masum hem kaba, iri kıyım, duygusal, saf, hiddetli bir adam iki romanın da baş kahramanıdır. *Berlin Alexander Meydanı* başladığında Franz Biberkopf çoktan katil olmuştu – birlikte yaşadığı fahişeyi, Ida'yı öldürmekten dolayı verilen dört yıllık hapis cezası yeni bitmişti. *McTeague*'in baş kahramanı sonunda bir kadını, karısı Trina'yı öldürür. İki roman da bir şehri, şehrin bir kısmını inceler: Norris'in romanındaki San Francisco'nun pespaye Polk Caddesi ve Döblin'in romanındaki işçilerin, fahişelerin ve adi suçluların yaşadığı Berlin bölgesi, yalnızca kahramanın talihsizliğinin arka planı olmaktan çok daha fazlasıdır. İki roman da şehirde yaya ve tek başına yürüyen yalnız kahramanın tasviriyle açılır – McTeague yürüyüş, akşam yemeği ve biradan oluşan pazar rutinini izler; hapisten yeni çıkan Biberkopf, Alexander Meydanı civarında sersem sersem dolaşır. Eskiden bir madende çalışan McTeague, San Francisco'da dişçi olmayı başarır; romanın ortalarında çalışması yasaklanır. Eski muhabbet tellalı Biberkopf hayatını dürüstçe çalışıp ufak tefek işler yaparak kazanmaya çalışır fakat artık çalışamaz hale geldiğinde (sağ kolunu kaybeder), sevdiği kadın geçimlerini sağlamak için sokaklara çıkar.

İki romanda da baş kahramanın düşüşü yalnızca şans veya koşullardan dolayı değildir, eski en iyi arkadaşları tarafından tasarlanmıştır – McTeague'de Marcus, Berlin Alexander Meydanı'nda Reinhold. İki arkadaş çifti de zıtlıklarla incelenir. McTeague kendini ifade edemez; Marcus tam bir laf cambazıdır – gerici popülizm klişeleri saçan, gelişmekte olan siyasi bir

yönetici. Hapishaneden çıktığında dürüst yaşamaya yemin eden Biberkopf konuşma özürlü değildir; Reinhold bir hırsız çetesi üyesidir ve kekemedir. Ahmak kahraman, içten içe kin güden arkadaşına salakça sadıktır. Norris'in romanında McTeague – Marcus'un izniyle– Marcus'un flört ettiği kızı devralır ve kız tam da piyangodan büyük ikramiye kazandığı sırada onunla evlenir; Marcus intikam yemini eder. Berlin Alexander Meydanı'nda, Biberkopf –Reinhold'un teşvikiyle– Reinhold'un kadınlarından birkaçıyla birlikte olur ve Reinhold sıradakini ona devretmeye hazır olduğunda Biberkopf eski kızlardan birini bırakmayı reddedince Reinhold kalleşlik eder. McTeague'ye geçim kaynağını ve hassas itibarını kaybettiren Marcus'tur: Diploması olmadan dişçilik yaptığını yetkililere ihbar eden odur ve sonuç yalnızca yoksulluk değildir, dengesiz, acınacak haldeki karısıyla ilişkisi de mahvolur. Biberkopf'un dürüst kalmak için gösterdiği yiğitçe çabalara gaddarca son veren Reinhold'dur; önce onu aldatıp bir hırsızlık işine katılmasını sağlar ve sonra, kaçış sırasında, onu kamyonetten bir arabanın önüne iter – fakat Biberkopf, kolu kesildikten sonra tuhaf bir şekilde intikam arzusu duymaz. Koruyucusu ve eski âşığı Eva, sakatlanmış Biberkopf'a bir kadın bularak onu umutsuzluktan çıkarır. Biberkopf, Mieze isimli bu kadına âşık olur, onun mutlu olmasına katlanamayan Reinhold Mieze'yi kandırıp öldürür. Marcus'u harekete geçiren kıskançlıktır; Reinhold'u ise son derece anlamsız bir kötülük. (Fassbinder, Biberkopf'un Reinhold'a karşı gösterdiği sabrın bir tür "saf" yani nedensiz sevgi olduğunu söyler.)

*McTeague*'de McTeague ile Marcus'u birleştiren ölümcül bağ daha özet bir şekilde tarif edilir. Romanın sonuna doğru Norris karakterlerini San Francisco'dan çıkarır: iki adam birbirini çölde, şehrin zıddı bir manzarada bulur. Son paragrafta, Ölüm Vadisi'nin ortasında yanlışlıkla Marcus'a (az önce kendini

savunurken öldürdüğü) kelepçelenen ve "aptalca etrafına bakan" McTeague, düşman/arkadaşının cesedinin yanında ölümü beklemeye mahkûmdur. *McTeague*'in sonu, muhteşem olsa da sadece dramatiktir. *Berlin Alexander Meydanı* keder, acı, ölüm ve hayatta kalma üzerine bir dizi aryayla biter. Biberkopf Reinhold'u öldürmez, kendisi de ölmez. Sevgili Mieze'sinin (edebiyattaki bildiğim en yürek parçalayıcı keder tarifi) öldürülmesinden sonra çıldırır, bir akıl hastanesine kapatılır ve tükenmiş bir halde serbest kaldığında nihayet saygın bir iş bulur, bir fabrikada gece bekçisi olarak çalışır. Reinhold en sonunda Mieze'nin katili olarak duruşmaya çıkarıldığında, Biberkopf onun aleyhine şahitlik etmeyi reddeder.

Hem McTeague hem de Biberkopf vahşi, karakterlerini değiştiren içki âlemlerine kapılırlar – McTeague çok az, Biberkopf çok fazla (kahır, keder, dehşet) şey hissettiği için. Saf, yiğit, aptal değil ama tuhaf bir şekilde uysal olan Biberkopf, Mieze'ye gösterdiği şefkat ve cömertliğin yanı sıra gerçekten âşık olma kapasitesine de sahiptir; McTeague'in Trina için hissedebildiklerinin tam tersi: Alışkanlığın verdiği uyuşukluk sayesinde hissedilen adi bir çekim. Norris iri yarı, zavallı, yarı akıllı McTeague'in bir insan olduğunu inkâr eder; karakter sürekli olarak hayvan gibi veya ilkel olarak tanımlanır. Döblin, kısmen Woyzeck kısmen Eyüp olan kahramanını küçümsemez. Biberkopf'un zengin, sarsıcı bir iç dünyası vardır; aslında roman ilerledikçe giderek daha fazla anlayış kazanır, yine de bu olaylar için, ıstırabın derinliği veya dehşet verici özgünlüğü için asla yeterli değildir. Döblin'in romanı eğitici bir roman ve modern bir *Inferno*'dur[1]* [Cehennem].

*McTeague*'de bir bakış açısı, bir sakin ses vardır – seçici, özetleyici, sıkıştırıcı, fotoğrafik. *Greed*'i filme çeken Stroheim'in,

1 Dante'nin *İlahi Komedya*'sına atfen –çn.

Norris'in romanını paragraf paragraf takip ettiği söylenir – insan nasıl olduğunu görebiliyor. *Berlin Alexander Meydanı* göze olduğu kadar (belki daha fazla) kulağa da hitap eder. Karışık bir anlatım yöntemi vardır: Birçok anlatım, anekdot ve yorum katmanıyla serbest biçimli, ansiklopediktir. Döblin, genellikle aynı paragraf içinde bir unsurdan diğerine geçer: Yazılı delil, mit, ders veren masallar, edebi kinayeler – tıpkı argo ile üsluplu şiirsel bir dil arasında gidip gelmesi gibi. Her şeyi bilen yazarın asıl sesi coşkundur, ısrarlıdır, kesinlikle hissiz değildir.

*Greed*'in tarzı anti-yapaydır. Stroheim stüdyoda herhangi bir çekim yapmayı reddetmiş, *Greed*'in tamamını "doğal" mekânlarda çekmekte ısrar etmişti. Yarım yüzyıldan fazla zaman sonra, Fassbinder'in gerçeklik veya doğruluk konusunda herhangi bir noktaya değinmesine gerek kalmadı. Ayrıca filmin, İkinci Dünya Savaşı sırasında Berlin bombalandığında yok olan Alexander Meydanı'nda çekilmesi de mümkün değildi. *Berlin Alexander Meydanı*'nın çoğu stüdyoda çekilmiş gibi görünür. Fassbinder açık, tanıdık bir üslup tercih eder: Ana bölgeyi, Biberkopf'un odasını, sokakta yanıp sönen, sıklıkla pencerelerden ve aynalardan yansıyan bir neon tabelayla aydınlatmak. Fahişelerin sirke benzeyen sokağındaki bölümlerde ve iki saatlik son bölümün çoğunda, yapaylığın veya teatralliğin zirvesine ulaşılır.

*Berlin Alexander Meydanı* bir romanın uzunluğuna sahiptir fakat aynı zamanda son derece teatraldir, tıpkı Fassbinder'in en iyi filmlerinin çoğu gibi. Fassbinder'in dehası seçmeciliğinde, bir sanatçı olarak olağanüstü özgürlüğündeydi: Özellikle sinematik olmaya uğraşmıyor ve tiyatrodan özgürce alıntı yapıyordu. Münih'teki bir tiyatro grubunun yönetmeni olarak başladı; neredeyse filmleri kadar çok sayıda oyun yönetti ve en iyi filmlerinden bazıları, kendi yazdığı *The Bitter Tears of Petra von Kant* [Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları] ve *Bremen Freedom* [Bremen

Özgürlüğü] gibi sinemaya uyarlanmış oyunlar ya da *Chinese Roulette* [Çin Ruleti] ve *Satan's Brew* [Şeytanın Kurnazlığı] gibi çoğunlukla tek bir iç alanda geçenlerdi. 1974'teki bir röportajında Fassbinder faaliyetlerinin ilk yıllarını şöyle tanımladı: "Tiyatro oyunlarını sinema gibi, filmleri de tiyatro oyunu gibi yönettim ve bunu gayet inatçı bir şekilde yaptım." Bir romanı filme uyarlayan diğer yönetmenlerin fazla uzayan bir sahneyi kesmeyi düşündükleri ve dolayısıyla (tıpkı korktukları gibi) sahnenin durağan olduğu yerde, Fassbinder direnir ve ısrarcı olurdu. Fassbinder'in geliştirdiği teatral bakış tarzı, Döblin'in kitabına yakın kalmasına yardım etti.

Tek bir yeni karakterin –her şeyi affeden anne figürü, Biberkopf'un ev sahibesi Frau Bast'ın– yaratılması dışında Fassbinder'in hikâyede yaptığı değişikliklerin çoğu eylemi görsel olarak daha derli toplu bir duruma getirdi. Biberkopf romanda, filmdeki gibi hep aynı tek odalı dairede yaşamaz ve Fassbinder, romanda başka yerde geçen olayları orada olmuş gibi gösterir. Örneğin romanda Franz Ida'yı kız kardeşinin evinde öldürür; filmde ise dehşet verici dayak olayı –bizim tekrarlarla, halüsinasyona benzer anımsamalarla gördüğümüz– Biberkopf'un odasında, Frau Bast'ın şahitliğinde yaşanır. Romanda, Biberkopf beraber olduğu bütün kadınlarla birlikte yaşamaz; filmde ise her biri, teker teker, Biberkopf'un evine taşınır, filmin görsel bütünlüğünü güçlendirir fakat aynı zamanda Biberkopf'un Mieze ile birlikteliğinden önceki ilişkilerini biraz daha samimi hale getirir. Kadınlar kitapta olduğundan daha fazla altın-kalpli-fahişeler gibi görünürler. Son bir ekleme: Mieze'nin Biberkopf'a verdiği, Biberkopf'un üzerine titrediğini gördüğümüz ve odasında geçen sahnelerde sık sık kadraja giren kafesteki kanaryanın (Döblin'in romanında sadece bir kez bahsedilen bir hediye), McTeague'in en değerli varlığı, mahvolmuş aile saadetinden kurtardığı tek şey olan ve kaderi

onu çöle götürdüğünde hâlâ "küçük yaldızlı hapishanesi"nin içinde yanında taşıdığı kanaryanın reenkarnasyonu olduğundan şüphelenmemek zordur.

Fassbinder'in filmleri Biberkopf'larla, bilinçsizlik kurbanlarıyla doludur. *Berlin Alexander Meydanı*'nın malzemesi önceki filmlerinde, tekrar tekrar mahvolmuş hayatları ve uçlarda yaşayanları –ufak suçlular, fahişeler, travestiler, göçmen işçiler, depresif ev kadınları ve sabrının sonuna gelmiş aşırı kilolu işçiler– işleyen konularında önceden düşünülmüştür. Daha belirgin şekilde, *Berlin Alexander Meydanı*'ndaki sinir bozucu mezbaha sahneleri, daha önce *Jail Bait* [Çıtır Kız] ve *In a Year of 13 Moons*'daki [On Üç Aylı Bir Yılda] mezbaha sahnelerinde görülmüştü. Fakat *Berlin Alexander Meydanı* Fassbinder'in ana temalarının özetinden fazlasıdır. O eksiksizdi – ve merkezdi.

Mart 1980'de, *Berlin Alexander Meydanı*'nı çektiği on aylık sürenin sonuna doğru yazdığı bir makalede Fassbinder, Döblin'in romanını ilk defa on dört veya on beş yaşındayken okuduğunu ve kariyerinin başından itibaren bir gün bu romanı filme çekmeyi hayal ettiğini açıkladı. Bu, hayatının romanıydı –romanın hayallerine nasıl işlediğini tarif etti– ve romanın baş kahramanı, Fassbinder'in seçilmiş ikinci benliğiydi. Birçok filminde Franz isimli kahramanlar vardı; ve *Fox and His Friends* [Özgürlüğün Zorbalık Hakkı] filmindeki baş kahramana, kendisinin oynadığı karaktere Franz Biberkopf ismini verdi. Fassbinder'in Biberkopf'u oynamaktan hoşlandığı söylenebilir. Hoşlanmadı; ama eşit derecede uygunsuz bir şey yaptı. Döblin'e dönüştü: Sesi, anlatıcının sesidir. Döblin kendi kitabında aynı anda her yerdedir, yorum yapar ve ağıt yakar. Ve film tekrar eden bir seslendirmedir, deyim yerindeyse romanın sesidir – ve Fassbinder'in. Böylece, romanla bağlantılı olan İshak'ın kurban edilmesi gibi, pek çok paralel hikâye duyarız. Fassbinder romanın

abartılı düşünme enerjisini anlatının ilerleyişini bozmadan korur. Düşünen ses, Godard'ın filmlerindeki gibi anlatı karşıtı bir araç olarak değil, anlatımı pekiştirmek için; bizi uzaklaştırmak için değil, daha fazla hissettirmek için kullanılır. Hikâye en dolaysız, en dokunaklı şekilde gelişmeye devam eder.

*Berlin Alexander Meydanı*, Hans Jürgen Syberberg'in *Hitler*'i gibi bir meta-film değildir; Fassbinder, *Berlin Alexander Meydanı*'nın bütün uzunluğuna karşın Syberberg'in görkemli estetiğine ya da onun yüksek kültüre gösterdiği saygıya sahip değildir. Hikâye tarzında bir filmdir fakat *son derece* uzun bir filmdir: Hikâyesini, dönemin dekoru içinde (1920'lerin sonları), yüzden fazla oyuncuyla (rollerin çoğunu Fassbinder'in her zamanki grubundan oyuncular oynadı) ve binlerce figüranla anlatan bir film. Fassbinder'in filmlerinde birkaç küçük rolde oynayan elli üç yaşındaki tiyatro oyuncusu Günter Lamprecht, Franz Biberkopf'u oynar. Bütün oyuncular, özellikle Mieze rolündeki Barbara Sukowa ve Eva rolündeki Hanna Schygulla muhteşem olsalar da Lamprecht'in Biberkopf'u diğerlerini gölgede bırakıyor – Emil Jannings veya Raimu'nun çıkardığı işler kadar iyi, son derece etkileyici, canlı, ustaca çeşitlendirilmiş bir performans.

Yapımı televizyon sayesinde mümkün olmuşsa da –Alman ve İtalyan televizyonlarının ortak yapımıdır– *Berlin Alexander Meydanı* bir TV dizisi değildir. Bir TV dizisi, belli aralıklarla izlenmek üzere *tasarlanmış* "bölümlerden" oluşur – haftada bir olması gelenek haline gelmiştir, tıpkı eskiden cumartesi günleri öğleden sonraları yayınlanan film serileri gibi (*Fantômas* [Hayaletler], *The Perils of Pauline* [Pauline'in Tehlikeleri], *Flash Gordon* [Fezada Çarpışanlar]). *Berlin Alexander Meydanı*'nın parçaları aslında bölüm değildir, doğrusunu söylemek gerekirse, film bu şekilde daha kısa göründüğü için on dört haftaya yayılmıştır (İtalyan televizyonunda ilk kez izlediğim gibi). Bir sinema

salonunda gösterilmesi –her biri yaklaşık üç saatlik beş parça halinde, peş peşe beş haftadan fazla bir sürede– bu filmi izlemek için kesinlikle daha iyi bir yoldur. Tamamını üç veya dört günde izlemekse çok daha iyi olacaktır. İnsan en kısa sürede ne kadar çok izleyebilirse o kadar iyi, tıpkı uzun bir romanı büyük bir zevk ve yoğunlukla okumak gibi. Sinema, bu melez sanat, hiçbir filmin cesaret edemediği kadar uzun ve teatral olan *Berlin Alexander Meydanı*'nda, romanın yavaş işleyen, geniş biçimli ve birikimli gücünün birazını nihayet kazanmıştır.

(1983)

# Bunraku Üzerine

Sanat, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ince sınırda yatan bir şeydir... Gerçek değildir ama yine de gerçek dışı değildir; gerçektir ama yine de gerçek değildir.

–Chikamatsu Monzaemon
(1653-1725)

Bunraku'da oyun, her şeyden önce, fiziksel bir nesne olarak tanımlanır: Metin. Ayrıca metin kutsaldır – yani oluşturandır. Bu nedenle her gösteri ciddi bir törenle açılır: Baş okur metni uzatır ve önünde eğilir, sonra kürsünün üstüne koyar ve okumaya başlar. Bunraku, dramatik duygu yüklü konuşmaların kaynaklarını çoğaltarak ve yerlerini değiştirerek oyuncunun önüne geçen bir tiyatrodur.

Oyun oynanır; yani nakledilir; yani okunur. Metin (söylev çeken, şakıyan, okuyan, inleyen) telli bir çalgıyla, samisenle

yapılan müzikle kesilir veya vurgulanır. Ayrıca, eşzamanlı olarak, gerçek insanın yarısı veya üçte ikisi boyutlarındaki sert ifadeli büyük kuklalar tarafından canlandırılır. Dramanın canlandırılması uygun bir şekilde sahnede, seyirci önünde yapılır: Figürlerin –kuklaların ve onları oynatanların– hareket ettiği geniş, dikdörtgen alanda. Fakat sözlerin ve müziğin kaynağı (sahnenin sağ tarafında bir platformda oturan bir veya daha fazla anlatıcı ve müzisyen) paralel bir performans oluşturur. Belli bir türdeki kurgu filmlerde olduğu gibi diyalog "yok" değildir ama merkezde yer almaz – anlatımsal ve maddesel özerkliği verilerek yeri değiştirilmiştir.

Dramada duygu iki kez yer değiştirir, iki ölçeği, iki fiziksel ve duygusal akışı vardır. Sahne adabında başta gelen kural bir tür anti-histeridir. Canlı oyuncular yerine, kukla baş kahramanların sessizliği vardır; onları oynatan insanların hissizliği ve her yerde birden bulunmaları vardır. Yalnızca merkezin dışında değil (seyircinin bakış açısından) fiziksel olarak hareketsiz *joruri*[1] anlatıcısına en etkili şekilde ifade etme görevi verilir. Anlatı ve yorumların yanı sıra diyaloglardan da oluşan metinlerin çoğu gösterişli biçimde duygusaldır ve anlatım, hıçkırık ve iç çekmelerle uzun bir kreşendoya dönüşebilir. Güya, vekâleten kuklalar adına hareket eden anlatıcı figürü, Bunraku'nun oyunculuğun anlamını soyutladığı –bozduğu, örneklediği, aştığı, pekiştirdiği– araçlardan biridir.

Kukla, ilk örneğinde, tek bir kişi tarafından idare edilen esnek bir bebektir. 1734'te üç kişi tarafından oynatılan bir kuklanın icat edilmesi, kuklanın duygusal ve hareketle ilgili potansiyelini daha önce görülmemiş bir noktaya getirdi. Japon kuklası gözlerini

---

1 Bunraku tiyatrosunda, samisen eşliğinde şarkı söyleyerek anlatma tekniği –çn.

devirebilir, kaşlarını kaldırabilir, gülümseyebilir, yumruklarını sıkabilir; üzülebilir, kendi kendine giyinebilir, koşabilir, inandırıcı şekilde canına kıyabilir. İple veya elle oynatılan hiçbir kukla böyle karmaşık ve detaylı eylemler yapamaz; ayrıca Bunraku kuklaları seyirciyi etkileme yeteneğine sahiptir, başka herhangi bir kukla geleneğinde görülmeyen şekilde onları ağlatabilir.

Fakat kuklanın duygu ve ifade çeşitliliğinin genişliği dışında ("realizm" olarak tanımlamayı seçebileceğimiz veya seçmeyebileceğimiz bir kazanç), onları oynatanların çokluğu –ve mecburen kuklalarla birlikte sahnede olmaları– kukla tiyatrosunun duygusal sicilini kesin bir şekilde biçimlendirir ve dönüştürür. Kukla kelimenin tam anlamıyla sayıca azınlıkta kalmış, etrafı çevrilmiş, kuşatılmıştır. Kukladan daha büyük üç oynatıcının varlığı kuklanın hareketlerine ve çabalarına duygu yüklü bir pırıltı bahşeder. Kuklalar çaresiz, çocuksu, savunmasız görünür. Yine de küçüklükleri, hassasiyetleri ve zarafetleri içinde aynı zamanda hükümran, otoriter görünürler.

Bunraku, mekânla ilişkinin iki ölçeği üzerinde çalışır. Genellikle özenle hazırlanan dekor kuklaların ölçülerine göre yapılır. Oynatıcılar devler, davetsiz misafirlerdir. Her narin kuklanın başının yanında üç oynatıcının kocaman kafaları vardır. Oynatıcılar, hareket ettirirlerken kuklaya bakarlar. Seyirci kuklaları gözleyen oynatıcıları, kuklaların sergilediği dramanın ilk seyircilerini izler. Üç oynatıcı, Tanrı olmanın niteliğini özetler. Görünmek ve hissizlik: Birinin yüzü açıktır. Ve gizlenmek: Diğer ikisi siyah başlıklar takar. Kuklalar hareket eder. Oynatıcılar onlarla birlikte hareket eder, tek bir devasa beden halinde, mükemmel bir iş bölümü içinde, kuklanın bedeninin farklı bölümlerini oynatırlar. Seyircinin gördüğü, rol yapmanın hareket ettirilmek olduğudur. (Ve eşzamanlı olarak, gözlenmek olduğu.) Sahnelenen şey kadere boyun eğmektir. Oynatıcılardan birinin yüzünün açık, diğer

ikisinin örtülü olması, Bunraku'nun karakteristik çifte ifadesinin bir diğer aracıdır: Dramatik içeriğin abartısı ve ketumluğu, varlığı ve yokluğu.

Kuklalarla oynatıcılar arasındaki bu ilişki yalnızca nedensel bir ilişki değildir; Bunraku oyununun merkezindeki acımasız bir gizemdir. Kuklanın eline bir tarak verir, kuklayı telaşla kaderine götürür – bazı anlarda oynatıcılar kuklaların hizmetçisi, diğer anlarda onları tutsak eden kişiler olarak görünürler. Bazen kukla oynatıcıya karşı koyuyormuş veya onun tarafından havaya kaldırılmaya uysalca tahammül ediyormuş gibi görünür; bazen de ebedi, talihsiz bir uçuştaymış gibi. Algıya zevk vermek ve duyguları sızlatmak için oranlar sürekli değişir. Bazen gölgemsi oynatıcılar küçülür ve kuklalar normal bir boyuta kavuşur. Sonra oynatıcılar bir kez daha büyür ve kuklalar tekrar narin, eziyet çeken cücelere dönüşürler.

Sanat dediğimiz durum karakteristik olarak bizim oyunu hem çok dikkatle izlememizi hem de engel, oyalama, konu dışı olarak anlaşılan şeyin "ötesini" görmemizi (veya "düşünmemizi") ister. Bir opera gösterisinde, sahneye odaklanmak için orkestrayı görmezden gelir veya şöyle bir bakarız. Fakat Bunraku'da gölgemsi, siyahlara bürünmüş kuklacıları görmezden gelmemiz beklenmez. Bunraku'ya yüce, efsanevi kişisizliğini ve coşkulu, saflaştırılmış duygusallığını veren, oynatıcıların varlığıdır. Canlı oyuncularla rekabet ederek kukla sanatı yapmak için, diyor Chikamatsu, metin "duygu yüklü" olmalıdır. Fakat, diye ekler, "Ben dokunaklı olma özelliğini tamamen bir kısıtlama meselesi olarak görüyorum." Dansçıların ortak duygularını geliştirerek safça duygusal klasik bale geleneğini zirveye ulaştıran Balanchine'i, kişisizliğin yüceliğinde ideal kuklalarla kıyaslayalım: "Sessizlik, uysallık ve hareketsizlik belki de en büyük güçleridir. Öfke, hezeyan, coşku kadar, hatta belki daha fazla etkileyicidirler."

Kukla tiyatrosu konusundaki en derin Batı düşüncesinde (dolayısıyla da dans konusunda) Kleist, kuklaların cansızlığının, ruhun ideal durumunu ifade etmek için önkoşul olduğunu yazmıştı. Kleist'ın kurgusal hayali (1810 yılında ipli kuklalar hakkında yazıyordu) Bunraku'da yeniden doğmuş ve tamamlanmıştır.

(1983)

# Hayal Gücüne Göre Bir Yer

Bahçe tarihi, açık hava gösterilerinin (maskeler, havai fişekler, gösteri alayları), mimarinin, şehir planlamasının –aynı zamanda da edebiyatın– tarihine açılan büyüleyici bir sanat tarihi dalıdır. Bir zamanlar daha çok Avrupa'ya özgü bir konuyken (bu konudaki bilim insanları Fransız, İngiliz, Almandı), artık bu ülkede de [Amerika] yıldızı parlıyor. Etkinlik merkezlerinden biri, bahçe tarihi üzerine zengin kaynaklara sahip Washington D. C.'deki Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi'dir.

Batı'daki bahçe sanatında temel gelenek dışlayıcıdan çok kapsayıcıdır, insan yapımı şeyleri –mermerden, tuğladan, süngertaşından, alçıdan, ahşaptan– ağaçların ve bitkilerin arasına koyar. Fakat bahçelerde yeniden oluşturulan birçok yapının (heykeller, çeşmeler, süs binaları, köprüler) hiçbiri tarihi ve bağlantısı açısından grotto'lar kadar büyüleyici veya karmaşık değildir. Bu, kelimenin tam anlamıyla etkileyici bir yerdir. Grotto denen insan

yapımı girinti veya toprak altındaki mekân, genelde, zararsız bir yerdir. Ayrı türdeki diğer yerlere, "mağara" "mahzen" "türbe" gibi daha az rahatlatıcı isimler veririz. Bahçedeki grotto, genelde korkutucu, hatta itici ama yine de aralarında benim de olduğum bazı insanlar üzerinde çok güçlü bir çekim yaratan mekânların evcilleştirilmiş versiyonudur. Grotto'lar her zaman ilgimi çekmiştir ve onlara, onları yansıtan yapılara bakmak için yolumu değiştiririm. Bu merak belki de korkuyla başa çıkmaktan başka bir şey değildir – ama o zaman da grotto, korkutucu duygularla şakalaşmaktan daha fazlası veya daha azı gibi görünmez.

Grotto'ların bir sığınak ve dinlenme yeri olarak yaratılan bahçeye girebilmeleri için, asıl işlevlerinin dünyevileştirilmesi ya da küçültülmesi gerekirdi. Grotto'lar, çoğunlukla gerçek yeraltı odaları, her şeyden önce kutsal yerlerdi. Büyücünün veya kâhinin barınağı, münzevinin sığınağı, mezhebin ibadethanesi, kutsal insanların ve saygıdeğer ataların kemiklerinin dinlenme yeri – hayal dünyamızda, mezarı ve kabri hatırlamaktan asla uzak değilizdir. Grotto'ların, başlangıçta, birçok pratik amacı vardı: Romalıların su projesinin bir parçası olarak inşa ettikleri muazzam mahzenler gibi. Grotto'lar bahçe düzenlemesinin bir parçası olarak ilk defa Roma İmparatorluğu'nun sonlarında ortaya çıktı. İÖ. 1. yüzyılın sonlarında grotto'lar ve mağaraya benzeyecek şekilde düzenlenmiş odalar, Roma asilzadelerinin villalarının ortak bahçe özelliği haline geldi. Zarif bir şekilde eski kutsal yerleri ve onların gizemlerini çağrıştıran bu mahzenler, süslü mekânlar kısmen, açık havada yürütülecek zevk ve eğlenceler için yapılmış pratik yapılardı – örneğin satir oyunlarının ve ziyafetlerin arka planı olarak. Kalıntıları antik dünyadan bugüne gelebilen bu villaların belki de en ünlüsü ve görkemlisi, pek tipik olmasa da Hadrian'ın içinde birkaç grotto bulunan, Roma yakınlarında Tivoli'deki villasıdır.

Hıristiyanlık grotto'ya yeni ilişkiler verdi ve bin yıldan fazla süredir grotto imgesini tekelleştirmeyi başardı. Sözde doğal ama aslında tamamıyla belli bir üslup verilmiş grotto'larda Hıristiyanlıkla ilgili hikâyeler –Hz. İsa'nın doğduğu mağara, defnedildiği türbe– ile genellikle dua ederken veya inzivaya çekildikleri yeraltı odasının ağzında saldırıya uğrarken tasvir edilen Jerome ve Antonios gibi azizlerin hayatları resmedilir. Bahçe grotto'larının canlanması –yani, bahçedeki grotto'larla yeniden bağlantı kurulması– grotto'ların asıl özelliği olan Hıristiyanlıkla ilişkisinden mahrum bırakılabileceği ve yeni, eklektik bir sembolizmle donatılacağı Rönesans'ı beklemek zorundaydı (Neo-Platoncu, hümanist). Klasik villaların bahçeleri ve grotto'ları uzun zaman önce yıkılmışsa da tasvirleri –örneğin Ovid ve Livy'nin yaptıkları– korunmuş ve hayranlık uyandırmıştı. Rönesans'ta bahçe konusunda ulaşılan yeni zirvelerin başlıca özelliği olarak bahçe grotto'larının detaylı şekilde hazırlanması, Montaigne'in ve diğer yabancı ziyaretçilerin hayran kaldığı Medici'nin Floransa'daki Boboli Bahçeleri'nde bulunan Grotta Grande'si ve Pratolino'nun birçok grotto'su ile hidrolik harikaları gibi başarılar doğurdu. Antik villaların grotto'larının güneşten korunmuş ziyafet alanları olarak kullanılması Rönesans'ta yerini teatral gösterilerinin arka planı olmaya bıraktı.

Batı kültüründe son derece yaygın olan, bahçenin bir sanat eseri olması konusundaki özgün, karmaşık düşünce –mimari unsurlardan seçkileri ve çeşitli muhteşem düzeneklerdeki su oyunlarını içeren, "ideal" bir manzara olarak bahçe– Rönesans'ta tanımlandı. Batı'da genelde çok unsurlu olan bahçe düzeninin unsurlarından yalnızca biri olmasına rağmen grotto ayrıcalıklı bir yere sahiptir: Bütün bahçe dünyasının ufak çapta yoğunlaşmış halidir. Aynı zamanda bahçenin tersyüz olmasıdır. Bahçenin özü açık havada, geniş, aydınlık, ferah, doğal olmasıyken grotto'nun

ruhu kapalı, gizli, loş, yapay, süslü olmasıdır. Grotto karakteristik olarak süslenmiş bir yerdir – fresklerle, boyalı heykellerle, mozaiklerle veya (suyla ilişkisi baskın olmaya devam edenler için) deniz kabuklarıyla.

Rönesans'la başlayan bahçe tarihinde grotto bütün zevklerin dönüşümünü, tiyatrodaki bütün fikirleri yansıtır. Yapay bir harabe olarak grotto. Ahmaklık ve kaçamaklar için bir mekân olarak grotto. (Bunun modern, yozlaşmış bir şekli panayırlardaki kartonpiyerden yapılmış Aşk Tüneli'nde varlığını sürdürüyor.) Vitrin olarak grotto. Grotto, bir bakıma, bahçe topluluğunun doğal olarak itibarını yitiren, en iffetsiz ve en kuşkulu unsurudur. Karmaşık ve birikimli, loş ışıklı, fazla süslenmiş bir mekândır. (Hayal dünyasına bir çağrı ve zevksiz detaylar için muhtemel bir alandır.) Başta son derece yoğun bir şekilde "rustik" bir alan olarak düşünülmüştü – bazı Roma villalarında olduğu gibi bir mağara taklidi. Sonunda ayrıntılı bir şekilde teatral, aşırı süslenmiş bir yer haline geldi. Alexander Pope tarafından 1720 ve 1730'larda Twickenham'da yapılan ünlü grotto'nun tavanına ve duvarlarına, aralarına deniz kabukları serpiştirilmiş ayna parçaları kakılmıştır. (Pope'un ifadesiyle, *karanlık oda* olarak grotto.) On sekizinci yüzyılda, hazinelerini sergilemek isteyen deniz kabuğu koleksiyoncuları tarafından pek çok grotto inşa edildi. Son derece özel grottolardan biri, Bavyera Kralı II. Ludwig tarafından 1876-1877 yıllarında Linderhof'ta inşa edilen ve kendisi de bir tiyatro alanı olan Venüs Grotto'su, Wagner'in *Tannhäuser* operasının birkaç sahnesinin geçtiği yerdir. Fransa'nın merkezinde küçük bir kasabada bulunan Le Palais Idéal du Facteur Cheval, yüzyılımızın başından kalan büyük bir bahçe grotto'su olarak görülebilir – ve belki de türünün son örneği olarak. Bu hayret verici yapının türbeye benzeyen zemin katı grotto'ların iç kısımlarının karakteristik abartılı dekoruna, öğreticiliğine ve yücelik arayışına

sahiptir. Bu mağarayı yapanın amacı yüce olanı küçültmek ve böylece ona sahip olmaktan başka bir şey değildir. Duvarlara oyulmuş yazıtlar, etiketler, açıklamalar, özdeyişler vardır – bütün yapı, dünyanın manevi bilgeliğinin bir seçkisi olarak, burayı 1879 ve 1912 yılları arasında tek başına inşa eden, kendi kendini yetiştirmiş bir tür dâhi olan yaratıcı köy postacısı tarafından tasarlanmıştır. Kullanılan malzeme ve mantık anlamında farklı olsa da Ferdinand Cheval'in labirent-grotto'su, Pope'un grotto'su ile aynı aileye mensuptur.

Grotto'lar hayal yerleridir fakat büyük grotto binaları işlevseldir ve her zaman öyle olmuşlardır: Roma villalarının *kriptoportik*'lerinden (bir binadan diğerine geçerken günün sıcaklığından kaçınmak için yapılmış yeraltı geçitleri) veya Roma mühendisliğinin müthiş başarısı, Albano Gölü'nün *emissarium*'undan (Piranesi'nin oyma sanatıyla ilgili en büyüleyici kitaplarından birinin konusu), Missouri, Kansas City'deki Brunson Instrument Company'nin yönetim merkezi olan, yüksekliği otuz metreden daha fazla, kireçtaşı mağaralarına; Osaka'da bulunan kilometrelerce uzunluğundaki yeraltı alışveriş sokaklarına; Taipei'deki Ulusal Müze'nin arkasındaki dağda bulunan, 1949 yılında Çin'den Tayvan'a kaçan Chiang Kai-shek'in yanında götürdüğü sayısız sanat hazinesini barındıran uçsuz bucaksız mağaralara; ya da Paris'teki Louvre Metro İstasyonu, Stockholm metro ağındaki birçok istasyon ve hepsinden çok, haklı bir şöhrete sahip Moskova metrosu, özellikle de Mayakovsky ve Dynamo istasyonları gibi modern hayal diyarlarına kadar. Modern teknoloji yeraltında bir şeyler inşa etmeyi daha önce asla mümkün olmayan bir ölçekte mümkün kıldı: Büyük yeraltı tesisleri mutlaka çoğalacaktır. Sanat grotto'ları, endüstri grotto'ları, işletme grotto'ları, savaş grotto'ları – tüm bunlar fonksiyonel olsa da aynı zamanda mekânın şiirselliğinin somut örnekleri gibidirler. Grotto'larda fonksiyonel

ve hayal kesinlikle uyumsuz değildir. Philip Johnson'ın sanat koleksiyonu için New Canaan, Connecticut'taki Cam Ev'inin yanına, yeraltına yaptığı müze belki de bu yüzden ünlü evin ikizi (duvarları camdan bir ev, yer altına gömülmüş bir ev de gerektirir) gibi görünür ama bahçe grotto'sunun bir örneği olarak ikna edici değildir: Aşırı fonksiyonel, fazla sadedir.

Birçok turistik alan grotto deneyimi sağlayabilir. New Mexico'daki Carlsbad Mağaraları, Slovenya'daki (Ljubljana yakınında) Postojna Mağaraları, Paris'in güneyinde Vezelay yakınındaki Grotte d'Arcy, Sardinya'nın batı kıyısında Alghero yakınlarındaki Nettuno Grotte – benim gibi grotto meraklılarında hayranlık duyulan bu doğal mağaralar, yapay grotto işlevi de görüyor. Çünkü bir sahneye (sadece güvenlik nedeniyle olsa da) ya da merdivenlerde ve yürüyüş yollarında sıraya dizilmiş ziyaretçilere ellerindeki fenerlerle hayvanlara benzeyen şekilleri, org borularına benzeyen sarkıt ve dikitleri gösteren rehberleriyle müzeye dönüştürülmemiş, turistlere açık bir doğal mağara yoktur. (Postojna'da mağaraların bir bölümünden minyatür tren yoluyla geçilir.) Mezarlık –genellikle erişilmesi güç– grotto'ların olduğu bir bahçedir. Fakat bazı mezarlıklarda, özellikle Latin ülkelerindekilerde, mozolelerin ve yerüstü türbelerinin kapısı değil, içerisinin görülebildiği parmaklıkları vardır. Roma yakınlarındaki Cerveteri'de kazılıp ortaya çıkarılmış Etrüsk türbelerini –rölyeflerle süslü duvarlarıyla Tomba Bella gibi– ziyaret etmek grotto'ları ziyaret etmeye benzer, Palermo ve Guanajuato'daki, duvarları dik duran mumyalarla veya deniz kabukları yerine ustalıkla dizilmiş kemik yığınlarıyla dekore edilmiş yeraltı mezarlıklarını ziyaret etmek de öyle.

Bahçe grotto'su yok olmadı fakat artık bahçelerde görülmüyor. Ayrıca yeraltından çok yerüstünde bulunuyor. Yarım yüzyıl boyunca baskın mimari gelenek tek tip görünümlü Bauhaus

tarzı olunca, buna zıt, muhalif ya da aşırı rasyonel Bauhaus estetiğini umursamayan binaların çoğu, kesinlikle bir "grotto" gibi görünme eğilimindedir: Antoni Gaudí'nin Casa Milá'sı ve Parque Güell'i (aslında Gaudí'nin eserlerinin çoğu), Kurt Schwitters'in *Merzbau*'su (Nibelungen ve Goethe grottolarıyla), Frederick Kiesler'in "Endless House"u [Sonsuz Ev] ("Meditasyon İçin Grotto"yu tasarladı), Rudolf Steiner'ın İsviçre'deki Goetheanum'u ve Eero Saarinen'in Kennedy Havaalanı'ndaki TWA Terminali gibi binalardaki eğimli çizgiler, süslü duvar yüzeyleri, yeraltı havası. Tasarımdaki daha gösterişli son dönem örneklerinden biri, Hyatt Otelleri için John Portman tarafından geliştirildi. Atlanta'daki ilk otellerinde, umulmadık yükseklikteki kapalı bir alanın şaşkınlığını yaşamak için, tuhaf bir şekilde küçük, herhangi bir özelliği olmayan girişten geçilir. Portman avlusu –aşırı süslü, tıkışık ve suyu, genellikle bir şelaleyi merkez alan– bahçe grotto'su motiflerinden bazılarının özellikle kaba yapılmış aktarımlarıdır.

Grotto'lar mimarideki ve duygulardaki hayal, hafiflik, aşırılık unsurlarını doğrular. Bahçe grotto'larının, bahçe tarihi kitaplarında öngörülen anlamda, modası geçmiş olabilir. Fakat bu tür mekânların sonsuz bir geleceği olduğu tahmin edilebilir, çünkü hayal gücümüzün ayrılmaz bir parçasıdırlar.

Grotto hem bir gizlenme yeri hem de bir tür harabedir; korkutucu ile güvenli, yüce ile çökmüş arasındaki sınırdadır. Aynı zamanda gerçekliğimizin de ayrılmaz bir parçasıdır. Grotto'da somutlaşan kadim korku ve kaygılarımıza, özel bir modern korku da eklendi. 1950'lerde bütün Amerikalıların evlerinin bahçelerine grotto inşa etmeleri için dikkate değer bir baskı vardı. Onlara bomba sığınağı deniyordu.

(1983)

# Görüntünün Hazzı

Mauritshuis Müzesi koleksiyonundaki şaheserlere tapınarak dolaşırken tatmin edici bir mutluluk hissetsem de önemsiz oldukları tartışılmaz bazı resimlerin yaptığı büyüye hâlâ boyun eğmem gerekiyor: Kiliselerin iç kısımlarını tasvir edenler. Bu görüntülerin sunduğu hazlar arasında, her şeyden önce özellikle Hollanda resmiyle (Bilinçli olarak ilk defa Brueghel'in bir buz pateni manzarasının önünde deneyimlemiştim) ilişkilendirdiğim, türe özgü bir dünyaya düşme hazzı var. Ve o bir anlık bedenin-dışına-çıkma, resmin-içine-girme duygusuyla, son derece küçük figürlerle dolu bu geniş, kişidışı mekânların sunduğu görüntüleri inceleyerek yıllar boyu müzelere gideceğim, onlara bağımlı olacağım kesinleşti.

Böylece, kendimi Rembrandt'ların ve Vermeer'lerin büyüsünden güçlükle kurtararak daha az bireyselleştirici hazlar için, mesela, hemen hemen Rembrandt'ın çağdaşı bir *petit maître*[1]

1 Fr. Küçük usta –çn.

olan Gerard Houckgeest tarafından 1651'de yapılan *The Tomb of William the Silent in the Nieuwe Kerk in Delft*'e [Sessiz William'ın Delft Nieuwe Kerk'teki Mezarı] doğru uzaklaşabilirim.

Burada tasvir için seçilen mekân, iki yüksek duyguyla kutsanmıştır: dini duygu (burası bir kilisedir) ve ulusal duygu (Orange Hanedanı'nın şehit edilmiş kurucusunun türbesini barındırır). Fakat tablonun ismi konuyu değil bahaneyi verir. *The Tomb of William the Silent*'a hâkim olan yalnızca bir kısmı görünen anıt değil, sütunların güçlü dikey çizgileri ve neşeli ışıktır. Konu bir mimari yapı (anıtın içinde yer aldığı) ve bizim uslanmazca modern gözlerimize mekânı sunmanın bir yoludur.

Küçük şeylerin doldurduğu, özenli bir titizliği ortaya seren, büyük şeylerle ilgili tüm sahneler bu hayali girişi davet eder. Elbette, bir tablodaki hem derin hem de geniş bir kamusal mekânı küçültmenin tadını çıkarmak, diyelim ki, tarihi müzelerde geçmişin masa üstlerinde sergilenen üç boyutlu modelleri üzerine hayaller kurmaktan çok daha karışık bir hazdır. Minyatürleştirerek üç boyutlu kopyalama bize bir envanter, bütünlük amacı taşıyan, beklenmedik detaylarla dolu olduğundan mest eden bir şey verir – bir tren yolu modelinin veya bebek evinin olduğu kadar bir diorama'nın[1] da gerçek bir kopyasını. Tablonun yüzeyi bize, görsel uygunluk (örneğin perspektif) konusunda önceden var olan biçimsel düşüncelerle şekillendirilmiş ve seçtikleriyle olduğu kadar dahil etmediklerinden de hoşnut bir görüntü verir. *The Tomb of William the Silent*'ın verdiği hazzın çoğu da dahil etmediklerinin çarpıcılığından kaynaklanır.

Başlangıç olarak, tablo yalnızca bir şeyin görüntüsü değil (fotoğraf gibi) görüldüğü gibi bir şeydir. Houckgeest, Nieuwe Kerk'in iç tarafının başka resimlerini de yaptı; aralarında, şu an

1 Canlandırma. Sergi amacıyla yapılmış üç boyutlu büyük tablo –çn.

Hamburg Kunsthalle'de bulunan ve Mauritshuis'deki resminden daha önce olduğu düşünülen, aynı yerin daha geniş açılı bir tablosu da var. Fakat mekânla ilgili en özgün anlatım kesinlikle budur, özellikle de fotoğrafik bir görme yöntemiyle anlattığı özelliklerinden dolayı. İllüzyonist tarzına –mekânı, gerçek bir bakış açısından, hatırı sayılır doğrulukla kaydeden– ek olarak, tam ortada duran sütunun tabanını neredeyse resmin alt kenarına getiren alışılmadık şekilde dar bir çerçevesi vardır. Ayrıca Hamburg'daki versiyonunda üç pencere varken, Mautritshuis'te bulunan tablodaki ana ışık kaynakları "dışarıdadır." Sadece panelin kemerli üst kenarının hemen altında, yüksek bir pencerenin mat bir parçasını görebiliriz; sütunlara vuran güçlü ışık tablonun sağ kenarının dışındaki bir pencereden gelir. Bir mimari eseri (veya manzarayı) belgeleyen ressamların genellikle rağbet ettiği, tek bir izleyicinin görebileceğinden fazlasını içeren ve standardı kapsamlı görünen, kısaltılmamış (şayet iç mekânsa, bağımsız, duvardan duvara) bir mekân olan panoramik görünümün tersine, burada tasvir edilen mekân görsel kapanmadan kaçınmak amacıyla çerçevelenmiş ve aydınlatılmıştır. Houckgeest'in bakış açısının aşırı yakınlığı, tablonun sınırlarının içinde tasvir edilen mekânın ötesinde devam eden daha büyük bir mekândan izleyiciyi haberdar etmenin bir yoludur. Bu, fotoğrafın (hem fotoğraf hem de film) estetiğini merkez alan yöntemdir: görünmeyeni, görünen alanın hemen dışında kalanı –çarpıcı, mantıklı şekilde– bizim görebileceğimiz bir unsur kılmak.

Houckgeest'in resimlerinin ilk anda dikkat çeken unsuru olan yakın bakış açısı, aynı türden bir izlenim yaratır: Mekânın alışılmadık doluluğu. Kiliselerin en dokunaklı görsel yönü olan sonsuzluk izlenimini daha iyi elde etmek için, geleneksel olarak kiliselerin iç kısımları görece boş resmedilir. Mimari, bu derin mekânı doldurmaktan çok çerçevelemek olarak tasvir edildi ve

ışıklandırma, yapıların makul bir şekilde üç boyutlu görünmesini sağladı; etkileyici ışıklandırma olmadan mimari detaylar başarısızlığa meyilliydi. Houckgeest'in resminde, küçültülmüş görünüm –etkileyiciden çok yumuşak olan ışık değil– mimarinin üç boyutluluğunu ortaya çıkarır. Houckgeest, fazla yakınlaşarak ve mimariyi elle tutulur hale getirerek, kiliselerin iç kısımlarını resmeden bütün Hollandalı ressamların arasında en beğenileni olan çağdaşı Pieter Jansz Saenredam'ın veya sonraki nesilden, hemen hemen aynı derecede beğenilen mimari ressam Emanuel de Witte'nin resimlerinde bulunan ve maneviyatı, aurayı, duyguyu, ruhaniliği hatırlatır gibi görünen bakışı kaybetmiştir. Saenredam'ın *Interior of the Cunerakerk, Rhenen* [Cunerakerk, Rhenen'in İçi] (1655) ve de Witte'nin *Interior of an Imaginary Catholic Church* [Hayali Bir Katolik Kilisesinin İçi] (1668) gibi tablolarındaki, aynı zamanda Mauritshuis'teki "şiirsel" boşlukla ilişkilendirilen standartlara göre, Houckgeest'in tablosu çağrıştırıcılıktan uzak, sapkınca gerçekçi görünebilir. Saenredam'ın başarısı uzaklık atmosferini betimlemenin kesinliğiyle birleştirmek, gerçek bir kiliseyi gerçek ama asla yakın olmayan bir bakış açısıyla betimlemekti – Houckgeest'in *The Tomb of William the Silent*'ta yaptığı tuhaf seçim.

Gerçek veya sembolik öznenin bir kısmını mimari büyüklükle maskelemek veya izleyici ile özne arasına bir ekran, kafes veya parmaklık gibi engeller sokmak, fotoğrafik çerçevelemenin daimi stratejisidir ve türbenin önemli bir kısmı ön plandaki merkezi sütunun arkasında kalacak şekilde bir bakış açısı seçen Houckgeest'in bu çerçevelemeyi daha proto-fotoğrafik yapabileceğini belirtmekte fayda var. Çünkü sağdaki, Hamburg'daki versiyonda en geniş görünen sütun, Mauritshuis'teki resmin –ikisi de aynı açıdan boyanmıştır– kırpılmış içeriğinde yine de kısmen görünebilirdi ve öyle olsaydı, türbeyi görmemizi daha fazla

engelleyecekti. Houckgeest doğru olmayanı tercih etti ve resmin sağ tarafındaki alanı daha açık bıraktı.

Mimari unsurlarla her zamankinden daha dolu bu mekâna normal anlamda birkaç unsur eklenir: Tıknaz, sıkı giyinmiş, başları kapalı, ikisi çocuk sekiz kişi; bir hayvan; ve kısmen gizlenmiş türbenin en uzaktaki unsuru, kaidesi üstünde duran alegorik bir heykel. Biz, Houckgeest'in betimlediği, içindeki minik figürlerin görmek üzere geldikleri veya zaten o an gördükleri bu mekânı seyrediyoruz. Bir mimari yapının içinde, bir mimari yapıya bakmak. Bir mimari yapının değerini teslim etmek.

Houckgeest'in resimlerindeki insanlar, klasik manzara ressamlarının panoramik görüntülerine eklediği minik figürlerden daha büyük (onlara daha yakınız) ve çok daha detaylı olmasına rağmen, benzer bir işlev görerek mimari yapının engin ölçüsünü pekiştirir. İnsan figürleri ölçüyü belirtirken aynı zamanda kasıtsız olarak atmosfer yaratır: İçinde bulundukları mekânda cüce gibi görünürler ve genellikle çok azdırlar. Minyatürleştirilmiş betimlemelerinde manzaraya dağıtılmış çok sayıda minik figür olduğunda daha tatmin edici görünen üç boyutlu dünya modellerinin tersine, resmin bir öznesi olarak mimari mekân, gerçekçi değilse bile karakteristik olarak az nüfusludur. Aslında, insanlarla dolup taşan halka açık bir mekân artık bir sürü minik figürü koyarak üslup hatası yapıyormuş gibi görünen "toy" ressama özgü bir mühürdür. Görkemli binaların iç kısımlarının ya da etrafı binalarla çevrilmiş, her zaman sahneyi andıran, açık bir alanın betimlenmesinde profesyonel görünen, figürlerin seyrek kullanılmasıdır. *The Tomb of William the Silent* gibi bariz bir tesirle yüklü olmayan pek çok tabloda bulunan dokunaklı özellik budur. Bütün kiliselerin iç kısımları, hatta bu bile, Chirico'nun anlayışına göre "doğaüstü" mekânlar haline gelir; yani insanın yokluğunun *gerekliliğini* gösterirler. İster istemez bu dokunaklı özelliği, bu gizem duygusunu ima ederler.

İnsanların varlığı, sadece bir kişi bile olsa, burayı yalnızca bir mekân değil zamanın durduğu bir an haline getirir. Elbette, insanların bir tür törende veya bir işle meşgul oldukları sırada tasvir edildikleri tablolarda, bu insanların dinlendiği, dik dik baktığı veya açıklama yaptığı tablolardan farklı bir his yansıtılır. Kiliseye yakışır şekilde atmosfer sakindir – fakat belki de sakin olmaktan fazlasıdır: hareketsizleşmiş, uyuşuk, yine de içsel muhasebeyi düşündürmeyen. Yüceliğin, geçmişin görkemli mimarisinin *bozulmasıyla* ve harabelerin arasına yerleştirilmiş, düşüncelere dalıp gitmiş, cılız, kederli figürlerden oluşan bir nüfusa dönüşen aksesuvarlarla tanımlandığı, on sekizinci yüzyılın ortalarında beğenilen yabancılaşma görüntülerinden çok uzağız. Houckgeest'in resimlerindeki dolgun gövdeli figürlerin bir statüsü vardır, yalnızca bir ölçü olarak değil: Onlar vatandaştır, şehir halkıdır. Bulundukları yer, ait oldukları yerdir.

İster iki ister üç boyutta canlandırılmış olsun, kamusal mekân genellikle çeşitli sembolik veya basmakalıp çelişkili yöntemlerle kullanılırken gösterilir. Kiliselerin iç alanlarının betimlendiği Hollanda resimlerinde, kilisenin kullanımı genellikle, burada olduğu gibi, tamamen dünyevidir. Bize gösterilen Nieuwe Kerk'teki insanlar ibadet edenler değil, izleyiciler, ziyaretçilerdir. Resme sol taraftan giren iki erkeğin haricinde, hepsinin sırtı bize, izleyenlere dönüktür ama ruh halleri net bir şekilde görülür. Ön plandaki aile grubunun babası, bir elini havaya kaldırmış, başını hafifçe karısına doğru çevirmiş, bir açıklama yapıyormuş pozunda görünüyor. Türbeyi çevreleyen bariyerlerin uzak ucundaki iki adam (birinin, konuşmak için arkadaşına dönmüş olanın yüzü tam görünüyor) ve köpekli çocuk aylak aylak dolaşıyorlarmış gibi görünüyor. Hıristiyanlığın hiç Yahudice olmayan bu tavrı, kutsal alanın özgünlüğünün sürekli olarak yeniden sergilenmesini gerektirmez; dindarlık için tasarlanmış bu mekân gündelik hayatın saygısız vurgularına ve karmaşasına tamamen açıktır.

Hafifçe kirletilen kutsal mekân, ehlileştirilmiş, düzenlenmiş görkemli mekân –çocuklar ve köpekler (genellikle köpekle eşleşen bir çocuk), kilise iç mekânlarını betimleyen Hollanda resimlerinin karakteristik varlıklarıdır: Mermerden yapılmış ihtişamın ortasındaki canlıların simgeleri. Houckgeest'in kullandığı bu tür simgelerin mütevazı sayısını (bir köpek, iki çocuk), alanı yakın mesafeden göstermeyi tercih etmiş olmasını, de Witte'nin bir tanesi soldaki sütunun dibine işeyen dört köpeğin ve annesinin memesini emen bebek dahil iki çocuğun olduğu *Interior of the Oude Kerk, Amsterdam* [Amsterdam, Oude Kerk'in İçi] (1659) tablosu gibi, geleneksel geniş-açı bakışının sunduğu çeşitlilikle kıyaslayın. Grafiti, daha az görülen bir şey olsa da bağlantılıdır – onlar da aynı şekilde küçük çocukların izleri olarak görülebilirler. Houckgeest'in ortadaki sıcak, beyazımsı sütuna kaydettiği kırmızı çizgilerin en anlaşılır olanı şapkalı (resimdeki altı erkeğin hepsinin giydiğine benzer) bir çöp adamdır, bir çocuğun çizeceği standart insan figürü. Ve aşağıda, aynı kırmızı tebeşirle veya mürekkeple ressamın monogramı ve tarih çizilmiştir. Sanki o da kaba bir vandalmış gibi.

İmza veya monogram için ustaca yerler düzenlemek, Dürer'in uzmanı olduğu güçlü bir Kuzey geleneğidir ve kiliselerin iç mekânlarını resmeden Hollandalı ressamlar bu oyunun nükteli bir çeşidini oynarlar. Saenredam'ın *Interior of the Cunerakerk, Rhenen* [Rhenen, Cunerakerk'in İçi] tablosunda ressamın adı, kilisenin adı ve tablonun tarihi ön planın ortasına, yerdeki mezar taşının üzerindeki yazı olarak gösterilmiştir. Kilisenin iç kısmını betimlediği başka birçok resimde Saenredam bu bilgiyi, üzerinde birtakım karalamalar olan bir sütunun üstüne koymuştur. Saenredam'ın yazısının (kilisenin ismi, tablonun tarihi, ressamın adı) en sağ tarafındaki bir sütunun üstünde, üç renkte, aynı üç renkteki mürekkep veya tebeşirle çizilen insan figürleriyle birlikte üç

farklı el tarafından yapılmış karalamalar gibi görüldüğü, Amsterdam'daki Rijksmuseum'da bulunan *Interior of the Mariakerk, Utrecht* [Utrecht, Mariakerk'in İçi] (1641) tablosu zekice bir örnektir. Saenredam'ın Londra'daki National Gallery'de bulunan *Interior of the Buurkerk, Utrecht* [Utrecht, Buurkerk'in İçi] (1644) tablosu dikkate değerdir çünkü bize, at üstündeki dört kişiyi (altında, başka bir renkte, Saenredam'ın ustaca yapılmış imzasının bulunduğu) gösteren kırmızı renkli komik bir çizimin olduğu en sağdaki sütunun önünde duran, kolunu kaldırmış yeni bir çizime başlayan bir çocuğu gösterir. (Çocuğun yanında oturmuş köpekle oynayan başka bir çocuk vardır.) 1520 yıllarında yapılmış, Verona'daki Museo del Castelvecchio'da bulunan, Giovanni Francesco Caroto'ya ait *Portrait of a Boy with Drawing* [Resim Çizen Çocuğun Portresi] isimli tabloda, gizlice karalamak bir yana sırıtarak çöp insanlarını çizen çocuğun ruh halinde, olgunlaşmamış bir maharetin mutlulukla uygulanmaya girişildiği hayal edilebilir – çocuk sanatının nadir, pre-modern örneklerinden biri. Bu durumda, Houckgeest'in *The Tomb of William the Silent*'daki grafiti-artı-imzası orijinal değildir. Fakat imzanın yeri –kenardaki bir sütunda değil resmin ortasındadır– ve basitliği, bilgi vermemesi nedeniyle sıra dışıdır. Çocukların karalamalarından zar zor ayırt edilebilen, alçakgönüllü bir monogramdır sadece.

Houckgeest'in ortadaki sütuna koyduğu grafiti çocuksuluğu simgeler fakat görsel zekânın bir parçasıdır. İki mekân betimlenir. İki mevcudiyet kavramı. Bir çocuk sütuna bir şey karalıyor; ressam panoya çiziyor – mantıksal olarak, fiziksel anlamda, sadece bir mekân olarak tasvir edilebilecek iki mekân. Ve ressamın kiliseyle iki maddi ilişkisi: resmin ön tarafında kilisedeki zarar veren varlık ve mimariyi olduğu gibi kaydettikten sonra evrakı imzalayan, kilisenin sadık belgeselcisi olarak.

Geçmişteki deneyimler bize, ressamın imzasıyla bir çocuğun kamusal alana yaptığı karalamalar arasındaki ironik paralelliğin, görsel sanatlarda uzun bir kariyere sahip ve belki de hiç son yıllardaki kadar üretken olmamış, potansiyel olarak çok zengin bir fikir olduğu bilgisini verir. Fakat grafiti yalnızca olumsuz –olgunlaşmamış, ilkel, vasıfsız– olarak tanımlandığı sürece bu durum başlayamazdı. Grafitinin bir şeylerin açıklanması, kamusal gerçekliğin eleştirisi olarak görülmesi gerekiyordu. Grafitinin "ilginç" –modern beğeninin doğuşunu işaret eden anahtar kelime– olduğu, Grandville ve Baudelaire gibi modern beğeninin öncüleri tarafından on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar keşfedilmedi. Grandville'in 1844'te yaptığı otoportresinde kendini grafitiyle kaplı bir duvarın önünde, küçük bir çocuğun yanında bir şeyler çizerken göstermesi, Houckgeest'in yalnızca *kalıntı* (failleri ortada değildir) olan iki farklı karalamayı paralelleştirmesinden çok daha büyük bir anlam taşır.

Houckgeest'in resimleri devletin, toplumsal hayatın (devasa bir mekânla temsil edilen) soyut düzeninin son derece kabullenilmiş, son derece başarılı olduğu, kişisel, canlı olanın istilasını temsil eden minyatür unsurlarla oynanabilen bir dünyayı tanımlar. Kamu düzeni rahatlamış olabilir, hatta görünürde biraz bozulmuş bile olabilir. Kutsallık ve ağırbaşlılık, bir parça saygısızlığı hoş görebilir. Nieuwe Kerk resmindeki etkileyici ana sütun aslında grafitilerden hasar görmemiştir ve de Witte'nin tablosunun merkezindeki sütun köpeğin üstüne işemesiyle mahvolmamıştır. Gerçeklik narin değil sağlamdır. Grafitiler heybetli görsel ortamlarda bir cazibe unsurudur, yaşadığım şehirdeki asi ergenlerin, kamusal araçların üstlerine ve anıtların cephelerine dişlerini geçirmiş ve her yerini kaplamış anlaşılmaz imzalarının taşıdığı tehditle en ufak ilgisi yoktur – grafiti bir saygısızlık ifadesidir, tamam ama her şeyden çok sadece bir ifadedir: Güç kullanmadan,

ben de buradayım, demektir. Kiliselerin iç alanlarını betimleyen Hollanda resimlerinde kaydedilen grafitiler sessizdir: Kendi saflıkları, faillerinin sevimli yeteneksizlikleri dışında hiçbir şey ifade etmezler. Houckgeest'in tablosundaki sütunda bulunan çizimler kimseye yönelik değildir; deyim yerindeyse, geçişsizdir. O kırmızı "GH" harfleri bile kimseye yönetilmiş gibi görünmez.

Bu resmin gösterdiği sıcak bir mekândır; anlaşmazlığın olmadığı, saldırganlığın olmadığı bir mekân. Önceden görkemli, masum olan melankolik mekânın icadıdır. Kiliselerin iç kısımları, sonraki yüzyılda mekânın yüceliğinin en anlaşılır şekilde konumlandırıldığı harabelerin tam tersidir. Harabeler "bu bizim geçmişimiz" der. Kilisenin içiyse "bu bizim şu anımız". (Bu tablolar, kiliselerin güzelliği gurur meselesi olduğundan sipariş verildi, alındı, asıldı.) Artık kiliselerin iç kısımları da –kiliseler, Nieuwe Kerk in Delft'teki gibi dokunulmamış olarak kalsa da kalmasa da– "bu bizim geçmişimiz" diyor. Yine de Eski Üstatların resimlerinin sergilendiği Mauritshuis gibi melankoli tapınağı olan büyük müzelere yerleştirilmişlerse bile, kendilerini hüzünlü hayallere kaptırmazlar. On sekizinci yüzyılda İtalya'da yapılan mimarlıkla ilgili tablolarda olduğu gibi, ben de mekânın melankolik kayıtlarına tutkunum, özellikle Roma harabelerine ve büyük doğal harabeler (volkanlar) ve labirent benzeri mekânlardaki (grotto'lar) imgelere. Aynı zamanda, önceki yüzyılda Hollanda'da resmedilen görkemli kamusal mekânlardaki minyatürlerde sahnelenen bu güçlü, hissiz anlatımların sunduğu ferahlığı da arzuluyorum. İzinsiz girmenin tehdit, mükemmelliğin amaç ve nostaljinin zorunluluk olmadığı bir dünya düşüncesinden kim zevk almaz ki?

(1987)

# Hodgkin Hakkında

## 1

Sanatları hakkında konuşmaları için baskı yapıldığında en yetenekli ressamlar arasında tedbirli bir çekingenlik uyandıran yenilikçi görevler ve özgürlükler artık yozlaşıyor. Resimler hakkında söyleyecek çok şeyinin olması veya onları herhangi belirgin bir "programa" bağlamak yakışıksız veya safça görülüyor. Artık en ideal resmetme yöntemi konusunda teoriler açıklanmıyor. İfadeler ve onlarla birlikte karşı ifadeler de çürüdüğünden, kışkırtma bakımından da pek bir şey yok. Adap kuralları, sanatçıların geri çekilip tasarılarına kurnazca bakışlar atarken adeta kapana kısılmış gibi görünmelerini tavsiye ediyor. Modernist beğeninin bu saygıdeğer kalesinin, yani galerinin beyaz duvarlarının tamamlayıcısını bulmak, kuşatma altındaki modernizmin, ressamın masum zihninin son mevzisidir. Ve düşüncelinin –derdini anlatamayandan farklı olarak– temkinli, kaygılı, ne yapacağını

bilmez halde (kelimeler konusunda) olmak için iyi bir sebebi olabilir.

## 2

Yüzyılın başlarında, *söylenemeyenin* bir şekli olarak resmi onurlandırmak için çok beğenilen bir dizi resimle kelimelerin yüz yüze gelmesini düzenlemeye başlayanlar, en duyarlı yazarlardı.

Paul Valéry'nin 1932'de yazdığı gibi ("About Corot"nun [Corot Hakkında] ilk cümlesidir): "İnsan resim hakkında konuştuğu için her zaman özür dilemelidir."

Her sanattan yalnızca kendisinin temsil ettiği şeylerin toplanması, hiçbir şeyin yorumlanamayacağı veya başka bir düzeye aktarılamayacağı sonucunu çıkarır. Resim, tıpkı müzik ve dans gibi, sözel anlamda ifade edilmez; ne görüyorsanız onu alırsınız. "Şayet dilimiz tutulmuyorsa, bir sanat eserinin pek fazla değeri yoktur" (yine Valéry). Tabii ki hep *dilsiz* kalmayız.

Fakat modernizmden sonra sanatın amacı ve gerekçesi konuşmayı –neyin sanat olmadığı hakkında konuşmayı– teşvik etmek haline geldiğinden artık söylenebilecekler konusunda bilinçli olmak için başka bir güdümüz daha var. Sanata duyulan saygıdan dolayı gerçekleştirilen sanat fikrinin şiddetle reddedilmesi, son on yılda sanatsal üretimi ve eleştirel söylemi alt etti. Estetik amaçlarını ve affedilmez "yüksek" standartlarını, gayrimeşru veya savunulamaz sosyal ayrıcalık biçimleriyle eşitlemeye odaklandı. Temel çıkarları, ne benlik maceraları hakkında temize çıkmak ne de ateşli topluluklar adına konuşmak değil, eski, yarı şeffaf hayranlık, özenme ve gölgede bırakma senaryolarını sürdürmek olan kişiler için sağduyu, daha çok yerine daha az şey söylemeyi önerebilir.

3

Sanata yönelik saldırı –yalnızca sanat olduğu için– enerjisinin çoğunu sanat türleri arasındaki hiyerarşi fikrini yadsıyarak alan sanatın özerkliğini kendine özgü, indirgemeci bir yöntemle olumlayan modernizm tarafından kışkırtılmış olmalıdır. Konular ve hedefler arasında ayrım yapmanın alışılmış yollarının desteğinden yoksun kalan resimlerin doğası karşı durulmaz bir şekilde öznelleştirildi; ve kurnazca avamlaştırıldı.

Bu küçültülmüş ifade alanında ressam için önde gelen iki ifade vardır. Ressam, resmin "açıklanmaya" ihtiyacı olmadığını ifade eder. Ressam resimlerinin, olması gerektiği gibi, "eşya" olarak görülmesi gerektiğini açıklar.

4

Biraz ileride bir tane var... veya yakınlarda... ya da şurada. Belki de mutlaka müze veya bir koleksiyoncunun salonu gibi bir yerde değil; bir restoranın veya bir otel lobisinin duvarında olabilir.

Fakat nerede görürsek görelim, onun *ne* olduğunu biliriz. *Hangisi* olduğunu bilmiyor olabiliriz. Fakat uzaktan bile olsa, *kimin* yaptığını biliriz. Erken dönemlerdeki resimlerin tersine, bu yüzyılda sanatın deneyimlenmesinin –ve yapılmasının– düzenleyici yönlerinden biri budur. Her sanatçının kendi benzersiz "vizyonunu" –her çalışmasının bir örnek oluşturduğu doğal tarzını– yaratma sorumluluğu vardır. Üslup, en yüksek ayırt ediciliğe sahip resimsel bir dile eştir: Kendini sadece *o* sanatçının dili olarak belli eden şeye. Tekrar tekrar aynı işaretleri ve şekilleri kullanmak, bir yazar söz konusu olduğunda yapıldığı gibi bir ressamın (veya koreografın) hayal gücünün zayıflığı olarak kabul edilmez. Tekrarlama çarpıcılık olarak görülür. Saflık olarak. Güç olarak.

## 5

Howard Hodgkin'in eserleri hakkında ilk gözlem: Hodgkin'in kapsamındaki her şeyin onun tarafından ne kadar açık bir şekilde gördüğü.

Ahşap üzerine yapılan resimler onların dörtgen olma durumlarını –ve "eşyalıklarını"– artırıyormuş gibi görünüyor. Mevcut standartlara göre boyut olarak genelde gösterişsiz, küçük, sıkıcı, hatta bazen, ölçü olarak değilse de şekil olarak pencereye benzeyen çerçevenin resme oranı nedeniyle ağır görünür, her biri ya o çerçevenin (veya siperin) içine alınmış ya da yükseltilmiş çerçevenin kıyısına kadar boyanmış vurgulu fırça darbeleriyle tombul şekillerden bir bale gösterisi sergilerler. Resimler kurnazca tasarımlarla ve yoğun, nefis renklerle doludur. (Hodgkin'in yeşili, de Kooning'in pembesi ve Tiepolo'nun mavisi kadar yoğundur.) Resmin diğer birincil kaynağı olan çizimden vazgeçen Hodgkin, çağdaşı ressamlar arasında en yaratıcı, duygusal olarak etkileyici renk dağarcığına sahipti – adeta *disegno* ile *colore*[1] arasındaki kadim çekişmeyi yürütürken *colore*'ye en ihtişamlı seçkin zaferini vermek istemişti.

## 6

"Fazla yakın asıldıklarında resimlerim birbirlerini mahvetmeye meyillidir." Hodgkin böyle demişti. Şaşırtıcı değil. Her resim, ideal olarak, en yüksek derecede bir baştan çıkarmadır. En iyi görüleceği mesafeden, komşularının cazibesini bertaraf edemiyorsa, resmin kendini ortaya koyması zordur. Fakat belki izleyici sorunu çözmek için baştan çıkarılabilir, bütün resimlerin

1 İt. Çizim ile renk –çn.

büyüsünün takdir edilebilmesi için gereken uygun mesafeyi sıfıra indirip Hodgkin'in resimlerinde her zaman bulunduğuna güvenebileceğimiz saf renk saadetine dalabilir.

## 7

Resimde bir manzaraya çok yakın olmak yalnızca haz dolu yeni bir algı (diyelim ki, on metre ötede kobalt mavisi olarak görülen şeyin altında, somon pembesi çizgiler) kazandırmayacaktır. Aynı zamanda izleyene yanında veya altında ne yazdığını da hatırlatacaktır: İsmini.

*Leaves* [Yapraklar], *Interior with Figures* [Desenli İç Kısım], *After Dinner* [Akşam Yemeğinden Sonra], *The Terrace* [Teras], *Delhi, Venice/Shadows* [Venedik/Gölgeler], *Clean Sheets* [Temiz Çarşaflar], *Red Bermudas* [Kırmızı Bermudalar], *Mr. and Mrs. James Kirkman* [Bay ve Bayan Kirkman], *After Corot* [Corot'dan Sonra]... Böyle isimler, bilindik konuların memnun edici genişlikte bir çeşitliliği olduğunu gösteriyor: natürmort, *plein-air*[1] manzaraları, samimi iç mekân, portre, sanat tarihi saygısı.

Bazen başlık, fark edilebilecek bir şeyle uyumludur.

Çoğunlukla da değildir. Bu, tabloların en bariz gerçeğidir – yani, başlığı birinin ismi olan resimler; genellikle iki tane, bir çift ismi olanlar. (Arkadaşların ve koleksiyoncuların isimleri izleyicilere tanıdık gelmeyecektir.)

Bazı başlıklar cümledir, *Like an Open Book* [Gizlisi Saklısı Yok], *Haven't We Met?* [Tanışmıyor muyuz?], *Counting the Days* [Günleri Saymak] gibi isimler bir aşk hayatının tarihinden alınmış gibi görünür. *In Central Park* [Central Park'ta], *Egypt* [Mısır], *On the Riviera* [Riviera'da], *Venice Evening* [Venedik

1 Fr. Açık hava –çn.

Akşamı] – pek çok başlık çok özel bir dünyayı, görmek ve tat almak yoluyla tanınan bir dünyayı çağrıştırır. (Yemekler konusunda epey şey duyarız.) Bazı başlıklar, duymayacağımızdan emin olabileceğimiz gizli bir hikâyeyi ima eder – birçok resimde görülen, yatağın üstündeki bir bedenin izi gibi. Fakat bazı resimlerde, görevini ortaya çıkarmak kadar önemini azaltma dürtüsü de vardır. Nitekim, Hodgkin'in son yaptığı en büyük, en görkemli ve duygusal olarak en etkileyici resimlerinden birinin başlığı *Snapshot*'tır [Şipşak]. *Coming Up From the Beach* [Sahilden Gelirken] ve *Cafeteria at the Grand Palais* [Grand Palais'deki Kafe] gibi günlüğü andıran doğallıktan, *Passion* [Tutku], *Jealousy* [Kıskançlık] ve *Love Letter* [Aşk Mektubu] gibi açıkça dokunaklı olanlara kadar kurnazca bir gösterge dağılımı sunan başlıkların çoğu sıradan bir yalınlıkta veya biraz ironiktir; bu da onları resimlerin mağrur duygu coşkunluğundan, canlılığından, neşeli renklerinden hoş bir şekilde farklı kılar.

Elbette bir kişiye veya yere isim verilmiş olması onun tanımlandığı anlamına gelmez.

*In the Bay of Naples* [Naples Körfezi'nde], *Still Life in a Restaurant* [Restoranda Natürmort], *In a Hot Country* [Sıcak Bir Ülkede] – resim başlıklarında bolca bulunan "in"[1] kelimesi çifte anlam taşır. Sanatçının bu mekânların "içinde" bulunduğunu, bu mesut tatillerde olduğunu gösterir. (Hodgkin'e ait bir başlığın bize bir zindanın "içinde" olduğumuzu söylemesini beklemeyiz.) Ayrıca, ismi verilen mekân ister kapalı ister açık bir yer olsun, resmin kendisi bir tür iç mekândır. İnsan resmin içinde hem açığa vurulmuş hem de gizlenmiş bir şeye bakar.

Bazı başlıklar –örneğin *Lovers* [Âşıklar]– belirli birbirine geçmiş şekillerin ima ettiklerini onaylar. Birkaç başlık –*Egyptian*

1 İng. İç, içeride, içinde –çn.

*Night* [Mısır Gecesi] ve *House near Venice* [Venedik Yakınındaki Ev] gibi– resimleri geleneksel anlamda sembolik göstermekte başarılıdır. Fakat *Venetian Glass* [Venedik Camı] gibi cesur çalışmalarda istisna yapan Hodgkin dünyanın *görünüşünü*, bir izlenimini sunmaz. (Duygu, izlenim değildir.) Hodgkin'in resimlerinden hiçbiri kopyalanmış belirgin şekilleri pek barındırmaz ve başlığın verdiği ipucu olmadan ima yoluyla da olsa açık olan yalnızca birkaç şekil vardır. Bu resimlerin izlenimciliği, empresyonizmle ilişkilendirilenin tam tersidir: Bir şeyin ilk kez görüldüğü o kısa anın görsel tazeliğini korumak. Hodgkin bir şeyin görüldükten sonra, içsel gereksinimlerin ağır tuzaklarını elde ettikten sonra yeniden keşfedilmesini hedefler.

8

Kendi düzenlediği biçimlendirmelerle soyutlamalar arasında bir sınırda çalışan Hodgkin noktalar, çizgiler, diskler, yaylar, şeritler, kafes motifleri, oklar ve dalgalı bantlardan oluşan koreografisinin her zaman sembolik olduğu konusunda sağlam bir gerekçe sunmuştur.

"Ben görünenlerin ressamı değil sembolik bir ressamım," diye açıklar bu durumu. "Duygusal durumların sembolik resimlerini yapıyorum." Hodgkin'in söylediği "duygusal durumlar"ın "duygular" olmadığını da belirtelim; belli bir resimden, sanki resim *o duygu* "hakkındaymış" gibi, belirli bir duygu çıkarımı yapılması girişimini onaylamıyor.

Hodgkin'in formülü zekice ve dikkatli olduğu kadar zarif bir şekilde kısıtlayıcıdır.

Kimin duygusal durumları? Sanatçının mı?

*After Visiting David Hockney* [David Hockney'i Ziyaret Ettikten Sonra], *Dinner in Palazzo Albrizzi* [Palazzo Albrizzi'de

Akşam Yemeği] veya *Indian Sky* [Hindistan Göğü] gibi başlığı olan resimler, sanki ressam David Hockney'le daha önce hiç karşılaşmamış, İtalya'ya veya Hindistan'a hiç gitmemiş gibi aldatıcı görünecektir. İnsan, bu anlamda, bütün resimler otobiyografik olsa da sadece bazı başlıkların bunu belli ettiğini farz etmek zorundadır. Yine de bazıları dar anlamda kendini referans almıştır. Sergilenen sanatçının duygusal durumu değildir. Ve resimler dışarıdaki dünyaya, onun değerli nesnelerine, güzelliklerine ve fırsatlarına en içten, en çarpıcı övgüleri sunar. Gerçekten de Hodgkin'in resimlerindeki renklerin yüceliği, her şeyden önce, minnettarlığın göstergesi olarak düşünülebilir – egoya ve onun hoşnutsuzluklarına direnen ve hayatta kalan dünyaya duyulan minnetin. Bu ressamla ilişkilendirdiğimiz iki tutku, seyahat etmek ve koleksiyon yapmak, kendisi *olmayana* hissedilen ateşli, saygılı ifadelerdir.

9

Resimlerin çoğu, eskiden kullanılan ifadeyle "dış ülke"ye atıfta bulunur. Geçmişin büyük ressamları tarafından çoktan kutsanmış, insanın tekrar tekrar gitmekten asla bıkmayacağı oyalanma yerlerini: Hindistan, İtalya, Fransa, Fas, Mısır. Farklı kıyafetler içindeki mevsimleri: meyve, palmiye ağaçları, yakıcı renkteki gökyüzü. Ve yabancı mülklerde tadı çıkarılan ev keyifleri. (*Venedik'teki Yatakta*, Londra'daki yatakta değil; ressam tek başına seyahat etmez.) Sevişmek, yemek yemek, sanat eserlerini görmek, alışveriş yapmak ve suya doğru bakmak vardır. Hevesli bir gözün ve evcilleştirilmiş bir zevkin işareti olan yerler: bahçeler ve teraslar, ormanlar ve dağlar değil. Hislere hitap eden, zevkine uygun turizmin –akşam yemeği partileri, gece gezmeleri, el üstünde tutulan sanat, unutulmaz ziyaretlerin– çağrışımları zevk fikrini cesurca onaylar.

Fakat başlıklar hava durumu, mevsim ve günün saati gibi isimleriyle aynı zamanda zevkle aralarındaki başka bir bağlantıyı ima eder. En yaygın hava durumu yağmurdur; mevsim hep sonbahardır; eğer günün bir vakti zikredilecekse genelde günbatımı olur – çoğu insanın gündelik hayatlarındaki en büyük renk hikâyesi olmasının dışında, melankolinin eşanlamlıları arasında da geniş bir yere sahip günbatımı.

"Günbatımı" "sonbahar" "yağmur" "... sonra" "... 'ye veda" "son defa..." gibi tüm başlıklar, hafızadaki eylemler olarak çerçevelendiklerinde, hatta sahnelendiklerinde, tüm zevklerin üstüne düşen düşünceli bir gölgeyi akla getirir.

Hodgkin sık sık *en voyage*[1] etmiş olabilir fakat izleyici olarak değil (empresyonist düşünce). Bir izleyicinin yerinde, bir hatırlayan vardır. İki arayış da gezginin ve koleksiyoncunun arayışı, bir ağıt duygusuyla doludur.

## 10

*After the Shop Had Closed* [Mağaza Kapandıktan Sonra], *The Last Time I Saw Paris* [Paris'i Son Görüşüm], *When Did We Go to Morocco?* [Fas'a Ne Zaman Gitmiştik?], *Goodbye to the Bay of Naples* [Naples Körfezi'ne Veda]... Başlıkların çoğu zamana ("sonra"), sona ermelerin farkındalığına odaklanır.

Farklılık, zafer, pişmanlık duygusundan yaratılmış sanat.

Şayet Venedik'in uyandırdığı hislere ve duygulara saygı gösteren çok fazla resim varsa, bunun sebebi o şehrin, Turner için asla olamayacağı şekilde, artık kayıp hissini mükemmel şekilde akla getirmesidir.

1 Fr. Seyahat –çn.

Resimde bu "Kuzeyli" duyarlılığı etkisini yansıtmak için gereken, egzotik veya Güneyli olan değildir.

Fakat ressamın seyahat etmesi gerekebilir.

Seyahat pekiştiricidir, arzulu gözlere (ve diğer hislere) verilen izindir. Evden ayrılmanız gerekir. Ve sonra neler biriktirdiğinizi gözden geçirmek için eve dönmeniz gerekir.

Prensipte, ressam yaşadığı, yaptığı ve gördüğü her şeyin resmini yapabilir. Bu, resmin üstünde dayanılmaz şiddette bir baskı ve aynı şiddette bir endişe duygusu yaratır.

Seyahat, insanın kendi dışına çıktığı izlenimi, bir filtre ve teşvik olarak kullanılabilir. Resim yapma arzusunu oluşturur. Bir ritim ve doğru türde bir gecikme verir.

*Çok fazla* görmemek önemlidir. (Ve yeniden yapılacak bir şey yoktur.) Dolayısıyla, Hodgkin taslak çizmez, fotoğraf çekmez, manzarayı, bir iç mekânı veya bir yüzün görüntüsünü hatırlatmak için bariz hiçbir şey yapmaz – tam tersi, bir şeyin görüntüsü hafızanın derinliklerine gömüldüğünde, duygusal ve resimsel ağırlığı biriktiğinde olacak şeylere güvenir.

Bir hissetme yöntemi, bir görme yöntemidir.

Resmetmeye değer olan, hatırda kalan ve hafıza tarafından dönüştürülmüş olandır. Uzun vadeli değerlendirmelerin ve sayısız defa yeniden hayal etmenin sınavından geçendir. Resimler, pek çok kararın (katmanın ya da fırça darbesinin) gelişmesinin sonuçlarıdır; bazılarının üstünde, tam bir duygu yoğunluğu bulmak için yıllarca çalışılmıştır.

## 12

Hodgkin'in fırçasının bir yüzeye bıraktığı vuruşlara ve izlere yakından bakmak, bazen, insanın o ilk, üretken duygu dalgalanmasından başlayarak fırçanın izlediği yolu hissetmesidir. Hodgkin'in resimlerindeki kendine özgü şekiller, arzunun dolaşması, çarpışması ve yönünü değiştirmesi için bir işaretler sözlüğü gibi okunur.

Bazen taşkınlığı veya doluluğu çerçevenin üstünden dökülüyormuş gibi gelir. Bazen, adeta içine sığamayacak olanı sığdırmak istercesine içeri doğru hareketlenen, kalınlaşan, büyüyen çerçevedir. (*Snapshot*'ın, sahne önünün veya kapının yan tarafına benzeyen kalın, dikey çizgileri; *Love Letter*'ın, merkezde nabız gibi atan şeyin kalbini sıkıştıran, ezen oval çerçevesi.)

Kenarları çerçevelemek, insanın dünyanın kenarından düşmesini engeller. Ve çerçevelemek duygusallığa izin verir.

Hodgkin'in eserlerinin tutkulu olmasını ve kurnazca tasarlanmış, sıkı anlatım yoğunluğunu mümkün kılar. Hodgkin, şayet resimler yeterince yoğunsa iki yöne gidebileceklerini, samimi özelliğinin yanı sıra büyük bir etkileyicilik duygusunun da hakkını vereceğini anlamıştı. (Deyim yerindeyse, Vuillard *ve* opera gibi.)

## 13

Venedik: Bir kez daha. Hayal edileni hayal etmek. Venedik'i tekrar görmek istediğinizde ve zaten defalarca görmüşseniz, denizin içinden yükseldiğini, belki kışın, yarı ıssızken, takdir edeceğiniz şey hiç değişmeyecek olmasıdır.

Veya Nil Nehri'nde ilerleyen bir teknenin korkuluklarında duruyorsunuz, Luxor'dan bir günlük seyahate çıktınız ve gün batıyor. Sadece bakıyorsunuz. Yazmaya giriştiğiniz kelimeler

yok; taslak çizmiyor ya da fotoğraf çekmiyorsunuz. Bakıyorsunuz ve bazen gözlerinizin yorulduğunu hissediyorsunuz, sonra tekrar bakıyorsunuz ve kendinizi doygun, mutlu ve acayip huzursuz hissediyorsunuz.

Turist yorgunu bu eski yerlerde insanın gözleriyle sevişmeye inatla devam etmesinin bir bedeli vardır. Bırakmamanın: mahvolmuş ihtişamı, saadetin kaçınılmazlığını. Güzellik adına, onu övmek için yürümeye devam etmenin. İnsan, bunun artık oldukça küçümsenen bir faaliyet olduğunu fark etmiyor değil.

Gerçekten de insan esrimeye ulaşmanın bu kadar çok yolunu bulduğu için ömrünü özür dileyerek geçirebilir.

## 14

Amaç her resme mümkün olduğunca fazla renk, fazla duygu koymaktır. Sanki resimlerin çok fazla duygu içermesi için geniş sınırlara ihtiyacı var gibidir. Çok büyük bir savunmasızlık duygusu içerdiklerinden, sanki sert bir şeyin, ahşabın üstüne yapılmaları gerekiyor gibidir.

Bu savunmasızlık duygusu azalmadı. Minnettarlık duygusu da öyle: Hissetme ayrıcalığı, haz düşkünü olma ayrıcalığı, az değil çok bilme ayrıcalığı için. Hodgkin'in resimlerindeki coşkunlukta ve alaycılığın yoksunluğunda kahramanlık vardır. Onların üzerinde sanki resim hâlâ kendini aşmanın bir aracı olabilirmiş gibi çalışır.

Böyle konularda, böyle amaçlarda, yarışı yavaş olan kazanır.

(1995)

# Available Light [Uygun Işık] Üzerine Bir İnceleme

AVAILABLE LIGHT. 1983. Los Angeles'taki Çağdaş Sanat Müzesi tarafından görevlendirilen on bir dansçının (beş kadın, altı erkek) elli beş dakikalık çalışması: Lucinda Childs'ın büyük çaplı yapımlarının üçüncüsü. Müzik John Adams, sahne Frank Gehry, kostümler Ronaldus Shamask, ışıklar Beverly Emmons.

GÜZELLİK. Childs'ın eserlerindeki görsel hâkimiyet, kısmen, söylemsel olmamasından kaynaklanır. Klişeden ve eseri ayrık, parçalarına ayrılmış gibi gösterecek herhangi bir şeyden dikkatle kaçınması. Mizahın, kendiyle dalga geçmenin, izleyiciyle flört etmenin, kişi kültünün reddedilmesi. Teşhirciye karşı nefret: Hareket dikkati kendine, soyutlanabilir "etkilere" çekiyor. Her şeyden önce, bir reddetme sanatı olarak güzellik.

KOREOGRAFİ. Childs, kendini "modern" bir koreograf olarak tanımlamakla başladı; bu sebeple "geleneklere" yabancılaştı. (Yirmi yıl önce, modern dansa klasik dansın antitezi ve yıkıcısı gözüyle bakmak hâlâ makul görülebiliyordu.) 1968'de dans koreografisine başladığında, hareket dağarcığını görece basit tutmayı, karmaşıklığı başka yerde –mekânsal şekillerin ve zamanın çapraşık tasarımında– aramayı tercih etti. Fakat 1979'dan beri düzenlenen, çok daha karmaşık bir hareket dağarcığı sunan müzik temelli çalışmalarda Childs, aynı sınıfta sayıldığı eski veya yeni Duchampçı koreografların bale karşıtı estetiğini radikal şekilde yıktı. Son derece modern çağdaşı koreografların tüm üstatları arasında klasik dansla en incelikli ve en titiz ilişkisi olan Childs'tır. Şayet kullandığı bale stili bölümleri Merce Cunningham ve Twyla Tharp'unkinden daha zor tanınıyorsa, bunun sebebi Childs'ın bale hareketlerini ve pozisyonlarını eklektik bir karışıma katmak yerine onları tamamen dönüştürmesi ve yeniden yorumlamasıdır. Bunda, başka konularda da olduğu gibi, katı bir şekilde kolaj karşıtıdır. Bu sebeple başta öyle düşünülmemişse de *Available Light*'ın koreografisinin müzik, dekor ve kostümlerle sergilenmesi rica edildi, önkoşul olarak sunuldu ve bunlarla sıkı bir ilişki içinde çalışması istendi – Gehry'nin tasarladığı iki kademeli sahneyle, Adams'ın çok katmanlı müziğiyle, Shamask'ın kostümlerinin üç renkli yapılandırmacı planıyla (siyah, kırmızı, beyaz).

KARMAŞIKLIK. 1952'de Cunningham: "Bana göre dans etmenin fiziksel formda manevi bir deneyim olup nasıl göründüyorsa öyle olduğu gayet açık. Ayrıca 'fazla basit' olmanın mümkün olduğuna inanmıyorum." Cunningham'ın çalışmalarının hassas ritimleri ile çapraşık şekilleri ve tempoları, dikkatin basit, sade, açıklanmamış, genelde merkezden uzak bir varlıkla kumanda edilme yöntemi, karmaşıklığa yeni bir standart getiriyor.

CUNNINGHAM, MERCE. 1959 ile 1963 yılları arasında Cunningham'la çalışan Childs, Cunningham'ın düşüncesinin, dansın başka bir şeyi (bir duyguyu, bir hikâyeyi, bir iç mekân manzarasını) değil, dans unsurlarını bağımsız, özerk, hatta karışımları (bazen de görünüşleri) içinde rastlantısal hale getiren Cunningham'ın yöntemini ifade etmesi gerektiğini düşünür. Cunningham bir defasında, "Bir hareketin *anlam* ifade etmesinden hoşlanmadım," demişti. Bu özgürleştirici tutum, Cunningham'ın tarzında büyük bir parodi unsuruyla ilişkilendirilmiştir: Graham sonrası hareketler (Cunningham kavisli sırtı, Graham kasılmasının alaycı bir yorumudur) ve yana yatık bale pozisyonları. Bu eklektik estetiğin dışında, fazla alaycıdır. (Cunningham'ın koreografileri bir ayrıştırma sanatıdır ve bu nedenle son derece komiktir.) Childs yapısına göre birleştirir; onun estetik anlayışı eklektiği, ayrıştırmayı reddeder – asla alıntı yapmaz. Oyunbazlık onun zarafet konusunda en baştaki standartlarından biri olsa da eserleri alaycılıktan tamamen uzaktır. Havası süssüzdür ama asla soğuk değildir. Childs, Cunningham görüşünü (kurgunun, "anlamın" reddi) kabul ederek bundan başka sonuçlar çıkarır; şakalaşmayı, dalga geçmeyi, hüzünlü şiirselliği bırakır ve yüce olana ulaşır.

DANS. 1979. Geniş ölçekli yapımların ilki, dokuz kişilik bir grup için yüz dakikalık bir çalışma. Philip Glass'ın müziği, Beverly Emmons'ın ışıklandırması ve Sol LeWitt'in beş bölümden üçünün parçalarından oluşan filmi ("Dans #1" "Dans #3" "Dans #4"). Cunningham ile Pina Bausch kadar farklı koreograflar eşlik eden, eşzamanlı bir görüntü kaydı ile sahneye yerleştirilmiş bir TV monitöründe görüntülenen çalışmalar yaptılar; bu eklemeli, bölümlenmiş kullanımın aksine, LeWitt'in filminin sahnenin önündeki şeffaf bir perde üzerine yansıtılması, dansın gerçek bir kurgusu ve kelimenin tam anlamıyla başkalaşımıdır. Filmin

ve dansın eşzamanlı ilerlemesi çifte mekân yaratır –düz (perde/ekran) ve üç boyutlu (sahne)– ve hem dans ile gölgesi (belgeleme, izdüşüm) hem de mahremiyet ve mesafe ile çifte bir gerçeklik sağlar. Dansçıları yakından ve uzaktan farklı açılardan kaydederek LeWitt'in filmi bazen aynı seviyede, bazen yukarıdan dansçıları izler – bölünmüş ekran ve çoklu görüntü kullanır. Ya da onları, canlı dansçıların içinden geçtiği dondurulmuş bir çerçeveye (veya bir dizi hareketsiz görüntüye) sabitler. Ya da "Dans #4"ün başlangıcında, Childs'ın ikinci tek çalışmasında, Childs'ın hem ince perdede maske gibi yakından ve büyük hem de sahnedeki hareketsiz beyaz figür olarak ve küçük göründüğünde olduğu gibi dansçıyla birlikte bekler. Film de ince kumaşın arkasından görülen dansçıların ruhani görünmesini sağlayan sıcakkanlı, parçalı bir hayalettir: Her biri diğerinin hayaleti gibi görünür. Film sonuçta dansa bağlıysa da gösteri esasen olarak çok değerli hale gelir. Childs'ın tek kişilik ilk performansı "Dans #2" ve "Dans #5"in sonu, film hayaleti olmadan ilerler.

DİYAGONAL. Childs'ın koreografilerinde karakteristik bir unsur: Mekân konusundaki açgözlülüğün temeli. Dansçılar genelde kolları diyagonal tutmaya devam ederek alçak pliye arabesk figürü yaparlar – bedenin oluşturabileceği en uzun hat. Ve genellikle diyagonal hareket ederler – sahnede yön değiştirmeden gidilebilecek en uzun mesafe. Childs'ın diyagonal ile maceraları *Relative Calm*'da [Göreceli Sakinlik] en üstün düzeyine ulaşır, dört bölümünden ikisinin koreografisi tamamen diyagonal olarak tasarlanmıştır. İlk bölümde bütün dansçılar sahne arkasının sağından sahne önünün soluna kadar giderek artan bir mutlulukla yirmi üç dakika boyunca paralel hatlarda ileri geri dans ederler; üçüncü, solo bölümde, Childs karşıt köşegenler üzerinde, farklı uzunluktaki sırayla vurgulanmış dizilimlerle on yedi dakika dans eder. Ayrıca diyagonal hareket etmek genellikle bir

yoğunlaştırma anlamına gelir, *Dance*'deki "Dans #1"in sonunda, dört çift dansçının aniden sahnenin sol arka köşesinden sağ ön köşesine tekrar tekrar koşması gibi. Ya da *Available Light*'daki gibi: Childs'ın sahnenin arka sağ köşesine gelmesi ve her iki yanda dörder kişi olmak üzere sekiz dansçının oluşturduğu bir koridor boyunca yavaş yavaş sol ön köşeye ilerlemesi.

ÇİFTLEME. Childs'ın çalışmalarında tekrar eden bir yapı: Sanatçıyı iki versiyona, eşzamanlı olarak ilerleyen eylemi iki kademeye ayırma. Örneğin ilk çalışmalarından birinde, *Street Dance*'de [Sokak Dansı] (1964), Childs'ın kaydedilmiş sesi altıncı kattaki dairede toplanmış seyircilerle birlikteyken kendisi sokakta, sesinin tarif ettiği eylemleri gerçekleştirilirken görülür. Birçok dansçının aynı hareketleri farklı hatlarda sergilemesi anlamında çiftleme, *Untitled Trio*'dan [Başlıksız Üçlü] (1968) başlayarak, 1970'li yıllarda küçük topluluklar için yarattığı çalışmaların genişletilmiş konusu olmaya başladı. *Transverse Exchanges* [Çapraz Değişimler] ve *Radial Courses* [Dairesel Yönler] (ikisinin tarihi de 1976) aynı adımları veya hareket öbeklerini kullanarak, yürüyüş tarzı, doğrultusu ve zeminle bağlantısındaki değişiklikler yoluyla birbirleriyle senkronize olan ve senkrondan çıkan dansçıların uyumunu dikkatle ve gayretle detaylandırılmıştır. Aynı ritmik şeyi –yan yana veya biri diğerinin önünde ya da üstünde– yapan birçok kişinin olması her zaman askeri, tören ve bale toplulukları için oluşturulan koreografilerin bir parçası olmuştur. Aslında çiftleme sanatın –kendi şeklinin– en temel ilkesidir. Childs'ın çalışmaları, biçimsel bir ilke ve koreografik sözdiziminin temeli olarak çiftlemenin çıkarımları üzerine yoğunlaşır: Hareketin geometrik veya şematik idealleştirilmesi. 1979'dan beri yarattığı son büyük eseri, çiftleme temasının daha karmaşık bir düzenlemesine imkân verir. Dekorun eklenmesi hiçbir zaman yalnızca dekoratif değildir, daha zengin çiftleme olanakları yaratma işlevi

görür. Bu suretle, LeWitt'in *Dance* için dekor olarak yarattığı film, mükemmel şekilde senkronize olmuş iki dizi dansçı yaratır. Örneğin bölünmüş ekran seyircinin, kesinlikle gerçek boyuttan küçük olmayan filmdeki dansçıları üstte görmesini sağlar; canlı dansçılar (ince perdenin arkasındaki) alttadır. LeWitt'in bir filmle *Dance* için sağladığı şeyi, Frank Gehry de bir mimari yapıyla *Available Light* için sağlar. Available Light'da sahnenin kendisi iki kademeli hale gelir, temadaki diğer değişimlere çiftleme imkânı verir. Seyahat eden hayaletler yerine orada canlı takipçiler vardır: Üstteki üç dansçıdan biri, aşağıdaki dansçıların sergilediklerini yankılıyor, tamamlıyor, uyum sağlıyor.

EINSTEİN SAHİLDE. 1976. Philip Glass'ın müziğiyle Robert Wilson tarafından tasarlanan ve yönetilen "opera". Childs, ana oyunculardan ve metnin ortaklarından biriydi. *Einstein on the Beach*'e hazırlanarak ve turnede (Avignon, Venedik, Belgrad, Brüksel, Paris, Hamburg, Rotterdam, Amsterdam, New York) geçirdiği yıl bir dönüm noktasıydı. Birinci Perde, Birinci Bölüm'ü açan, üç diyagonal üzerine kurulmuş otuz beş dakikalık solo performansı çalışmalarının ikinci safhasının doruk noktası ve üçüncüye uzanan bir köprüydü. Açık ara en uzun çalışmasıydı (hem oyuncu hem koreograf olarak), ilk defa müzik koreografisi yapmıştı ve bu deneyim, Glass'ın orkestrasyonunu yapmayı kabul ettiği, sonunda *Dance* ismi verilen uzun çalışmayı üstlenmesi için ona cesaret verdi.

DUYGU. Duncan'dan Graham ve Horton'a kadar modern dansın büyük öncülerinin önde gelen düşüncesi, dansı ritüele geri döndürmekti. Ritüel olarak dans baleden daha soyut görünse de aslında böyle danslar betimleyici niyetlere dolu, özellikle hem harekette hem de duyguda ilkel, özgün fikirlere dayalıydı. Nitekim Mary Wigman, sessizce ve en az teatral destekle sergilenen, aşırı duygusal "içsel durumları" daha iyi ifade eden "mutlak" danslarını yarattı. Childs'ın (1968'de) sahne donanımı, müzik

veya kelimeler olmayan dansa dönüşü, içsel herhangi bir şeyi ifade etme iddiasında olmadığından mutlak bir dans anlayışıydı. Childs için tıpkı Cunningham için olduğu gibi, ritüel olarak bütün dans kavramları yabancıdır; maneviyata dair fikirlerin yersiz kaçtığı oyuna benzeyen biçimlerdeki grup hareketlerini kullanmaya başladı. Dansın duygu ifade etmemesi gerektiği görüşü, elbette, duyguya karşı olmak anlamına gelmez. Valéry şiiri, işlevi belirgin şiirsel bir his yaratmak olan kelimelerden oluşmuş bir makine olarak tanımlamıştı: "Duygu" ifade etmez, duyguyu yaratma yöntemidir.

DİZİLİŞ. Childs, koreografik düzenleri simetrik, hareketleri birbiriyle çelişen şekilde düzenleme eğilimindedir. Dansçılar üçlü, dörtlü dizilişler ve katları yerine daha çok ikili ve bunun katları dizilişler şeklinde hareket ederler. Childs dansçıları genellikle çiftler halinde yerleştirse de bu en basit diziliştir ve geleneksel anlamdaki partnerlikle bir ilgisi yoktur: Ne dansçılardan biri diğerine refakat eder ne de diğeri ilkine yardım eder, yoldaş olur veya uyum sağlar. Birbirlerinin kopyasıdırlar ve bu yüzden eşittirler. İki dansçı aynı hareketleri yapar: Bir çiftin varlığı hareket imgesini çiftler. Bir gruptan diğerine "hassas akınlar" (Childs'ın ifadesi) vardır, her biri kendi grup hattını korur, *Relative Calm*'ın dördüncü bölümündeki elmas şeklinde hareketli yapılar gibi. Erkekler ve kadınlar aynı hareketleri sergiler (böylece hareket sözlüğünden çok yüksek sıçramalar gibi cinsiyete özgü uç noktalar kaldırılmış olur), benzer veya tıpatıp aynı kostümler giyerler. Hepsi arka planda düzenli olarak nabız gibi atan aynı sese bağlı dansçılar belli hatlarda, dosdoğru hareket ederler. Ender olarak tehlikeli, dengesiz pozisyonlara girerler, Cunningham'ın sevdikleri gibi. (Aynı zamanda asimetrik dizilişleri de sever.) Bir Cunningham dansındaki her bir unsurun kendi özerkliğine sahip olduğu ve gösterinin diğer unsurlarından ayrı

olarak anlaşılabileceği kuralı, dansçılar için de geçerlidir. Cunningham'ın grubunda her dansçı yıldızdır, yıldız olabilir. Childs'ın çalışmalarında gösterinin bütün unsurları her biriyle sıkı bir şekilde koordine edilmiştir, her bir dansçı da öyle: Göklere çıkarılan *Corp de ballet*[1] için koreografi yapar – *hepsi* yıldız olurlar. Childs'ın dansları çoklu dikkat içinde sergilenmez; genelde, algılanma aracı olarak düşünülen sanatın örnekleri değildirler. Onun koreografileri her yöne dikkat gerektiren bir odaklanma ister; birikimlidir; nakletmeyi hedeflemiştir, seyirciyi eğitmeyi değil.

GEOMETRİK. *Available Light*, Mondrian tarafından gözden geçirilmiş ve düzeltilmiş şekliyle *Giselle*'in ikinci perdesidir.

BAŞ. Balede dansçının başının pozisyonu her zaman bir bakışı ima eder – partnere, merkezi (yüce) bir figüre veya seyirciye. Childs'ın koreografisinde, baş bu anlamda konumlanmaz; başka bir yere bakmak gibi şeyler yoktur. Cunningham'ın tekniğinin temel düzenlerinden biri başın basit, doğal şekilde kullanılması ve mesafeli, soğuk ifadelerdir. Müşterek görevler yapılırken bile –kaldırma, çekme, destek– dansçılar genellikle birbirlerinin farkında değildir. (Bu tutarsızlıktan çok espri çıkar.) Childs'ın koreografilerinde dansçılar asla ortak görevler üstlenmezler, aslında birbirlerine hiç dokunmazlar. Dolayısıyla, aşırı ifadesiz gösteri maskeleri başka, ufak parçalara ayrılmamış bir tarafsızlığı ifade eder. Etkisi asla saçma veya komik değildir; tersine, saflık duygusunun, Childs'ın çalışmalarının imzası olan gelinen yüce nokta durumunun altını çizer.

İDEAL. Bu dansçılar *nerede* dans ediyorlar? Duchampçı gösteri parçalarının yerel mekânında, şimdi ve burada değil; Cunningham'ın danslarının –saf, birikimsiz eylem ile ayrılabilir parçalar ve taşınabilir sınırlar olarak dansın– anti-dra-

1 Fr. Bale topluluğu –çn.

matik, demokratikleştirilmiş mekânında da değil. (Nitekim, Cunningham'ın karakteristik kavramlarından biridir: Arka arkaya gelen açık uçlu "etkinlikler" olarak dans.) Childs'ın koreografisi daha çok, ideal işlemlerin ve dönüşümlerin gerçekleştiği bazı ideal mekânlar önerir. (Bu konuda, geleneksel bale görüşüne yakındır.) İdeal kesinlik sanatı olarak dans; ideal mekânsal ilişkiler; ideal, su katılmamış yoğunluk.

ÖRNEKLEME. Childs'ın, bazen talimat veya tanım şeklinde kelimelerin kullanıldığı ilk çalışmalarının (kavramsal veya eğitici), tipik yöntemi – *Street Dance*'da olduğu gibi. Sözel dekor canlı monologlar veya dansçının hareketleriyle örneklenen banda kaydedilmiş sözler olabilir. Erken dönem parçalardan bazıları hareketi Sürrealist *objet trouvé*[1] tarzında ele alır: Zaten var olan, kelimeler yoluyla "bulunan" pozisyonları örnekler. *Model*'de [Manken] (1964), Childs modern dans üzerine alaycı bir ders verir ve birkaç tuhaf pozisyonu örnekler. *Geranium*'da [Sardunya] (1965), banda alınmış bir spor yayını sunar: Sunucu bir futbol oyuncusunun düşmesini, yuvarlanmasını tarif ederken Childs hareketleri ağır çekimde örnekler. *Museum Piece*'de [Müze Parçası] (1965), Seurat'ın *Le Cirque*'inin küçük bir bölümünün büyütülmüş hali olan, her biri yirmi beş santim çapında, kalın kâğıttan kesilmiş üç renkte on dokuz nokta vardır. Noktacılık üzerine alaycı bir ders verilirken, Childs noktaları karmaşık bir motif şeklinde tabak gibi yere dizer. Sonra neden "bu malzeme yığınına girmek" istediği hakkında konuşarak, bir el aynasına baka baka, noktaların arasından yavaş, dolambaçlı bir yol izleyerek, üstlerine basmadan geri geri yürür.

---

1 Fr. Bulunmuş nesne. Sanat eseri olarak tasarlanmasa da sanat eseri olarak sunulan veya estetik değeri varmış gibi görülen doğal nesne –çn.

JUDSON DANS TİYATROSU. 1962'de Yvonne Rainer (o zaman, tıpkı Childs gibi Cunningham'ın öğrencisiydi) ve Steve Paxton ortaklığıyla kuruldu; 1966'da dağıldı. Childs 1963'te gruba katılması için davet edildi ve Judson Memorial Kilisesi'nde *Pastime* [Eğlence] isimli on dakikalık bir gösteri yaptı. Sonraki üç yıl boyunca Rainer'in, Paxton'ın, James Waring'in ve Robert Morris'in oyunlarındaki performanslarının yanı sıra çalışmalarının çoğunu aynı yerde sergilemeye devam etti.

KLEIST'IN KUKLA KONUSUNDAKİ DENEMESİ. Konusu, ruhun ideal durumudur; 1810'da yazıldı, aynı zamanda dans konusundaki ilk büyük denemedir. Kleist, içsellik veya psikolojiden yoksun bir var oluş yöntemini sanattaki zarafetin ve derinliğin zirvesi olarak yüceltir. Kalbin karakteristik modern zıtlıklarının beyne, organiğin mekaniğe karşı olduğu icat edildiğinde yazan Kleist, mekanik metaforuna çoktan yüklenmiş kötülemeyi görmezden geldi ve kuklaların mekanik hareketlerini kişisizliğin yüceliğiyle tanımladı. Yapmacık tavırların yokluğuna dair Romantik ideal kişiliğin özgürce ifadesiyle değil onun üstünlüğüyle eş tutulur. Bu Romantik zıtlıklar (ve değerlendirmeler) duyarlılığa bir yüzyıl daha hükmetmeye devam etti, modernizm olarak bildiğimiz şey, "neo-klasik" modernizmin meydan okuduğu "romantik" modernizme evrildi – Duchamp ile Balanchine'inkiler (balenin içsel deneyimi umursamaması gerektiğini öğreten) kadar farklı çeşitli kişisizlik idealleri. Kişisel olarak etkileyici ve kişisel olmayan ya da ifadesiz olana dair idealler, çağdaş dansın evriminde merkezi bir karşıtlık oluşturur. Etkileyici-karşıtı ve öznel-karşıtı konusundaki en önemli savaşçı Cunningham'dır ve onunla çalışan koreografların çoğu nesnellik ve kişisizlik konusundaki ısrarını sürdürmüştür. Yvonne Rainer'in Judson Dance Tiyatrosu dönemindeki çalışması, "kişiliği" kişisizlikle, görev-benzeri hareketlerle "örtmeyi" hedeflemişti:

"Yani, ideal anlamda, kişi kendisi bile değildir, kişi tarafsız bir eylemcidir." Childs'ın koreografilerinde, kişi tarafsız değil, kişi-ötesi bir eylemcidir. Childs'ın kişisizlik üzerindeki ısrarı Rainer'den çok Balanchine tarafından yüceltilen meziyetlere yakındır, çünkü Childs dans etmenin asil bir sanat olduğunu varsayar. Dansçılar soğukkanlı bir şekilde belli hatlarda hareket ederler – gelişleri ve gidişleri bitimsiz görünür. Cunningham dansçılarının soğukkanlı alaycı havaları, hissizlikleri, tarafsız değildir. Kleist'ın ortaya attığı olumlu bir hissizliği hatırlatır – sanki zarafet ile içsellik birbirine zıtmış gibi.

SANATTA HAFİFLİK. Childs'ın dans mefhumu Apollonvaridir: Dans canlı, oyunbaz, neşeli olmalıdır. Güzellik gücü, narinliği, nezaketi, doğan yoğunluğu dengeler. Çirkin olan ürkeklik, kaygı, demagoji, ağırlıktır. (Apollonvari tarzın diğer örnekleri: Seurat, Mallarmé, Morandi, Ozu, Wallace Stevens.)

ÖLÇÜLEBİLİRLİK. Seurat, *Le Crique*'deki (Childs'ın ilk çalışmalarından *Museum Piece*'de alıntı yaptığı) kırk küsur minik figürün dağılımını ve tam yerini hesaplamıştı. Childs da dansçıların yerleşimini ve zamanlamasını aynı mantıkla hazırlar. Seurat, güzelliğin objektif, ölçülebilir bir temeli olduğuna inanırdı; Childs çalışmalarındaki yapıyı sayılarla belirtmeye ihtiyaç duydu. İlk çalışmaları sayılara değil saniyelere göre zamanlanmıştı. Koreografiyi sayarak oluşturma yöntemi 1968'de *Untitled Trio* ile, Childs'ın normatif anlamda koreografi yapmasıyla başladı: Koreografi yapmak, harekete ritmik, sayılabilir bir zaman yapısı vermek *anlamına* gelir. Zaman müzikle desteklenmiş olsa da olmasa da zamanla bağlantılı olan boşluğun sayılmasıyla yapılır. 1970'lerin bütün "sessiz" çalışmaları kusursuz bir şekilde sayıldı. (Bir örnek: 1976'dan bir dansta, *Transverse Exchanges*'te, 1449 sayım vardı.) 1979'dan beri yapılan çalışmalarda sayım müzikle koordinelidir – müzikle desteklenir. Örneğin *Relative Calm*'da

Childs, besteci Jon Gibson'dan özel bir şablon ve sayısal ifade temeli ister – ilk bölümün on beş sayımlı ifadelerden ve on bir alt bölümden oluşması; ikinci bölümün on yedi ifadeden oluşması ve dokuz alt bölümü olması, her birinin iki ile iki buçuk dakika uzunluğunda olması vs. Çapraşık düzenleme (bütün sahne alanını etkinleştirmek için tasarlanan) ve zamanlamadaki ufak değişiklikler, sadece hareketin kendisinde görünen karmaşıklıkları tanımaya alışmış dans izleyicisi için basit görünebilir.

MİNİMALİST. Son yirmi yılda görsel sanatlar pazarlaması kampanyalarında (Pop Art, Op Art) [Popüler Sanat, Optik Sanat] ortaya çıkan budalaca etiketlerin aksine, bu dilsel sakız önce bazı ressam ve heykeltıraşlara uygulandı (Sol LeWitt, Robert Morris, Carl Andre), sonra mimarlara, koreograflara, bestecilere, hatta modacılara yayıldı – böyle etiket tacirlerinin sürekli yaptığı gibi, birbirinden farklı sanatçılar arasında sahte bir birlik dayatıldı. Muybridge, Mondrian, Stein ve Ozu, bu etikete maruz kalmadan saplantılı tekrarlama ve güçlü düzenleme virtüözleri olarak kariyer yapma şansına sahipti. Kaçınılmaz olarak yerini POST-MİNİMALİST'e bıraktı.

HAREKETLER. Childs'ın hareket ideali: net, temiz, bariz, yoğun. Ve yönsel. Dansçılar hareket ediyor veya tamamen hareketsizler. Hareket ettiklerinde, görece sessizleşmiş vurgular ve klasik koreografide olduğundan daha yumuşak bir enerjiyle, Rainer'in dansın "hareketler dizisi" olduğuna dair yerleşik fikrini hatırlatır şekilde, hiç durmadan hareket ederler – "İfadeler arasında hiç duraklamadan ve fark edilebilir bir vurgu olmadan... Kollar ve bacaklar asla sabit, durgun bir ilişki içinde olmadan... Bedenin sürekli dönüşümle uğraştığı izlenimini yaratarak." Childs, Judson oyuncularının, (Rainer'in sözleriyle) dansa "gerçek bir kalite," "gösterideki fiziksel varlığın sıradan kalitesinden" daha bilinçli bir şekilde gerçekçilik vermek için tasarlanmış

estetiğini, klasik dans idealinin yüksek enerjileri ve lirik ihtişamı ile yüz yüze getirdi. Yeniden biçimlendirdiği hareketlerin çoğu bale hareketleridir. Balede pozisyonlara ulaşılır, sonra beklenir, parlamasına izin verilir. Childs'ın koreografisinde, klasik pozisyonlar (arabesk, attitüd, *tendu plié*) net bir şekilde yapılır ama yalnızca bir saniyeliğine. Childs, pozisyonları sergileyen, tekniği gösteren, olduğu yerde yapılan hareketleri (*penché, passé développé, grands battements* gibi) kullanmaz. Modern dansın bir dizi doruk noktası olduğuna dair Graham tarafından örneklenen fikre karşı çıkan Cunningham ve daha radikal bir şekilde Judson koreografları, dorukları olmayan, hiçbir şeyin dramatik olarak çerçevelenmediği bir hareket tarzı önerdi. Childs bu estetiğin, çerçevelenecek şekilde düzenlenmiş pozisyonlara karşı yasağını devam ettirdi; fakat doruk yolculukları konusundaki tabu zayıflıyor. *Available Light*'da çok sayıda bariz şekilde tanımlanabilen doruk vardır. Aynı zamanda dokusu daha gevşektir – belki de *Dance* ve *Relative Calm*'ın tersine, çalışma farklı bölümlere ayrılmadığı içindir. Adams'ın orkestrasyonu, Childs'ın daha önce kullandığı müzikten yola çıkar. Önceki orkestraların keskin sınırları yerine, yumuşak kenarlı geçişlerle gelişir; daha belirgin bir duygusal yapısı vardır ve en belirgin biçimde son on beş dakikada görülen bir dizi doruk noktasından oluşur.

NEO-KLASİK. İster dansta ister mimaride olsun, neo-klasik stilin özelliği, yalnızca matematiksel olmakla suçlanmaktır. Şayet matematiksel olmak kesin bir şekilde ölçülebilir, ısrarlı bir şekilde şekilci, haşmetli, yalın (bazı Platoncu ve Palladyan biçim krallıklarında olduğu gibi) anlamına geliyorsa, suçlamada gerçeklik payı vardır.

AÇILIŞLAR. *Dance*'ta: Boş bir sahne ve müziğin itici neşesi... Ve sonra dansçılar kanatlardan çiftler halinde sıçrayarak çıkıyor, dönüyor, sahnede kasılarak, sekerek yürüyorlar. *Relative*

*Calm*'da: Vızıltı... Ve dansçılar çoktan yerlerini almış, ışıktan halılarının üstünde (diyagonal düzende) oturuyorlar. *Available Light*'da: Ses patlaması vızıltı benzeri bir uğultuya dönüşüyor... Ve dansçılar yavaşça gelip pozisyonlarını alıyorlar.

DÜZEN. Güzellik düzenle, canlılıkla, sakinlikle, kaçınılmazlıkla tanımlanır.

NEZAKET. Danstaki klasik gelenek kibarlıkla ilişkilidir. Bale hareketleri bir itaat, hiyerarşi sistemine dayanır ve gerçek saraylıların hareketlerinden alınmıştır. Childs'ın dansçıları hayali, evrensel bir saltanatın üyelerine yakışacak şekilde, eşitlikçi bir nezaketle davranırlar. Öfkeli veya erotik duygular yoktur. Dansçılar ciddi, vakurdur. Birbirleriyle aralarında her zaman yeteri kadar alan bırakırlar.

POST-MODERN. Modernizmin eskidiği, henüz en olgun dönemindeyken ferasetli gözlemciler tarafından belirtildi. Cocteau 1932 yılında "'Modern' kelimesi anlam değiştirdi," diye belirttiğinde kendini modernin ötesinde çoktan güvenceye almış ve "modern çağ 1912 ile 1930 arasındaki bir dönem olacak," tahmininde bulunmuştu. Modermizmin çok yıllık girişimlerinden, devirlerinden biri, kısa süre önce en başarılı yeni etiketlerle kutlandı – "post-modern" kelimesi önce mimariye, şimdi de görsel sanatlara ve Cunningham sonrası koreograflara uygulandı. Genellikle eklektik kelimesiyle aynı anlamda. Fakat bazen MİNİMALİST'le birleştirildi.

VARLIK/YOKLUK. Sanatların en mevcut, en cisimlenmiş olanı dans, Childs tarafından bir yokluk estetiği olarak kullanıldı. Bu ilke ilk önce Dadaist yöntemde boş, boşluk kavramında tanındı – yokluğu tartışılarak hatırlatılan boyanmamış resimde veya silinerek sergilenen çizimde olduğu gibi. Bu nedenle, *Geranium*'un üçüncü bölümü, Childs'ın okuduğu bir monologdur: "Bunun üçüncü bölüm olması gerekiyordu fakat aslında üçüncü bölüm yok, bu yüzden üçüncü bölümden bir boşluk

olarak bahsetmek en iyisi olabilir." – Bu şekilde üçüncü bölümle ilgili fikirler sunmaya devam eder, bunlardan biri de içinde bir oyuncunun olduğu cam bir muhafazadır. (Childs'ın ilk döneminin son parçası *Vehicle*'da [Araç] bu muhafaza yapıldı ve sahnede gezdirildi – 1966'da "Nine Evenings: Theater and Engineering" [Dokuz Gece: Tiyatro ve Mühendislik] serisinde sunuldu: Dansçı hareketli pleksiglas bir kutunun içindedir.) Erken dönem solo çalışmalarının çoğu yoklukta yorumlanır. *Street Dance*, Childs'ın ses kaydedicinin düğmesine bastıktan sonra asansöre binip gözden kaybolmasıyla başlar. (Aşağıdaki sokakta ortaya çıkar.) *Carnation*'da [Karanfil] (1964), Childs beyaz bir çarşafın altında ortadan kaybolma hareketi yapar. İlk çalışması *Pastime*'da, mavi jarse kumaştan esnek bir torbanın içinde çeşitli pozlara bürünür. Dadaist bir gösteri olarak başlayan şey sonunda olumlu bir ilkeye yükselir: Boşluğun mistizmine. Dansçılar ruhani, bedensizdir. Görünmeyen veya görünüm karşıtı Duchampçı meraklılık yerini Mallarméci tanımlanamayana, yokluğa övgü olarak güzellik fikrine bırakır.

DÖRTLÜLER. Childs'ın koreografilerinde en sevdiği biçim, ikinin ilk katı. Dört dansı için koreografi edilmiş kısa çalışmalar arasında, dört kadın için yapılmış *Calico Mingling* [Karışık Dolaşma] (1973) ve iki kadın iki erkek için yapılmış *Radial Courses* vardır. *Relative Calm*'da, ikinci bölüm sekiz dansçı arasında defalarca tamamlanan bir dörtlü biçimindedir. Son kısmı olan dördüncü bölümde, biri erkeklerden biri kadınlardan oluşmuş iki dörtlü bulunur.

RELATIVE CALM. 1981. Childs'ın bir saatten daha uzun eserlerinin ikincisi. Müzik John Gibson, dekor ve ışık Robert Wilson'a ait. Dokuz dansçı için yapılmış, bir giriş ve dört bölümden oluşuyor, doksan beş dakika uzunluğunda. Bu şekilde belirtilmemiş olsa da bölümler geleneksel dört kısımlı dizilimi,

The Times of Day'i [Günün Saatleri] oluşturur. Bu, öznenin Sembolik-Romantik versiyonudur – Hogarth'dan çok Runge'dir. Giriş: Fonda bir yıldız ve ay sarkaç gibi sallanıyor – ışıktan bir halının üstünde diyagonal düzende oturan dansçıların önündeki gibi. Birinci bölüm "Rise" [Doğmak], şafak vaktidir – dansçılar tıpatıp aynı beyaz tulumlar giyer; sonunda, sahne aydınlanır ve yıldızlar solar. "Race" [Dörtnala] gündüzdür; dansçılar bej renkli kıyafetler giyer; sahnenin arka tarafındaki perdeye yansıtılan bazı anlamsız cümleler ve kısa bir süre görünen canlı bir köpek şeklinde, sıradanlığa bir saygı içerir. Tek kişilik "Reach" [Değmek], alacakaranlıktır –yıldızlar çıkmaya başlar– ve hem sahne hem de yansıtma perdesi diyagonal şekilde kesilir, sahnenin ve yansıtma perdesinin yarısı karanlıktadır ve arka taraftaki Childs, diyagonal bir ışık üzerinde dans eder. "Return" [Dönmek], koyu mavi kıyafetler içindeki dansçılarıyla yıldızlı, nefes kesici gecedir. Günün zamanları düşüncesi Childs ile Wilson arasındaki konuşmalarla değişti; Childs dört bölümün, Wilson'ın dekoru ve ışıklarının desteklediği sahnesel dayanağın yalınlığını hem biraz gizlemek hem de iletmek işlevindeki isimlerini buldu.

TEKRARLAMA. Childs'ın erken dönemde, 1970'lerin "sessiz" danslarındaki tekrar kavramı: Dansçılar aynı adımları ya da hareket öbeklerini kullanarak, hep birlikte senkronize olur ve dağılırlar. Kavram, Childs'ın tek kişilik dansı *Einstein on the Beach*'te daha karmaşık hale gelir: Etkilerin birikmesi, katmanlaşması olarak tekrarlama. (*Patio*'daki [Avlu] yeniden-yorumlama-olarak-tekrar kavramının tersi.) Açık konuşursak, Childs'ın eserlerinde elbette tekrar yoktur, daha çok, önce ifade edilen ve sonra seyircilerin alışkın olduklarından farklı bir hızda (dışavurumcu değil, daha sakin) azar azar değişen konuyla ilgili malzemelerin belli bir sertlikte kullanımı vardır. Wilson'ın Judson'dan türetilmiş yavaş hareket, ufak fark, düşük zıtlıklı değişim

dinamiğinin tersine, Childs'ın 1970'lerin sonundan beri yaptığı çalışmalarda büyük bir hareket yoğunluğu, hızlı ritimler ve birkaç grafik vardır. (Wilson'ın çalışmaları doğal olarak uzun formda olmaya meyilli olduğu halde, Childs'ın çalışmaları yavaş yavaş uzamaya başlar.) Genellikle havalı bir tercih olarak sunulmasına rağmen, tekrarlama her zaman mükemmeliyetçi bir coşkunluk hissi verir. Rainer 1966'da, hareketi "daha nesnemsi" –daha gerçekçi, tarafsız, vurgusuz– gösterdiği için tekrarlamayı savunur. Fakat tekrar, mutluluğa sevk etmenin de bir yöntemidir. Tekrarlama basitliği ima eder gibi görünen, prensipte okunabilirliği veya anlaşılabilirliği artıran bir tekniktir. (Rainer: "Tam olarak malzemeyi görmeyi kolaylaştırır.") Minimal fikriyle bağlantılı malzemeyi düzenlemenin bir yolu, daha doğru bir şekilde modern maksimalizm olarak adlandırılabilir: Kapsamlı bir düzen olarak tekrarlama; ihtimallerin tükenmesi. Malzemeyi tarafsız kılmak bir yana, tekrarlamanın baş döndürücü bir etkisi vardır, tıpkı Childs'ın son çalışmalarının çoğunda olduğu gibi – kopyalamalar, yansıtmalar, durgun *mise-en-abîme*'in hareketli eşdeğerleridir. ÇİFTLEME'ye bakın.

ROMANTİK. Danstaki "klasik" gelenek Romantik'tir, bu nedenle dansta neo-klasik bir deyim kaçınılmaz surette, sınırlı bir çözümle, neo-Romantik olacaktır. (Fakat kısıtlı olsa bile uygun bir deyimdir. Romantik sanat, her şeyden çok, bilinçli ve eleştireldir.) *Dance*'taki hayalet, gölge, *doppelgänger*[1] oyunu. *Relative Calm*'ın, kinayeli dayanağı ile birlikte Pisagorvari güzelliği: The Times of Day. (Wilson'ın kinayeli duyarlılığı ve bunun belli bir Alman Romantizmiyle kalıtsal ilişkisi, Childs'ın kendi duyarlılığındaki kör uçlu bir püritenliği uzaklaştırmasına yardım etti.) 1979'dan beri bütün çalışmalarında Romantik yankılar

1 Alm. Benzer, dublör –çn.

vardır. *Dance*'ta Kuğu Gölü'nün Odile/Odette'i gibi, biri siyahlar ("Dance #2") ve biri beyazlar ("Dance #4") içinde, iki solo bölümü vardır. *Available Light*'da, Childs'ın koridordan gelişi, *Giselle*'deki Wilis Kraliçesi'ne benzer. *Available Light* ilk sergilendiğinde –Temmuz 1983, Chateauvallon Dans Festivali'nde, bir açık hava versiyonu olarak, dekor olmadan ve dansçıların hepsi çok amaçlı turne kostümleri, *Relative Calm*'ın ilk bölümündeki beyaz tulumları içindeyken– koreografi çıplak halindeydi: Beyaz tütüler yoktu ama yine de son derece *ballet blanc*'dı.[1]

SOLOLAR. Childs kendisi için, grubun geri kalanından farklı koreografiler yapar. Solo dansçı olarak kendisine daha geniş bir dinamik değişim yelpazesi, malzemede (mekândan çok) daha fazla açılım verir. *Dance* ve *Relative Calm*'da iki uzunca solo vardır. İki bölüme ayrılmamış olan *Available Light*'da ise Childs solo dansçıdan çok grubun bir üyesi olarak işlev görür. Yine de ayrıdır – dansçıların çoğu kırmızı veya siyah giymişken o beyazlar içindedir. Sahnede tek başına olduğu bir solo bölümü olmamasına rağmen, sahneye girip çıkan tek dansçıdır. Grubun geri kalanı elli beş dakikalık sürenin tamamında sahnede kalır (müziğin yavaşladığı ve on dansçının hepsinin çıktığı, sonra geri döndüğü kısa bir duraklama dışında). Oyuncunun yokluğu veya ortadan kaybolması temasındaki erken dönem sololarından, *Available Light*'daki ayrıcalıklı geliş gidişlerine kadar, Childs'ın solo mevcudiyeti –ciddi, aşırı resmi, bütünüyle ifadesiz olmayan– hem varlığı hem yokluğu çağrıştırır.

ALAN. Dansçılar gezgindir, "alan yiyenlerdir" (Childs'ın sözleri), verilen alanı düzenlenmiş, kapsamlı bir şekilde kullanırlar. (Erken dönem öğretici bir solo olan 1973'teki *Particular Reel*'de [Özel Makara], Childs'ın sahneyi sağdan sola on sıra,

1 Fr. Beyaz bale –çn.

soldan sağa on sıra şeklinde katetmesi ve başladığı noktada bitirmesi, alanı kullanma projesinin örnek bir gösterimidir.) Ne kadar fazla alan o kadar iyi. Dansçılar bir hat boyunca çekilirler; ve ilişkileri paralel ya da dikey olarak düşünülmüştür. Dansçılar her zaman, dur durak bilmeden, bir yere giderler. Yalvarmayan bir aciliyet durumu içinde, asla durmazlar; hareket yokluğuna girebilirler ama bunu alanı yeniden doldurmak için yaparlar. Dansçılar "bıraktıklarında" diğerleri gelir.

BAŞLIKLAR. 1960'ların ortalarındaki muzipliklerden sonra, başlıklar ciddileşmişti: Genellikle iki kelimeli, sıfat veya isim; sık sık bir hareket kelimesiyle birlikte bir yapı veya model kelimesi; *Checkered Drift* [İnişli Çıkışlı Akıntı], *Calico Mingling, Reclining Rondo* [Yaslanmalı Rondo], *Transverse Exchanges, Radial Courses*'da olduğu gibi. En beğenilen başlık şekli bir çelişki, bir oksimorondur – son dönemdeki çalışmalarında, irade ile ilgili tezatları akla getirenler gibi: *Relative Calm, Formal Abandon* [Resmi Vazgeçme]. Ya da mümkün olanın zarifçe takdir edilmesi: *Available Light.*

ULAŞILMAZ. Dans, arzunun mevcut olmayan veya ulaşılmaz olan nesnesiyle ilgilidir.

İRADE. Dans ne kadar resmi gösterilirse, iradenin muhtemel özellikleri o kadar güçsüz olur. Dansçılar düzen içindedir – tüm bu yansıtma, kopyalama ve ters çevirme hareketleri, öznellik izlenimini siler. Tarafsızlık gösteri maskesi de öyle – dansçıların birbirlerine veya seyirciye bakmadıkları gerçeği. (Etki, Bresson tarafından tercih edilen anti-hareket tarzıyla kıyaslanabilir.) Dansçıların durma nedenleri yeniden hazırlanıyor veya yeniden düzenleniyor olmalarıdır, herhangi bir duygu veya irade sebebiyle değildir. Davranışlardaki ve hareketlerdeki öznellik yerine kuralları veya düzenleri geçirmek (Kleist onları mekanizma olarak düşündü) zarafetin ön şartıdır. Fakat dansçılar otomattan başka bir şey değildir.

DÜNYA. Romantiklerden beri dans, hayali bir dünya hakkındaydı. Childs'ın sayıları, Seurat'ın resimlerindeki minik renkli noktalar gibi, hayali varlık sanatındaki yapı taşlarıdır. Hem olan hem de olmayan şeyler: Bolluk anı yokluğun bir çağrışımıdır; zevk –*La Grande Jatte*'deki gibi[1]– sertlik, sınırlama olarak gösterilir.

ÖZLEM. Bedenin diyagonal duruşu bir uzanma, seslenme pozudur; alanın kendisine duyulan özlemin pozudur. Geniş olmasına rağmen sahne asla yeterince geniş değildir. Childs'ın koreografileri sonsuz genişlikteki bir alan veya bölgeyi sınırlı sahneye yansıtır. Alan sevgisi, Zeno'nun hareket konusunda iddiasının (paradokslar denen) koreografik eşdeğeri gibi görünen, –aralarında tekrarlama usulleri de olan– hareketler ve yapılar oluşturur. Bu iddiaya göre herhangi bir doğru sonsuza kadar bölünebilir olduğundan ve her biri belirli bir büyüklüğe sahip sonsuz sayıda birimden oluşacağından, her sonlu çizgi ya da uzay aslında sonsuz büyüklüktedir; ve görünenlere rağmen, hareket eden hiçbir nesne hiç mesafe katetmez.

ZENO'NUN ALANI. Childs'ın *Available Light* olarak bilinen çalışmasının daha önceki, geçici başlığı.

(1983)

1 Fransız ressam Georges Seurat'ın tablosu –çn.

# Duygularının Anısına[1]

## 1. BİR DÜZLEMDEKİ DANSÇILAR

Onları görmüyorum.

Orada. Dansçılar orada, görünmüyorlar – yarışan düşüncelere benzer bir şey.

Yemek gereçleriyle çevrili.

Yenecek bir yemek mi?

Görünmez bir yemek.

İki yemek: biri aydınlık, diğeri karanlık. Biri hayat dolu, diğeri cinsel korkuyla lekelenmiş.

---

1 "Duygularının Anısına" 1989'da Londra'daki Anthony d'Offay Gallery'nin *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* [Uçaktaki Dansçılar: Cage, Cunningham, Johns] sergisinin kataloğu için yazıldı. Sergi, Jasper Johns'un *Dancers on a Plane* serisine odaklanmıştı. Resimlerin kenarları bir dizi bıçak, çatal ve kaşık kullanılarak çerçevelenmiştir –yn.

Dansçılar tabakta mı?

Hayır. Ondan daha büyük alana ihtiyaçları var.

## 2. YEMEK VE DANS ETMEK

Rekombinant sanatlar.

Bir haz sahası. Bir nezaket sahası.

Kurallara bağlı. Kuralları kim koydu? Standartlara uygun davranış.

Bir düzen fikri. Önce bir şey, sonra diğeri. Sonra biri dolar. Sonra bitmiştir – karın doymuş, eller kollar ağırlaşmış. Uygun bir zaman sonra: Yeniden. Yeni baştan. Her şey, yeni baştan.

Bize beden-evimizin içinde yaşadığımızı hatırlatıyorlar.

Bedenin "içinde" yaşamak. Ama başka nerede yaşayabilirdik ki?

Özgürlük alanı olarak dans etmek, bu hikâyenin yarısı bile değil.

Gereklilik alanı olarak yemek yemek. Gereklilikten değil. Kaygısızca yemek yemekten ne haber (Paris'te olduğu gibi)?

Herkes yemek yer, herkes dans edebilir. Herkes dans etmez (ne yazık ki).

Dansı izlerim, zevkle. Yemek yenmesini izlemem. Karnım aç olduğunda birini yemek yerken izlersem, keşke yiyen ben olsam diye düşünürüm. Karnı aç birinin izlediği sofra her zaman iştah açıcıdır. Karnım tokken birinin yemek yemesini izlersem başımı başka tarafa çevirebilirim.

Sen benim için dans edebilirsin. (Benim yerime dans et, ben yalnızca izleyeceğim.) Benim için yemek yiyemezsin. Bunun pek bir zevki yok.

Memnun etmek için dans edebilirsin: Salome.[1] Memnun etmek için yemek de yiyebilirsin: Annesini veya bakıcısını memnun etmek için yemek yiyen bir çocuk gibi. (Suzanne Farrell'ın, Tanrı ve Bay Balanchine için dans ettiğini söylemesi gibi.) Fakat çocuklarının üzerine titreyen anne-babalar haricinde, yemek yemek seyirciye hitap eden bir şey değildir. Siz de yemiyorsanız biraz mide bulandırıcıdır.

Yemek, insanın ağzına metal sokmasıdır. Dikkatle. Acıtmaması gerekir.

Yiyen deliği doldurur.

Dansçı alanı yer.

Alan zamanı yer.

Ses sessizliği yer.

## 3. BIÇAK

Keser. Korkma! Bu bir silah değildir. Yalnızca yemek yemene yardım eden bir araçtır. Bak. Sana verirken –istediğin için– keskin yerini kendime doğrultarak sapını uzatıyorum. Keskin yeri beni gösteriyor.

İnsan bıçağın sivri ucunu, sanki saldırıyormuş gibi başka birine doğru sallamamalıdır.

Bıçağı iki şekilde bırakabilirsin. Keskin tarafı içeride, keskin tarafı dışarıda.

Çekinme. Keskin değil. Yalnızca düz, sıradan... bir bıçak. Dosdoğru. Çift taraflı.

---

1 İncil'de geçen bir hikâyede dansıyla herkesi etkileyen ve düşmanından intikam alan Salome'ye atıfta bulunuluyor –çn.

Masalda, prense âşık olan bir denizkızı insan şekline girmek için yalvarır, böylece denizi terk edecek ve saraya gidebilecektir. Evet. Bacakları olacaktır, yürüyecektir. Fakat attığı her adımda sanki bıçakların üstünde yürüyormuş gibi hissedecektir.

Bir bıçakla dans edebilirsin. (Dişlerin arasında mı? Kürek kemiklerinin arasında mı?) Bir çatalla dans etmeyi düşünmek zordur. Ya da bir kaşıkla.

Bıçak yemek gereçlerinin efendisi gibi görünüyor, diğerlerinin hepsi ona bağlı. (İsviçre çakısı.) Bıçağı yemeğine saplayabilir, çatalı bertaraf edebilirsin. (Herkesin bildiği gibi bıçağınla bezelye de *yiyebilirsin*. Ama yapman gerekmez.) Kaşığa gelince – eh, onsuz da yapabiliriz. Sadece kâseyi eline al ve iç.

Yalnızca bıçak gerçekten gereklidir. Kullanımı en çok sınırlanan da diğer bütün yemek gereçlerinden çok, bıçaktır. Sofra adabının gelişmesi, esasen bıçağın nasıl kullanıldığıyla ilgilidir. Bıçağı dikkat çekmeyecek, zarif bir şekilde kullan. Parmaklarının ucuyla. Sopa gibi avucunun içinde tutma.

"Uygar toplumlarda yavaşça, yukarıdan aşağı yayılan, bıçağın kullanımını kısıtlama (mevcut yeme teknikleri çerçevesinde) ve mümkün olduğunca aleti hiç kullanmama eğilimi var," (Norbert Elias). Örneğin bıçağın yuvarlak veya yumurta biçimindeki nesnelerle temasını elemek veya en azından kısıtlamak. Bütün kısıtlamalar başarılı değildir. Balığın bıçakla yenmesi konusundaki yasak, özel bir balık bıçağının bulunmasıyla alt edildi.

Şu oksimoron: tereyağı bıçağı.

Yemek, insanın ağzına metal sokmasıdır. Ama bıçak değil. Birinin ağzına bıçak soktuğunu görmek bile insanı endişelendirir.

# 4. KAŞIK

Kaşık ağzın içine aitmiş gibi görünür.

Kaşık, bıçak ve çatal gibi tam olarak büyümemiştir. Tehditkâr değildir. Evcilleşmiş bir silah değildir.

Kaşık çocukluğun yemek aletidir, en munis yemek aletidir. Kaşık çocuksudur. Nefis. Beni kaşıkla, beni içeri dök. Bir beşik, bir kürek, bir avuç gibi. Kesmez, saplamaz ya da delmez. Kabul eder. Yuvarlak, kıvrımlı. İnsana batmaz. Bıçak veya çatal konusunda çocuğuna güvenemezsin ama bir kaşık nasıl zarar verebilir? Kaşığın kendisi bir çocuktur.

Dünya hazlarla doludur. Yalnızca insan olduğu yerde olmalı. Şimdi. Burada.

Bana kaşık verin, büyük bir kaşık ve dünyayı yiyeyim. Metal kaşık sonradan bulundu. Tahta bir bıçak pek bıçak sayılmazken, tahta bir kaşığın bir kaşıktan eksiği yoktur. Yeterlidir.

"Kaşıklamak": kucaklamak, öpmek, sevmek. Yataktaki âşıklar birbirlerine iç içe geçmiş kaşıklar gibi sarılarak uyurlar.

"Çevresel gürültülerin bir parçası olacak, onları dikkate alacak bir müzik ortaya çıkarmak. Bunu melodik, çatal bıçak seslerini yumuşatacak, onları bastırmayacak, kendini dayatmayacak bir şey olarak düşünüyorum," diye yazdı John Cage, Erik Satie'den alıntı yaparak.

Kaşıklara ne oldu? Kaşıklar da ses çıkarmıyor mu?

Daha yumuşak sesler.

Ve müzik. Müzik iki kaşıkla yapılır (iki çatalla, iki bıçakla değil).

Kaşık müziği.

# 5. ÇATAL

Çatalla ilgili bir tereddüt vardır. Sol elindeki çatalı yemeğe bastırırken sağ elindeki bıçakla kesersin. Sonra –yalnızca sağlak değil aynı zamanda Amerikalıysan– bıçağı bırakırsın, çatalı sağ eline geçirirsin ve kesilmiş lokmayı ağzına atarsın.

Yetişkinler bıçak fırlatır. Çocuklar kaşık fırlatır. Kimse (sanırım) çatal fırlatmaz. Oyuncak üç dişli bir mızrağın dörtte üçü kadar olabilir ama onun gibi fırlatılamaz. Mızrak gibi, önce diş kısmı saplanmaz.

Ağırlığı sap kısmındadır.

Amblem olarak çatal – gerçeğin amblemi. Jasper Johns, "şimdiye kadarki gelişimi" hakkında bir şeyler açıklarken şöyle dedi: "Yani, gerçek bir çatalı tablo olarak kullanmayı, bir tabloyu gerçek bir çatal olarak kullanmaktan daha ilginç buluyorum."

Gerçek olmayan bir çatal neye benzer?

Üç büyük yemek aletinin en genci çataldır. Son Akşam Yemeği tablosu, yalnızca bıçak ve kaşıkla hazırlanmıştır. Cana'daki Düğün tablosunda da çatal yoktur.

Bıçak ve kaşık iyice kabul edildikten sonra ortaya çıktı. İtalya'da icat edildi, on yedinci yüzyılın başlarında İngiltere'ye geldiğinde züppece bir gösteriş olarak düşünüldü: Venedik büyükelçisi tarafından I. Elizabeth'e sunulan altından "İtalyan çatalı" takımı Westminster'da sergilendi; kraliçe onları hiç kullanmadı.

Uzun süre anlamsız olarak görülen bu hayati aracın tanınması insanlara, yiyeceğe elle temas etmekten kaçınarak yeme süreciyle aralarına mesafe koymalarını sağladı.

Titizlik ilkesi. Mesafenin yeni şekilleri, zarafetin yeni şekilleri.

Yemek masasında kılı kırk yaran davranışların yeni kuralları çoğaldı. İnsanların giderek karmaşıklaşan yemek takımını beceriyle kullanması beklenir oldu.

Bu mesafeyi ayarlamak ve korumak zor görünüyordu.
Artık çatalları kanıksadık.

## 6. BIÇAK, KAŞIK, ÇATAL

Dünyevi bir üçlü – bıçak, kaşık, çatal.

Hiyerarşi yok. Liste yalnızca sistematik olarak çeşitlendirilebilir. Bıçak, çatal, kaşık gibi. Bıçak, kaşık, çatal gibi. Çatal, bıçak, kaşık gibi. Çatal, kaşık, bıçak gibi. Kaşık, çatal, bıçak gibi. Kaşık, bıçak, çatal gibi.

Görünüşe göre değişmez (tüm bu tarihten sonra).

Öylece, dümdüz yatarlar. Düz bir yüzeyde. Masanın kenarına dik dururlar.

Üçlü bir konuşma.

Gösterişli bir ilişki. Hepsi tabağın aynı tarafında değil. Üç, iki ve bire bölünür. Çatal sol tarafta. Bıçak ve kaşık sağda.

Bıçak kendi başına korkutucu. Fakat takımın parçası olarak, başka bir şey. Kaşığın yanında yatarken bıçak gayet evcil olur. Bıçak ve kaşık: Tuhaf çift. Birbirlerine yakışmazlar, onları birlikte kullanmazsın. Ama birliktedirler.

Çatal yalnızdır. Her zaman öyledir. Çoklu bir düzende bile, yapabileceğin tek şey onu diğer (daha küçük, daha büyük) çatalların yanına koymaktır.

Yemeğin başında böyle düzenlenirler, tabağın bir adım altında. Her iki yanından tabağa eşlik ederler.

Artık yemeği ellerinle yemen için mazeretin yok. Uygar yemek yemek (oburluğa karşı).

Yemeyi bitirdikten sonra onları düzgünce tabağın yanına koyarsın.

Alfabetik olarak değil. Önem sırasına göre değil, öyle bir şey varsa.

Bir üçlü ama tamamen tesadüfi.

Birbirlerini tamamlıyor gibi görünürler.

Üçünü de kullanmayı öğrendik. Ama elbette ayrı ayrı da kullanılabilirler.

## 7. BİR OVADAKİ DANSÇILAR

Bir uçakta mı? Tayyarede yani?[1]

Ovada. Mümkün olduğu kadar açık (sınırsız).

Alçak seviye. Şu eski yüksekliklerden herhangi birini denemeyin. Derinliklerden.

Bir yüzeyi başka bir yüzeyden farklı kılan asıl şey nedir? Bir yüzeydeki, hareketteki, sesteki, deneyimdeki pürüzsüzlüğü nasıl ifade ederiz?

Pürüzsüzlük?

Evet. Makul biçimde süregiden bir şey.

Makul biçimde. Bölümlerle.

Bir şeyin bir parçası olmanın anlamı nedir (bir yüzeyin, bir hareketin, bir sesin, bir deneyimin)?

Eski yükseklikler. Yansıtma. Aşağı bak. Bunlar benim üreme organlarım.

Daha iffetli, zarif ol.

Bazen hafif, bazen ağır – bazen ağır olmak normaldir.

Yeniler. Evet. Ve sadeleştirir.

---

1 İngilizce Düzlem (Plane), Uçak (Plane), Ova (Plain) kelimeleri arasındaki ses benzerliği söz konusu –çn.

# 8. SİMETRİLER

Bir düzlemdeki dansçılar. Merkez yok. Her zaman yanda. Her yer merkezdir.

Simetrik görünürüz. İki göz, iki kulak, iki kol, iki bacak; iki yumurtalık – veya iki kıllı testis. Ama değiliz. Bir şey her zaman baskındır.

Bir ayna görüntüsü: Bir simetri hayali. Sağ, solun tersi veya tam aksi.

Simetrik *görünürüz*. Ama değiliz.

Bunlar çapraz imalar (bıçak, kaşık, çatal). Beyinde olduğu gibi. Sağlak olmak, beynin sol tarafının baskın olduğu anlamına gelir. Solak olmak, beynin sağ tarafı baskın demektir.

Beyninin hangi tarafının baskın olduğu şöyle anlaşılır. Gözlerini kapat, bir soru düşün, sonra yavaşça o soruya bir cevap düşün. Eğer bunu yaparken başını hafifçe sağa döndürüyorsan, beyninin sol tarafı baskındır.

Veya tam tersi.

Yarışma sunucusu.

Soru sormak bir sanattır.

Bir yüzeyin, bir hareketin, bir sesin, bir deneyimin bir parçasının diğeriyle bağlantısını nasıl anlarız? Not: Soru sorma seçeneğin var. Fakat sormayı seçtiğin soru buysa, cevabın asimetriye karşı bir önyargı içereceğinden emin olabilirsin.

"Hareketin ilişkisizliği," diye açıklamıştır Cunningham, "müzikle bir ilişkiye doğru genişler. Bu, asıl olarak bir ilişkisizliktir."

Dansçı hafif olmalıdır. Yiyecekler insanı ağırlaştırır.

Ellerinle yersin, bacaklarınla dans edersin. Sol elle veya sağ elle yemek yenebilir. Sol bacakla ya da sağ bacakla dans edilir mi?

Her yer merkezdir.

Gerçek bir simetri: Yemek çubukları.

# 9. SESSİZLİKLER

Bir sürü gevezelik. Bu da bir tür sessizlik. (Çünkü sessizlik yoktur.) Sağırlar, kendi sağırlıklarını duyarlar. Körler, kendi körlüklerini görürler.

Sessizlik yoluyla kontrol etmek. Az konuşan güçlü olandır.

Sessizlikte sıcaklık var mıdır?

Fikirlerin gürültüsü.

Bunu dilde ele alın.

Hayır, bunu gevezelikte ele alın. Kelimeleri çiğ sebze gibi, şeritler halinde kes. Kelimelerden yemekler yap. Kelimelerle aşçılık ilişkisi...

Bıçağın, Kaşığın ve Çatalın üç insan olduğunu düşün. Ve bir düzlemde (düzlükte) bir araya gelsinler. Birbirlerine ne söylerlerdi?

Ben biliyorum. "Şekerlemeleri kim getirdi?"

Mantarları, kesinlikle mantar demek istedin.[1]

Dediğim gibi, şekerlemeleri.

Aklımdaki bu değildi. Öyleyse neydi?

Sonra şekerlemelerin nasıl pişirileceği konusunda son derece titizleşirler.

Üçü de yiyecekler konusunda çok şey bilir. (Yemek konusunda. Toplamak, hazırlamak, pişirmekten önce...)

Ama bunlar sadece şekerleme. Amerikan çer çöpü.

Herhangi bir konuda müşkülpesent olabilirsin. Ve şekerlemeler de kötü pişirilmiş olabilir; hayal kırıklığı yaratabilir. Bu iç tarafın dış tarafla olan ilişkisi hakkında bir sorudur (evet, yine). İçinin çok iyi pişmiş olması gerekirken dışının yanmasına izin

1 Marshmallow (şekerleme) ve mushroom (mantar) kelimeleri arasındaki ses benzerliği söz konusu –çn.

vermemek lazım. İdeali, dışının çıtırlaşması ama yanmaması, içininse erimesi. Sonra, çubuktan düşmeden hemen önce parmaklarınla koparırsın ve hepsini ağzına atarsın.

Çubuk mu? Çatala ne oldu? Şekerlemeleri çatalla kızartmıyor musun?

Pekâlâ, çatal. Fakat yapışkan bir deneyim kibar bir deneyimden iyidir.

"Her yerde ve her zaman," demişti Lévi-Strauss, "Avrupa nezaket kuralları, yemeği gürültülü bir şekilde yeme ihtimalini kabul etmez."

Ama her zaman kibar olmak zorunda değilsiniz.

## 10. DUYGULARININ ANISINA

İlk –neşeli, *allegro vivace*– resimde, beyaza boyanmış olan gerçek çatal bıçak takımıdır. İkinci resimde, sanatçı takımları bronz olarak ifade etmiştir.

Çeşitleme anlamında tekrarlama. Ayırt edici bir yöntem olarak kabul etme. Duygusal zindeliğin bir şekli olarak ilgisizlik.

Beni istediğin gibi kullan.

İlintili olmamanın tadını çıkar. Vurguyu tadını çıkarmakta kullan. "Hareketle ilgili duygularımdan çok onunla ilgili *gerçeklerle* ilgileniyorum" (Merce Cunningham).

Satranç oynamak ister misin? Gerçek satranç.

O zaman daha gençtik. Böyle olacağı –biz daha gençken; o zaman– kimin aklına gelirdi?

Tanıştık. Bu bir akşam yemeği daveti olabilirdi (çatallar, bıçaklar, kaşıklar, vesaire).

Seni görmek ne güzel, gibi şeyler söyleriz. Çok yoğundum. Sanırım. Bilmiyorum. Çok ilginç olmalı. (Her şey ilginçtir. Ama bazı şeyler diğerlerinden daha ilginçtir.) Muhtemelen değildir. Duymuştum. Frankfurt'ta, Illinois'da, Londra'da. Gelecek yıl. Vah vah. Gitti. Yakında dönecek. Bir şeyler düzenliyorlar. Bir davetiye alacaksın.

Gülümseriz. Başımızı sallarız. Bıkmayız. Sanırım önümüzdeki hafta müsaitim. Birbirimizi daha sık görmek istediğimizi söyleriz.

Yeriz, tadını çıkarırız.

Bu arada, her biri gizli bir yükselme, alçalma fikri barındırır. Devam ederiz. Düzlüğün kenarı el ediyor.

(1989)

# Dansçı ve Dans

En iyi dans tarihçisi ve uzman kuramcılarından biri Lincoln Kirstein, on dokuzuncu yüzyılda balenin saygınlığının gerçekte dansçının itibarı anlamına geldiğini gözlemlemişti; büyük koreograflar (başta Petipa olmak üzere) ve muhteşem dans müzikleri (Adam, Delibes ve Tchaikovsky'den) varken bile, büyük tiyatro toplulukları için dans hâlâ bütünüyle büyük dansçıların kişiliği ve ustalığı ile tanımlanıyordu. Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce, Rus balelerinin hükmedici yoğunluğuna ve yabancılığına cevaben dans zevkinde ve dans izleyicilerinin bileşiminde meydana gelen başarılı değişim, eski ilgi dengesizliğine karşı çıkmadı – daha sonra Diaghilev tarafından, dans dünyasının dışından başta gelen yaratıcı sanatçıların bu şaşkınlık tiyatrosunu geliştirmek için katılımlarının sağlandığı tutkulu bir işbirliği olarak dansın icat edilmesi bile. Müzik Stravinsky, dekor Picasso, kostümler Chanel, metin Cocteau tarafından yapılmış olabilirdi. Fakat olağanüstülüğü sağlayan bir Nijinsky veya bir Karsavina, yani bir

dansçıydı. Kirstein'a göre, koreografın icracı üzerindeki, dansın dansçı üzerindeki üstünlüğü, dansı sonsuza dek değiştirecek kadar eksiksiz yetenekteki bir koreografın, George Balanchine'in ortaya çıkmasıyla sonunda anlaşıldı.

Balanchine'den önceki dans topluluklarının daha sınırlı bakış açıları olduğuna dair Kirstein'ın yaptığı açıklama, elbette yanlış değil. Fakat icracının diğer her şeyin üstünde yükselmesinin yalnızca on dokuzuncu (ve yirmincinin başları) yüzyıl dansında değil sergilenmesi gereken bütün sanatlarda hâkim olduğunu belirteceğim. Dansın dansçıyla coşkulu özdeşleşmesini hatırlarken –mesela Marie Taglioni ve Fanny Elssler'le– diğer seyircileri, diğer coşkuları da hatırlamak gerekir. Liszt ve Paganini ile mest olan konser izleyicileri aynı zamanda müziği virtüöz icracıyla özdeşleştirir: Müzik, olması gerektiği gibi, bir vesileydi. Yeni Rossini veya Donizetti eserlerindeki La Malibran'a ayılıp bayılanlar, operayı şarkıcının bir aracı olarak düşünürler. (Sahneleme, dekor veya şarkıcının genelde uygunsuz fiziği anlamında operanın görünümüne gelince; bu pek tartışmaya değer görülmüyordu.) Ayrıca bu sanatların ilgi odağı da değişti. Son on yıldaki opera seyircisinin en diva âşığı kısmı bile eseri performanstan ve performanstaki ses becerisini ve etkileyiciliğini, on dokuzuncu yüzyılda opera gösterilerini, özellikle de yeni bir eserin ilk gösterimlerini saran aşırı tepkilerin (ya coşkulu veya kaba suçlamalar) abartılı partizan söylemleriyle kaynaşmış oyunculuk üstünlüklerinden ayrı tutmaya hazırdır. Yani artık rutin olarak icracının esere değil, eserin icracıya üstün görülmesi, son derece büyük bir koreografın ortaya çıkması nedeniyle yalnızca dansta değil bütün sahne sanatlarında hissedilmeye başlandı.

Yine de bununla birlikte, her nesilde çok az dansçıya gösterilen hürmetkâr ilgi türünden destekler dansa özgü bir şey gibi görünüyor – yaptıklarının, saygı duyduğumuz diğer sanatlardaki

son derece yetenekli, büyüleyici icracıların başarılarından farklı yaptıkları bir şey.

Dans, dans tasarımı olmadan var olamaz: Koreografi. Fakat dans, *dansçıdır*.

Dansçının koreografla olan ilişkisi, yalnızca oyuncunun *auteur*'le[1] –oyuncu ne kadar yaratıcı ne kadar özgün olursa olsun itaatkâr olan–ilişkisi değildir. Bu anlamda dansçı da icracı olmasına rağmen daha fazlasıdır. Dansta, diğer sahne sanatlarında örneği olmayan bir vücut bulma gizemi vardır.

Büyük bir dansçı yalnızca icra etmez (bir rolü), olur (bir dansçı). Birisi gelmiş geçmiş en iyi Odette/Odile, en iyi Albrecht olabilir – şarkıcı olarak en iyi (birinin hatırladığı) Tosca, Boris, Carmen, Sieglinde veya Don Giovanni ya da oyuncu olarak en iyi Nara, Hamlet, Faust, Phaedra veya Winnie olabilir. Ancak bir eserin, bir rolün, bir notanın eksiksiz performansını ortaya koyma gibi zaten muhteşem olan bir amacın ötesinde, dansçılar için geçerli olan daha ileri, hatta yüksek bir standart vardır. Kişi yalnızca belli rollerin en iyi icracısı değil, dansçının ne demek olduğunun en üstün örneği olmalıdır. Örneğin: Mikhail Baryshnikov.

Geniş ölçüde zengin bir kaynak olan herhangi bir sahne sanatında, ilgi doğal olarak icracının katkısına kayar. Eser zaten vardır. Her defasında yeni olan, bu icracının, bu icracıların yeni enerjiler, vurgulardaki veya yorumlardaki değişiklikler yoluyla esere kattıklarıdır. Eseri nasıl daha farklı veya daha iyi hale getirdikleridir. Veya daha kötü kıldıkları. Eserin icracıyla olan ilişkisi müzikal yapıdadır: Konu ve çeşitlemeleri. Belli bir oyun, opera, sonat veya bale, konudur: Tüm yorumları, belli bir kapsamda, çeşitlemeleri olacaktır.

---

1 Fr. Yapan, yaratıcı. Kendi bakış açısını filmlerine yansıtan film yapımcısı ve yönetmeni anlamında kullanılır –çn.

Ama burada da dansçı bir eserin tüm icracılarının yaptığını yapsa da dans diğer gösteri sanatlarından farklıdır. Çünkü dansçıların kendi performanslarını ölçtükleri standartlar –oyuncular, şarkıcılar ve müzisyenlerinki gibi– yalnızca en yüksek üstünlük değildir. Standart, mükemmelliktir.

Deneyimlerime göre, sahne sanatçılarının hiçbiri bir dansçı kadar kendini eleştirmez. Oyuncu, piyanist veya şarkıcı olan bir arkadaşı veya tanıdığı muhteşem performansından dolayı tebrik etmek için çok defa kulise gitmişliğim vardır; övgülerim her zaman fazla tereddüt edilmeden, bariz bir memnuniyetle (amacım, tabii ki memnun etmektir) ve bazen de rahatlamayla kabul edilir. Fakat dansçı bir arkadaşımı veya tanıdığımı muhteşem performansından dolayı tebrik ettiğim her sefer –Baryshnikov da dahil– yapılan hataların teselli edilemez bir ayin gibi tekrarlandığını duydum: Kaçırılan bir vuruş, doğru açıda yerleştirilmemiş bir ayak, partnerle yapılan bazı karmaşık manevralarda neredeyse kayma olması. Muhtemelen yalnızca benim değil bu hataları hiç kimsenin görmemiş olmasının bir önemi yoktur. Hatalar yapılmıştır. Dansçı bunu bilir. Bu yüzden performans *gerçekten* iyi değildir. Yeterince iyi değildir.

Başka hiçbir sanatta, dünyanın bir yıldız hakkında düşündükleriyle yıldızın kendisi hakkında düşündükleri, dışarıdan yağdırılan övgülerle içten içe hissedilen acımasız hoşnutsuzluk arasında, benzer bir uçurum yoktur. Dansçıların kendilerini eleştirmelerinin derecesi ve şiddeti yalnızca icracının hassas sinirleri (fiilen bütün büyük sahne sanatçıları evhamlı, kendini eleştirme konusunda yeteneklidir), sanatçı bilinci –bir *deformation professionnelle*–[1] değildir. Daha çok dansçının *formation*

1 Fr. Mesleki deformasyon –çn.

*professionelle*'inin[1] ayrılmaz bir parçasıdır. İdeal bir gözlemcinin, herhangi bir gerçek izleyicinin olabileceğinden daha titiz bir perspektiften bakıldığında, dansçı olmanın bir parçası, kişinin eksiklikleri hakkında kendini acımasızca cezalandıran bu nesnelliktir: Tanrı Dans.

Her ciddi dansçı mükemmellik kavramlarıyla hareket eder – mükemmel ifade etme, mükemmel teknik. Bunun pratikteki anlamı herkesin mükemmel olduğu değil, gösteri standartlarının her zaman yükseltildiğidir.

Sanatta ilerleme kavramının artık çok az savunucusu kaldı. Balanchine gelmiş geçmiş en büyük koreografsa (benim de aralarında olduğum birçok bale sever tarafından kesinlikle desteklenen, doğrulanamaz bir ifade), kesinlikle Noverre, Petipa ve Fokine'in ardından geldiği, türünün son (veya en yakın) örneği olduğu için değildi. Fakat dans performansında doğrusal bir ilerleme var gibi görünüyor – opera gibi büyük ölçüde repertuvara yönelik diğer sahne sanatlarının tersine. (Callas, Rosa Ponselle veya Claudia Muzio'dan daha mı büyüktü? Soru anlamsızdır.) Kirov ve New York Şehir Balesi (muhtemelen dünyanın en iyi iki *corps de ballet*'i) gibi topluluklarda uyum içinde dans etmenin genel seviyesinin ve günümüzün büyük bale topluluklarındaki (diğerlerinin yanı sıra yukarıda bahsedilen ikisi dışında Paris Opera Balesi, Kraliyet Balesi ve Amerikan Bale Tiyatrosu) başta gelen dansçıların mahareti, gücü ve etkileyiciliğinin, geçmişteki en hayranlık duyulan dansların seviyesinden çok daha yüksek olduğuna hiç kuşku yoktur. Birkaç ölümsüz solist dışında, Diaghilev'in Rus Balesi'ndeki dansın bugünün standartlarına göre teknik olarak epey sınırlı olduğunda bütün dans yazarları hemfikirdir.

---

1 Fr. Mesleki eğitim –çn.

Seviyeyi artırmak şampiyonun görevidir: Roger Bannister bunu başardıktan sonra, kayda değer sayıda insan bir buçuk kilometreyi dört dakikada koşabileceğini keşfetti. Sporda veya atletizmde olduğu gibi virtüöz bir dansçının başarısı, başkalarının ulaşılabilir standartlarını yükseltir. Ve günümüzdeki başka birçok dansçıdan çok Baryshnikov'un yaptığı da budur – sadece bedeniyle yapabildikleri (diğer marifetlerinin yanı sıra herkesten yükseğe sıçrar ve daha aşağı inerdi) değil, ifade yeteneğinin olgunluğu ve çeşitliliği sayesinde gösterebildikleriyle.

Dans, diğer herhangi bir sahne sanatından veya spordan daha büyük bir hizmet derecesi talep eder. Her dansçının günlük yaşamı yorgunluk, zorlanma, doğal fiziksel kısıtlamalar ve (kaçınılmaz) yaralanmalardan kaynaklanan sorunlara karşı tamzamanlı bir mücadeleyken, dansın kendisi, her bakımdan kısıtlanmamış, zahmetsiz, her an tam anlamıyla hâkimmiş gibi görünmesi gereken bir enerjinin icra edilmesidir. Dansçının gösterideki gülümsemesi, gerçekte deneyimlediklerini mutlak olarak inkâr eden bir gülümseme değildir – çünkü gösterinin bütün büyük bölümlerinde biraz rahatsızlık ve genellikle acı vardır. Bu, pek çok ortak noktaları olan (çile, yarışma, kariyerin kısalığı) dansçıyla atlet arasındaki önemli bir farktır. Sporda, gösterilen gayretin izleri gizlenmez: Tersine, görünür şekilde çabalamak gösterinin bir parçasıdır. İnsanlar, atletin dayanma sınırlarının ötesine kadar kendini zorlamasını izlemeyi bekler veya bundan etkilenir. Tenis şampiyonası karşılaşmaları veya Fransa Bisiklet Turu filmleri ya da atletik yarışmalar konusundaki herhangi kapsamlı bir belgesel (muhteşem bir örnek: Ichikawa'nın *Tokyo Olimpiyatı*), her zaman sporcuların gayretini ve stresini ortaya koyar. (Gerçekten de Leni Riefenstahl'in 1936 Olimpiyat Oyunları hakkındaki filminde sporcuları bu açıdan *göstermemeyi* seçmesi, filminin aslında sporla ilgili değil, siyasetle –tamamen düzenli bir kitle gösterisinde ve

soğukkanlı bir solo performansta siyasetin estetikleştirilmesiyle– ilgili olduğunun işaretlerinden biridir.) Bir atletin yaralanmasıyla ilgili haberler halk arasında genel olarak bilinir ve merak edilirken, dansçıların yaralanma haberlerinin bilinmemesi ve gizlenme eğiliminde olmasının sebebi budur.

Dansın illüzyon yaratmak olduğu sık sık söylenir: Örneğin ağırlıksız bir beden illüzyonu. (Bu, yorulmayan bir beden hayalinin en ileri kapsamıdır.) Fakat buna, bir başkalaşımın sahnelenmesi demek daha doğru olur. Dans, hem tamamen bedenin içinde olmayı hem de bedeni aşmayı canlandırır. Fiziksel ve zihinsel dikkatin aynılaştığı, daha yüksek bir dikkat hali gibi görünür.

Baryshnikov gibi emsalsiz yetenekteki dansçılar (kadın dansçılar arasında Suzanne Farrell ilk akla gelenlerden biri) tam bir odaklanma, tam bir konsantrasyon halini yansıtırlar; bu, oyuncu, şarkıcı veya müzisyen olarak muhteşem bir performans sergilemenin gerekli koşulu değildir yalnızca. Performans, bunun tam merkezindedir.

Merce Cunningham ve Lincoln Kirstein bir dans tanımı sunmuşlardı: Fiziksel formda bir ruhani eylem. Manevi hayattan ödünç alınan metaforlara kendini dans kadar uygun şekilde veren başka bir sanat yoktur. (Zarafet, yüceltme...) Bu da bu tartışma dahil, dans ve büyük dansçılarla ilgili tüm tartışmaların dansı, beşeri olasılıklar konusunda daha geniş bir söyleme oturttuğu anlamına gelir.

Bir uygulama, en iyi dansçıları iki ideal alternatifi temsil edecek şekilde eşleştirmektir. On dokuzuncu yüzyılın en keskin zekâlı dans yazarı Theophile Gautier, kendi döneminde hüküm süren dansçıları, Elssler ile Taglioni'yi kıyaslamıştı. Elssler pagan, dünyeviydi; Taglioni ise manevi, aşkındı. On yıl önceki eleştirmenler, Kirov Balesi'nden ikinci bir erkek dâhi mülteci aramıza geldiğinde, Nureyev ile Baryshnikov'u aynı şekilde

karşılaştırma eğilimindeydi. Nureyev Dionysosçuydu, Baryshnikov ise Apolloncu. Bu tür simetriler kaçınılmaz olarak yanıltıcıdır ve özellikle bu, son derece yetenekli, etkileyici bir dansçı olan ve ilk yıllarında ideal bir partner (Fonteyn ile) olan Nureyev'e olduğu kadar Baryshnikov'a haksızlık eder. Baryshnikov belki de kariyerinde hiçbir zaman ideal bir partner olmamışsa da genç dansçının –Nureyev'in dansının ihtişamına ve kahramanca azmine saygısızlık etmeden– başka boyutta bir dâhi olduğunu kanıtladığını söylemek gerekir.

Eşi benzeri olmayan büyüklükte. Cömertliğinin, entelektüel merakının ve dansçı olarak benzeri görülmemiş bir yumuşaklığın rehberliğinde Baryshnikov, tarihteki başka herhangi büyük bir dansçıdan daha fazla farklı türde dansa kendini adamıştır. Rus balesi, Bournonville, İngiliz uyarlamaları (Ashton, Tudor, MacMillan), Balanchine, Roland Petit'yle dans etti ve caz dansından (koreografisini Alvin Ailey'nin yaptığı, Judith Jamison'la bir düet) Robbins, Tharp ve Karole Armitage'a kadar bir dizi Amerikan dansı yaptı. Zaman zaman koreograflar tarafından suiistimal edilmiş veya hatalı kullanılmış olabilir. Fakat doğru rolde olmadığı zaman bile her zaman rolden fazlasıdır. Adeta kelimenin tam anlamıyla aşmış bir dansçıdır. Dansın hayata geçirmeye çalıştığı şey de budur.

(1986)

# Lincoln Kirstein

1907'de, bir defasında söylediği gibi, "on dokuzuncu yüzyılın 107. yılında" doğan Lincoln Kirstein hayatını, kendinden emin bir şekilde eski moda ve pervasızca hayalci olan standartları yükseltmeye ve örnek olmaya adadı. En çok, girişkenliği ve yorulmaz özeniyle hem büyük bir sanatı hem de büyük bir şehrin kültürel hayatını dönüştürmüş olmasıyla tanınır. Lincoln Kirstein, Amerika'ya ilk bale okulunu ve yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından birine Amerika'da bir yuva vererek klasik baleyi bir Amerikan sanatı haline getirdi. Ve bu sanatçı, George Balanchine, New York'u dünya dansının başkenti yaptı: Herhangi bir yerde yapılmış en iyi danslar, kusursuzca eğitilmiş büyük dansçılar tarafından sahnelendi, her yerdekinden daha bilgili bir seyirci, dansı bütün çeşitleriyle, bale kadar "modern" türüyle de hoş karşılamaya ve değerlendirmeye herhangi başka bir metropolden daha iyi hazırlanmış bir seyirci yarattı.

Kirstein'ın fiili unvanları şöyleydi: New York Şehir Balesi Genel Müdürü ve Amerikan Bale Okulu Başkanı. Fakat onun dansla ilişkisi, dehasının sadece tek bir yönüydü. Kirstein'ın rolünü ve önemini değerlendirirken sık sık (fazla kesin değilse de) akla gelen Diaghilev gibi, tüm sanatlarda ve edebiyatta ilginç, ateşli, partizanca zevklere sahip, dikkatini dansa odaklamış, arzusu, cazibesi, sosyal enerjileri bitip tükenmeyen bir uzman ve propagandacı olarak yola koyuldu. Eğilimleri belirleyen büyük insanlar, düşüncelerini paylaşacakları geniş bir kuruluşa, bir araca ihtiyaç duyarlar. Diaghilev, Rus Balesi'nin düşünülmesinden çok önce bir dergi (*The World of Art* [Sanat Dünyası]) kurarak başladı; Kirstein 1920'lerin sonunda, hâlâ Harvard'da öğrenciyken, yeni ve unutulmuş olanı yazmak ve diğer yetenekleri keşfetmek için *Hound & Horn* [Tazı ve Boynuz] isminde muhteşem bir dergi kurdu. Kendi neslindeki olağanüstü öngörülü estetlerden farksız bir kariyeri olabilirdi; örneğin apayrı heveslerini herkese tanıtmak ve destek sağlamak için müzeleri ve bir sanat galerisini kullanan A. Everett ("Chick") Austin ve Julien Levy gibi: Müze veya sanat galerisi bir seçki kuruluşudur, dergi veya yayınevi de öyle. Fakat Kirstein tüm hırslarını, tüm hürmetini, tek yeteneğini sergileyeceği bir kuruluşa yatırma imkânına, cesarete ve azme sahipti. Sadece tek bir yeteneğini. Bir yayınevi, galeri, müze veya dergi gibi işin talep edilmesi ve yayılmasında paha biçilmez olan, ancak yaratılması için vazgeçilmez olmayan kurumların aksine, bir dans topluluğu, ilham veren ve yaptığı işi mümkün kılan, sonra da onu halka sergileyen canlı bir organizmadır. Zamanımızın en büyük dans topluluğunu ortaya çıkaran ve hayatta kalmasını sağlayan Kirstein'ın vizyonu, dayanma gücü, bağlılığıydı. Bu dans topluluğu olmasa, ülkeye getirdiği, tüm zamanların en muhteşem koreografı olduğu anlaşılan dâhinin danslarının çoğu yapılamazdı.

Eğilimleri belirleyen ve başka birinin dehasının yücelmesini mümkün kılan bu roller hizmet rolleridir ve Kirstein kendini hizmet fikrine adamıştı. Tarih ve dans ideolojisi hakkındaki şahane *Movement & Metaphor* [Hareket ve Metafor] ve diğer pek çok kitap (ve makale) onu önemli bir yazar haline getirdi. Kirstein'ı daha büyük, önemli, heyecan verici bir yazar yapan, denemelerinin niteliğiydi. (Temelde yazarı Kirstein olduğu için ilginç erken dönem bir romanı ve şiir kitabını hariç tutuyorum. *Flesh Is Heir* [Beden Mirasçıdır] isimli roman, 1929'da Diaghilev'in Venedik'teki cenazesinde bulunmasını anlatır; *Rhymes of a PFC* [Bir Erin Şiirleri], İkinci Dünya Savaşı sırasında yaptığı askerlik hizmeti hakkındadır, orduda olmayı ne kadar sevdiğini anlatır.) Dahası, kurduğu ve yıllar boyunca hayatta tuttuğu kuruluşla çalışması resmen bittiğinde (Balanchine'in tabirinden alıntı yaparak, "*Après moi, le Board*," der),[1] İngilizce cümlelerle işi bitmemişti. Elli yıldan fazla bir süre yazı yazdı, *Hound & Horn*'a geri döndü ve her zaman daha iyi, daha mahir, daha yankı uyandırıcı, daha etkileyici oldu. 1980'lerde *The New York Review of Books*'ta çıkan makaleleri ve özellikle, üç ayda bir çıkan *Raritan*'da yayımlanan dört muazzam otobiyografik yazıyı –kısa düzyazının ve kederli, esrik duyarlılığın başarısı– düşünüyorum. 1991 yılında Kirstein'ın her konudaki (dans kadar fotoğraf, resim, film ve edebiyatı da içeren) yazılarının cömert bir örneği *By With To & From: A Lincoln Kirstein Reader* [Kiminle & Kimden: Bir Lincoln Kirstein Seçkisi] ismiyle yayımlandı ve 1994'te, *Raritan*'daki malzemelerin tamamını değilse bile bir kısmını içeren *Mosaic: Memoirs* [Mozaik: Hatıralar] çıktı. Hâlâ da toplanacak veya tekrar basılacak çok, çok daha fazlası var.

1 "Benden sonra tufan" ifadesinden hareketle, "Benden sonra yönetim kurulu" diyor –çn.

İdeal düzen sistemlerinin ateşli bir taraftarı olan Kirstein, birçok defa bale sevgisini belli manevi değerlere bağlılık –kendinden soylu bir şekilde feragat etmek– olarak ifade etti. Fakat kişisel olmayana duyulan çekimin bazen gerçekten güçlü bir kişiliğin beğenisi olması gibi, ideallere göre düzenlenmiş topluluklara yönelik azimli çekim de genellikle gerçekten ayrıksı bir mizacın ayırt edici özelliğidir. Kirstein'ın hayatını adadığı kolektif girişim, bu girişimin yaptığını söylediği idealleri örneklemektedir: mükemmel disiplin, hizmet, adanma. Kirstein'ın hayatı, yakından incelenen bütün bireysel hayatlar gibi, çifte anlam taşır. Kirstein'ın hayatı ve başarıları, ayrıksılığın gerekliliği hakkında –manevi bir değer ve gerçek ciddiliklerin önkoşulu olarak ayrıksı olmak ("zor" kişiliğe sahip olmak dahil)– örnek dersler sunar.

Bu asil ve anlaşılmaz adam aramızda olduğu için şanslıydık.

(1997)

# Wagner'in Sıvıları

Su, kan, şifalı merhem, sihirli iksirler – sıvılar bu mitolojide belirleyici rol oynar.

Wagner'in hikâyeleri genellikle bir su dünyasında açılır. Suyla gelmek ve suyla gitmek, *Uçan Hollandalı* ve *Lohengrin*'in konusunu çerçeveler. Yüzük destanı gerçekten suyun içinde, Rhine'ın altında başlar (dört opera sonra, su ve ateşin kozmik düetiyle biter). Wagner'in akıcılık üzerine en hezeyanlı araştırması *Tristan ve Isolde*, su üzerindeki seyahatlerle başlayıp biter. 1. Perde, Tristan'ın amcası Kral Marke ile nişanlanmış olan İrlanda prensesi Isolde'yi Cornwall'a götüren Tristan komutasındaki heybetli bir gemide geçmektedir. Bundan önce yapılan bir deniz yolculuğunda Tristan ağır şekilde yaralanmış, şifacılığıyla tanınan Isolde tarafından bakılacağı umuduyla dayanıksız bir sandala binip tek başına İrlanda'ya gitmişti. Onu yaralayan ve Tristan'ın öldürdüğü düşman Isolde'nin nişanlısı olduğundan, Tristan kim olduğunu söylememişti. (Esrarengiz veya gizli kimlikleri olan yalnız

insanlar –Lohengrin, Hollandalı, İrlanda sarayındaki yaralı Tristan– genellikle sudan gelir.) 3. Perde, 2. Perde'nin sonunda yine ölümcül bir şekilde yaralanan Tristan'ın, sevgilisi olarak değil, bir zamanlar onu başarıyla iyileştiren şifacı olarak çağrılan Isolde'yi taşıyan bir teknenin gelmesini beklediği, denize bakan bir kale duvarı üzerinde geçer. Fakat Isolde göründüğünde Tristan ölür ve Isolde de arkasından ölüme gider. Wagner'in mitolojisinde su üzerindeki yolculuklar, *Lohengrin*'de olduğu gibi gerçekleşmeyen veya *Tristan ve Isolde*'de olduğu gibi hemen hemen herkesin ya saçma bir şekilde veya mutlu olarak öldüğü, aslında istenenden farklı şartlarda gerçekleşen bir kurtuluşla ilişkilendirilir.

*Tristan ve Isolde* gibi *Parsifal* de daha çok sıvıların hikâyesidir. Bununla birlikte, Wagner'in on üç operasının bu sonuncusunda kurtuluş olarak tanımlanan şey –yaralı kral Amfortas'ı iyileştirecek birini bulmak ve başarılı olması– beklenilen şartlarda gerçekleşir. Bu sefer bakir bir erkek, kusursuz bir budala, önceden söylendiği gibi ortaya çıkar. Belki de beklentilerin bu şekilde yerine getirilmesi, su dünyasının operadan büyük ölçüde dışlanmasını kaçınılmaz kılıyor. Görkemli bir dış mekân olan orman ve geniş bir iç mekân olan Kutsal Kâse Salonu, iki olumlu yerdir (olumsuz olan, bir kale kulesi ve tehlikeli çiçeklerle dolu bir bahçe olan Klingsor'un bölgesidir). Elbette, 1. Perde'de sahnenin hemen dışında su vardır: Yaralı kralın tedavi için getirildiği bir göl ve annesinin öldüğü kendisine zalimce açıklandıktan sonra bayılan Parsifal'i ayıltmak için Kundry'nin su aldığı kaynak; ve 3. Perde'de bir kutsama, bir vaftiz için su vardır. Fakat sıvılar hakkındaki asıl hikâye kanla ilgilidir: Amfortas'ın yan tarafındaki yaranın durdurulamaz kanaması, Kutsal Kâse kadehinde akması gereken İsa'nın kanı. Kutsal Kâse şövalyelerinin kralı olarak Amfortas'ın asıl görevi, yani şövalyelerin kutsal yemeği için İsa'nın kanının düzenli olarak kadehte görünmesini sağlamak, onun

için ıstırap dolu bir hâle gelir – bu yara yüzünden, İsa çarmıha gerildiğinde onun göğsünü delen mızrakla Klingsor'un açtığı yara yüzünden güçsüz düşmüştür. *Parsifal*'in konusu, bir sıvının görünmesini sağlamakta zorlanan birinin yerine yenisini koyma arayışı ve sonunda başarıya ulaşması olarak özetlenebilir.

Wagner'in hikâyelerindeki bedenlere çeşitli sıvılar girer fakat bedenlerden o sıvılardan yalnızca biri, yani kan çıkar ve bu da sadece erkek bedenlerinde olur. Kadınlar kansız ölürler: Genellikle ansızın son nefeslerini verir (Elsa, Elisabeth, Isolde, Kundry) veya kendilerini suya (Senta) veya ateşe (Brunnhilde) atarlar. Yalnızca erkekler kanar, kan kaybederek ölürler. (Bu nedenle, spermin mecazi olarak kandan daha aşağıda sınıflandırıldığını düşünmek fazla gerçek dışı görünmüyor.) Wagner perişan olmuş, delinmiş, kanayan erkek bedenini destansı bir çarpışmanın sonucu olarak gösterse de mızrakla ve kılıçla açılanın ardında genellikle erotik bir yara vardır. Hem *Tristan ve Isolde*'de hem de *Parsifal*'de erkekler tarafından deneyimlenen aşk, bir yarayla eşdeğerdedir. Isolde, Tristan'ı iyileştirir fakat Tristan, Isolde'ye âşık olur; Wagner'in yeni bir fiziksel yaranın duygusal gerekliliğine işaret etme yöntemi, onu şok edici bir şekilde, adeta kendi kendine açılmış hale getirmektir. (Tristan 2. Perde'nin sonunda kılıcını bırakır ve hain Melot'nun onu kılıçtan geçirmesine izin verir.) Amfortas çoktan Kundry tarafından ayartılmıştır; Klingsor'un mızrağı sadece bu yarayı gerçek hale getirir.

Wagner'in kadın düşmanı mantığında, karakteristik olarak hem şifacı hem baştan çıkarıcı olan bir kadın, genellikle gerçek katildir. Isolde'nin olumlu bir örneği olduğu bu figür, Parsifal'de hem olumsuzluğu hem de çok daha belirgin hale getirilen erotizmiyle ortaya çıkar. 1. Perde'nin başlarında yaralanmış kral için şifalı merhem –Kralı rahatlatan ama iyileştiremeyen– dolu

bir şişeyi taşıyarak gelen kişi, Kral'ın yaralanmasına sebep olanla aynı kişidir. Wagner, Kundry'yi sistemli olarak çift yönlü kılar: Hizmet eden rolde, sıvıları getiren olarak; baştan çıkarıcı ikinci benliğinde, sıvıları alan olarak.

Ayartma güzel konuşmadır; hizmet sessizdir. Kundry'nin en güzel konuşmasının ve 2. Perde'de Parsifal'i ayartma girişiminin başarısızlığa uğramasından sonra söyleyecek bir şeyi kalmamış biri olarak temsil edilir. 3. Perde boyunca yalnızca "*Dienen! Dienen!*" (Hizmet! Hizmet!) kelimelerini söylemesine izin verilir. Önce şifacı kadın, başarılı bir şekilde merhem yapan biri, sonra da arzu odağı olarak karakterize edilen Isolde ise tam tersine giderek daha güzel konuşmaya başlar. Wagner operayı Isolde'nin esrik sözleriyle bitirir.

Isolde'nin şifacı rolünde verdiği sıvılar geçmişte kaldı. Wagner'in anlatmayı seçtiği hikâyede, Isolde'nin Tristan'a teklif ettiği sıvı ikisinin de ölümcül bir zehir olduğuna inandıklarıdır. Tersine, bu sıvı, birbirlerine –tekne tam karaya varmak üzereyken– aşklarını itiraf etmelerini sağlayacak bir yavaşlatıcıdır.

Yedi yüzyıldan fazla bir süredir Avrupa kültürünün damarlarında dolaşan Kelt efsanesi Tristan ve Isolde'de her-şeyi-değiştiren-bir-sıvı vazgeçilmezdir. On üçüncü yüzyıldan kalma en uzun anlatımında, Gottfried von Strassburg'un roman uzunluğundaki epik *Tristan* şiirinde bu sıvı, Isolde'nin annesinin, kızı ile Kral Marke'nin düğün gecelerinde içmeleri için yaptığı bir aşk iksiridir. Fakat yolculuk sırasında, bundan haberi olmayan bir hizmetçi iksiri Marke'nin yeğenine ve müstakbel geline şarap olarak ikram eder. Wagner'in versiyonu, rastlantısal bir felaketi mecburiyete dönüştürür. "*Der Liebestrank*", Isolde'nin hizmetçisi Brangäne'in zehir yerine bilerek koyduğu aşk içkisi, Tristan ve Isolde'nin farklı duygular hissetmelerini sağlamaz – onlar bu duyguları zaten

hissediyor, bu duygularla işkence çekiyordur. Yalnızca aşklarını kabul etmemeye devam etmelerini imkânsız hale getirir.

Aşk iksiri başka bir operada, varlıklı bir kadın kahramanın bir grup köylüye mutlu sonla biten geleneksel karşılıksız aşk masalını anlatan bir Kelt efsanesinin kısa versiyonunu okuduğu sahneyle açılan Donizetti'nin *L'elisir d'amore* (1832) isimli operasında komik bir şekilde ifade edilir. Yakışıklı Tristan bir "*saggio incantatore*"den (bilge bir büyücü) bir "*certo elisir d'amor*" (bir aşk iksiri) alır; kısa süre sonra güzel ama umursamaz Isolde iksirden bir yudum alır almaz karşılıklı bir aşk filizlenir. "*Cambiata in un istante / quella beltà crudele / fu di Tristano amante / visse Tristan fedel.*" (Bir anda değişti / bu insafsız güzel / Tristan'ın gerçek aşkı oldu / ve ona sadık yaşadı.) Birini âşık etmeye yarayan iksir prensleri kurbağalara, denizkızlarını prenseslere dönüştüren zehir, büyü ve tılsımlarla aynı cinstendir: Peri masallarındaki anlık değişimdir. Yalnızca peri masallarındaki. Donizetti'nin *buffa*[1] realizminde büyüye yer yoktur: Operanın kahramanına, kendisini sevmediğini düşündüğü (yanlış yere) kadını elde etmesi için gezgin bir şarlatan tarafından satılan iksir aslında Bordo şarabıdır. Şarap olarak verilen şeyin gerçekten sihirli iksir olması yerine sihirli iksir diye yutturulan şeyin sadece şarap olması – hayalin kaçınılmaz, komik sönüşü.

İksirin trajik yok oluşu çeyrek yüzyıl sonra, Wagner'in operasındadır: Bir şeyi mümkün kılmak yerine imkânsızlığını artıran, hayatla olan bağı gevşeten bir iksir. Brangäne'in bahtsız çifte verdiği sıvı yalnızca bir duyguyu ortaya çıkarmakla (ve böylece serbest bırakmakla) kalmaz. Bir dünyayı mahveder. Aşk onları anında, bütünüyle toplumdan, normal bağlardan ve yükümlülüklerden koparır, bilincin amansız bir şekilde kararmasına neden

1 İt. Eğlenceli –çn.

olan baş döndürücü bir yalnızlığa (romantik bir yalnızlık yerine *à deux*[1]) atar. Operanın başında Isolde, Neredeyiz biz? diye sorar. 1. Perde'nin sonunda, ikisi iksiri içtikten sonra, tekne Cornwall'a yaklaşırken, Neredeyim ben? diye sorar Tristan'a. Kral burada, der birisi. Hangi kral? diye sorar Tristan. Ve Tristan 3. Perde'de uyandığında nerede olduğunu bilmez. Sadık uşağı Kurwenal ona memleketi Britanya'ya, kendi krallığına getirildiğini, kendi kalesinin surlarında yattığını açıklarken, Hangi topluluk? Hangi kale? Hangi köylüler? diye sorar. Aşk bir anti-bilgi, bir bilmeme halidir. Her perde işkence dolu, felç edici, ıstırap veren bir bekleyişle başlar, ardından özlemi çekilenin gelişi takip eder – ve yalnızca yıkıcı değil âşıklar için zorlukla anlaşılabilir olan, beklenmedik başka gelişlerle sonuçlanır. Ne görevi? Ne ayıbı?

Tutku, yüceltilmiş edilgenliktir. 1. Perde, bir kanepeye oturmuş yüzünü minderlere gömmüş (Wagner'in rejisi) Isolde ile açılır, 3. Perde'nin başında Tristan komadadır ve boylu boyunca yatmaktadır. *Parsifal*'de olduğu gibi burada da unutulmanın bitmesi için bol bol yatma ve pek çok ateşli çağrı vardır. Opera ilk iki perdeden sonra bitseydi, *Tristan ve Isolde*'deki bu yatay çekim gecenin, karanlığın sevinç çığlıkları, hazzın unutuluşla ve ölümün hazla eşleştirilmesi, orgazm sırasındaki haz dolu bilinç kaybının tarif edilmesinin en ölçüsüz yolu olduğu düşünülebilirdi. Sahnede ne söyleniyor ne yapılıyor olursa olsun, 2. Perde'deki karşılaşmanın müziği ideal bir birleşmenin heyecan verici derecede dolaysız bir anlatımıdır. (Thomas Mann operaların "yatmak için şehvetli arzularından" bahsettiğinde haksız değildi.) Fakat 3. Perde erotizmin amaca giden bir yol, sağduyuya karşı bir propaganda platformu olduğunu açıkça gösterir; en derin konunun, bilincin bu şekilde teslim olması olduğunu.

---

1 Fr. Bir arada –çn.

2. Perde'deki düetin sözlerinin duygusal mantığı zaten yıkıcı –ve nihilist– zihinsel işlemler dizisidir. Âşıklar genelde, Gottfried von Strassburg'un Ortaçağ Alman *Tristan*'ının aşılmaz derecede zarif formülünde olduğu gibi, basitçe birleşmezler:

> Bir erkek, bir kadın; bir kadın, bir erkek;
> Tristan, Isolde; Isolde, Tristan.

Geçen yüzyılın sanatlarındaki Romantik hareketlerin en özgün başarıları gibi görünen, yalnızlığa dair ayrıntılı bir anlayış ve aşırı uçtaki duyguların keşfi düşüncesiyle dolu olan Wagner, çok daha ileri gitmiştir:

> Tristan: Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!
> Isolde: Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!
>
> (Tristan: Tristan sen, ben Isolde, artık Tristan yok!
> Isolde: Sen Isolde, Tristan ben, artık Isolde yok!)

Dünyanın aşırı duyguların baskısı yüzünden kolayca yadsındığı düşünüldüğünde (on dokuzuncu yüzyıl yazarlarına ve bestecilerine borçlu olduğumuz, hâlâ geçerliliğini koruyan benlik mitolojisi), benlik duygusu boş alanı doldurmak üzere genişler: "*Selbst dann bin ich die Welt*" (Ben kendim dünyayım), Tristan ve Isolde çoktan birlikte şarkılarını söylemişlerdi. Sonraki kaçınılmaz hamle benliğin, cinsiyetin, bireyselliğin yok edilmesidir. "*Ohne Nennen, ohne Trennen*" (isim yok, ayrılık yok), birlikte şarkı söylerler... "*endlos, ewig, einbewusst*" (her zaman, sonsuza kadar, tek bilinçle). Bir benliğin diğeriyle birleşmek için çabalaması, dünyanın yokluğunda, her ikisinin de yok olması için çabalamaktır.

Operada âşıklar birleştiğinde, en fazla yaptıkları şey aynı kelimeleri söylemektir; birlikte, bir kişi gibi konuşurlar. Sözleri aynı müzikle birleşir, kafiyeli olur. Wagner'in *Tristan ve Isolde* için yazdığı libretto, bu biçimsel ilkeyi diğer operalardan daha harfiyen ve ısrarla uygular: Âşıklar birbirlerinin sözlerini baştan sona yankılamak için geri dönerler. 2. Perde'nin bahçesindeki en büyük değişimleri, sözlerini birbirlerine şehvetle tekrar etmelerini, birleşmek, ölmek arzularını ifade etmekte, ışığın ve günün kötü taraflarını ortaya çıkarmakta birbirleriyle yarışmalarını sağlar. Elbette karakterlerin metinleri aynı değildir – birleşme, hatta kimlikleri birbiriyle değiştirme arzularına rağmen iki sevgili de değillerdir. Tristan'a daha karmaşık bir farkındalık verilir. 2. Perde'de Isolde ile birlikte ölümle birleşen özlemleri hakkında şarkı söyleyen Tristan, son perdede kendini Isolde'den ayırarak kendi kendine konuşur şekilde, aşka küfrederek, ölümle başka bir ilişki ifade eder. 2. Perde'de içinde akan, sonsuz bir hazla içtiği iksirin üzerinde coşkuyla duran sadece Tristan'dı. Şimdi 3. Perde'de hatırlattığı sıvıların hepsi acıdır: "*Liebestränen*" (âşıkların gözyaşları) ve şimdi, hikâyenin en derin duygu katmanlarını hezeyanlı bir şekilde açarken kendisinin hazırladığını iddia ettiği uğursuz iksir.

Wagner'in operalarındaki karakteristik, hikâye üreten durum, çok uzun sürmüş ve sona erdirmek için ıstıraplı bir özlemle aşılanmış bir durumdur. ("Bitmeyen melodi" –Wagner'in kendine özgü müzikal çizgisi için ifadesi– bu önemli uzatma, ıstırap konusunun biçimsel eşdeğeridir.) Amfortas'ın yarasından durmaksızın kan akar ama ölemez. Bu arada babası, zaten mezarında yatmakta olan eski Grail kralı Titurel, Grail törenleriyle yaşatılmaktadır. Ve her perdede acı verici bir şekilde uyandırılan yaşsız Kundry, tekrar uyumaktan başka bir şey istememektedir. Wagner, Tristan ve Isolde efsanesini, *Parsifal*'de ifade edilen

özlemlerin eski, dünyevi bir versiyonuna dönüştürür – Tristan'ın önderliğiyle. 3. Perde'deki Tristan, Amfortas'ın öncüsüdür: Acı çeken, ölmek isteyen ama ölemeyen, sonunda ölen bir adam. Erkeklere kadınlardan daha gelişmiş bir ölüm arzusu verilir. (Yok olma arzusu Amfortas'tan bile daha güçlü görülen Kundry istisnadır.) Isolde sadece 1. Perde'de, zehir olduğunu sandığı iksiri Tristan'la birlikte içtiğinde ölmeye çalışırken Tristan, her üç perdede de etkin bir şekilde kendi ölümünü teşvik eder, Isolde'nin geldiği haberini aldığında yarasındaki sargıları yırtarak sonunda başarılı olur. Isolde 2. Perde'de, Tristan *ve* Isolde'deki "*dies süsse Wörtlein: und*" (bu tatlı küçük kelime: ve) aklına geldiğinde bir an şüpheye (veya sağduyuya) bile kapılır. Ama ölüm onları ayırmaz mı? diye sorar. Hayır, diye cevaplar Tristan.

Son perdenin daralan, hatta daha sıkıntılı perspektifinden bakılınca, opera daha çok Tristan'ın hikâyesidir (veya onun hikâyesi haline gelir). İkisinin hikâyesi olarak daha kapsamlı şekilde bakıldığında, eski Kelt efsanesinin Wagner versiyonunun sonunda onu, diyelim ki *Romeo ve Juliet*'ten çok geleneksel çifte intiharlı Japon trajedisine –durumları tamamen ümitsiz *olmayan* âşıkların gönüllü ölümüne– daha yakın hissettiren bir nedensizlik vardır. (Wagner'in aşkı ıstırap verici derecede acı verici, bilinci yok eden bir özlem olarak tasvir etmesi, Japonya'nın Heian Dönemi aşk şiirindeki duyguları hatırlatır.) Onun Tristan ve Isolde'si, Gottfried von Strassburg'un şiirinde olduğu gibi, sıradan sorunların engellediği talihsiz âşıklar değildir: Kadının yakın bir akrabası tarafından öldürülen adam; adamın sadık olduğu daha yaşlı bir akrabasına verilmiş kadın. Wagner, bu nesnel engellerin ötesinde, âşıkların bir toplumun, bir dünyanın üyeleri olduğunu gösteren önemde bir şeye ihtiyaç duyar. Bu durumda dünyayı aşan engel aşkın ta kendisidir – öznesini her zaman aşan, doyumsuz bir duygu. Wagner'in yücelttiği erotizm kendini yok etmek *zorundadır*.

Marke sona yaklaştığında, bu tutkunun gereklerini ilk defa anlıyor değildir ama artık Capulet'lerin ve Montague'lerin yaptığı gibi iş işten geçtikten sonra, daha anlayışlı davranmış olmayı dilemektedir. Âşıkların bir aşk iksiri yüzünden kendisine ihanet etmeye mecbur kaldıklarını Brangäne'den öğrenen Marke (Tristan'ın babası işlevi gören ve bazı eski versiyonlarda da babası olan), Isolde'yi yemininden azat etmeye ve âşıkların evlenmesine izin vermeye karar verir. Fakat Tristan ile Isolde'nin isteği birleşmek değildir, bunu hiçbir zaman istememişlerdir. Onlar ışıkların sönmesini isterler. Isolde'nin son sözleri –operanın son sözleri– bilincini kaybetmenin bir tarifidir: "*ertrinken, versinken / unbewusst höchste Lust!*" (boğuluyorum, batıyorum / bilinçsizliğin yüce saadeti!). Müzik coşar. Bilinç boğulur.

*Tristan ve Isolde* alt edilmek, duygu tarafından yok edilmek ve yalnızca olağanüstü deneyimler değil *bir olmaya* niyetlenmek *hakkındadır*. Wagner'in tatmin olmayı veya ilham almayı kendinden geçmeyle bir tutması, tipik bir Romantik sanat fikridir; sadece aşırılıklarla (tutkularının altında ezilmiş Tristan ve Isolde) ilgili olmayan, aynı zamanda adeta seyreltilmiş bir ruhla, olağandışı hacim veya süre gibi abartılı ve büyük anlamlar kullanan sanat. Tüm bunlardaki seyirci için çile, hatta risk unsuru bile sadece uygun görünüyordu. Wagner son perdeyi bestelerken Mathilde Wesendonk'a, İyi bir Tristan ve Isolde performansı "insanları çıldırtır," demişti. Wagner'in çalışmalarıyla ilgili en sevdiği fikirlerden biri, yalnızca güçlülerin cezasız kalarak kendilerini kaptırabileceğiydi. İlk Tristan, tenor Ludwig Schnorr, 1865'te Münih'teki ilk performanslarından sonra hastalandığında, hem kendisi hem de Wagner, rolün eşi benzeri görülmemiş zahmeti ve gerilimi yüzünden yatağa düştüğünün söylenmesinden endişe duyuyorlardı. Schnorr birkaç hafta sonra

beklenmedik bir şekilde öldüğünde, Wagner (sadece Wagner de değil) onu belki de operanın öldürdüğünü hissetti.

Wagner, şarkı sözleriyle ölümü (en azından metaforik olarak) ilişkilendiren ilk besteci sayılmaz. Fakat ölümcül sözlerle ilgili eski düşünceler şarkıcıya odaklanmıştı. Bellini, *I Puritani* için birlikte çalıştığı libretto yazarına şöyle yazmıştı: "Aklınıza sarsılmaz harflerle kazıyın: Bir müzikal drama, şarkı söylenirken insanları ağlatmalı, ürpertmeli ve öldürmelidir." Büyük şarkıcıların seyirciyi coşkulu bir hezeyanın sınırına getirmesi, sesleri insanları ayıltıp bayıltan ve akılları başlarından gidecekmiş gibi hissetmelerine neden olan, görüntüleri ve aşırı yapay tavırları erotik olarak her iki cinse de çekici gelen, modern anlamdaki ilk divalar Farinelli, Pacchierotti ve on sekizinci yüzyıl ila on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki ünlü hadımlar tarafından konulmuş bir standarttı. Napolyon en sevdiği şarkıcıyı övmek için, Crescentini'nin şarkı söylediğini duyduğunda çıldıracakmış gibi hissettiğini açıklamıştı. Kişinin normal bilincinin şarkıcının sanatıyla gasp edilmesine duyulan bu özlem, genellikle opera dünyasının bir tuhaflığı ya da sapması olarak göz ardı edilen önlenemez bir fenomenin korunmasıdır: Divaya tapınma. Her nesilde birçok sopranoyu (ve bir iki tenoru) kuşatan bu aşırı coşkulu yaltaklanma, bu çok değerli deneyimin yalnızca şöhretin ve cazibenin çekiciliğiyle değil sesle yaşatıldığını teyit eder.

Wagner erotik olarak rahatsız edici, iç parçalayan güzellik yaratma konusunda operaya özgü gelenekte yeni bir bölüm açar – fark, yoğunluğun, bir bakıma, yayılarak artmasıdır. Şarkıcı tarafından taşınıyor olsa da sözler, ses deneyiminin doruğu değildir. Müziğin üzerinde süzülen şarkıcının sesiyle özel olarak, fiziksel olarak özdeşleşmek yerine, sesin içine gömüldüğü, bir bütün olarak müziğin bir varlığı haline gelmiştir. (Zaman zaman Wagner'in operalarının senfonizmi denen şey budur.)

Seyirciler seslerin güzelliğinden, tatlılıklarından, hızlarından heyecanlanmaktan, rahatsız olmaktan, tedirgin olmaktan zevk alıyordu. Fakat en azından başlangıçta, böyle bir müziğin yarattığı *dérèglement du sens*, yani duyularda düzensizliğine karşı önemli ölçüde bir direnç vardı. Sesin yaptığı şey insanüstü ve bir ustalığın sergilenmesi olarak, kendi içinde hayranlık uyandırıcı görünüyordu. Bir hadımdan çıkan sesler ruhani bir şeyi andırıyordu – bu sesleri tanımlamak için "meleksi" ve "göksel" kelimeleri sık sık kullanılırdı ama şarkıcıların kendileri gayet açık bir şekilde erotik hayallerin özneleriydiler. Sözcüklerin bizde uyandırdığı "yüksek" duygular ve manevi mesajlar ne olursa olsun, Wagner'in çıldırtıcı şiirselliğinde meleksi bir şey yoktu; aksine "aşağıdan" geliyormuş ve tıpkı operadaki iksir gibi, bastırılmış duyguların yüzeye çıkmasını davet ediyormuş gibi görünüyordu. Berlioz, *Tristan ve Isolde*'nin henüz hiçbir sesin şarkı söylemediği girişini, uzun bir "inleme ve sızlanma" olarak tanımlamıştı. Hızın bütün etkilerinden (ve rahatlığından) vazgeçen Wagner, sonradan ya büyüleyici hale gelen veya dayanılmaz derecede can sıkıcı görünen derin duygular dizisini yavaşlatmayı seçmişti. Viyanalı müzik eleştirmeni ve Wagner karşıtlarının lideri Eduard Hanslick, *Tristan ve Isolde*'nin girişi için "bana, bir makaranın üstündeki bedeninden bağırsakları yavaşça dökülen bir kurbanı tasvir eden İtalyan tablolarını hatırlatıyor" demişti. *Parsifal*'in ise kendisini deniz tutmuş gibi hissettirdiğini söyledi. "Artık gerçek geçişler değil, sürekli olarak dalgalı bir geçiş süreci vardır, bu yüzden dinleyici belirli bir tonalite duygusunu tamamen kaybeder. Sanki açık denizdeymişiz, ayağımızın altında sağlam bir zemin yokmuş gibi hissederiz." Evet. Öyle hissederiz.

Wagner'in operaya getirdiği yeni, lirikten bağımsız duygusal yoğunluk en çok tarif edilen farklı duygu karışımını hem güçlendirmesi hem de dayanılmaz derecede samimi hale getirmesi (epik

ortama rağmen) sayesindedir: şehvet, duyarlılık, keder, merhamet, coşku, bıkkınlık. Wagner, aşk ve ölümün ortaklığı gibi yüce duyguları temsil etme konusunda, operanın uzun yıllardır süren geleneğindeki temel duyguları tamamen dönüştürüyor. Aşkla yaralanan kalpler, sevgiliden ayrılmak veya aşkını kaybetmek yerine ölümün tercih edilmesi –âşıkların feryatlarının, coşkularının ortak açıları budur– Wagner'den, Romantizm dediğimiz şeyden çok daha öncedir. Wagner, *Tristan ve Isolde*'de ve diğer bütün çalışmalarında, anlamlı abartılar olarak anlaşılan operanın bu eski mübalağalarını yıkıcı bir şekilde gerçek hale getirdi. Duygu hakkında apaçık şekilde ve benzeri görülmemiş bir ısrarla konuşmak, izleyicilerle karşı konuşmaz bir şekilde yakın olmak –Wagner'in duyguculuğu, duygulara hitap etmesi istilacı olarak deneyimlendi– on dokuzuncu yüzyılın ortalarında sanat için yeni bir alandı ve bu tür bir utanmazlığın (o zamanlar birçok kişinin düşündüğü gibi) operanın, coşkulu duygu durumlarına yoğun, yüzsüz bağlılığı tarafından verilen izinlere bağlanması kaçınılmaz görünüyor. Whitman hayatının sonlarına doğru bir öğrencisine, "Fakat *Çimen Yaprakları*'nı opera için asla yazamazdım," demişti (Gerçi Wagner'i değil İtalyan operasını kastediyordu). Zamanın değerlendirilmesi, Wagner'in başlıca yeniliklerinden biridir: Duyguyu yoğunlaştırma aracı olarak sürenin uzatılması. Fakat Wagner'in sahip olduğu duygu derinliği ve yüceliği, en büyük eserinde, duygu tasvirindeki olağanüstü bir incelikle birleştirilmiştir. Gerçekten sanattaki en nadir başarıların, yüceliğin yeniden icadının karşısında olduğumuza nihayet bizi ikna edebilecek olan bu inceliktir.

Bruno Walter bir *Tristan ve Isolde* gösterisinden sonra Thomas Mann'la birlikte eve doğru yürürken, "Bu artık müzik bile değil," demişti. Anlamı, müzikten fazlası olduğudur. Wagner, salt sanatın ötesine geçen bir tür dönüşüm deneyimi veya fikri

sunduğunu düşünmüştü. (Elbette, eserlerinin salt operadan daha fazlası olduğunu düşünürdü.) Ancak bu tür iddialar esas olarak bir sanat fikri, sanata karşı büyük bir sabırsızlığın ifade edildiği modern bir sanat fikri gibi görünüyor. Sanatçılar yaptıkları şeyin sanat statüsünü altüst etmeye çalışmadıklarında (örneğin bunun gerçek hayat olduğunu söyleyerek), genellikle sanattan daha fazla bir şey yaptıklarını iddia ederler. (Din mi? Terapi mi?) Aralarında *Tristan ve Isolde*'nin de olduğu pek çok harika sanat eseri üretmiş olan Wagner, sanat konusundaki beklentilerin şişmesi ve kabalaşması konusundaki modern hikâyenin önemli bir parçasıdır.

Wagner dinlemenin uyarıcı madde almaya benzeyen bir etkisi olduğu en baştan gözlenmişti: Afyon, derdi Baudelaire; alkol, derdi Nietzsche. Ve tüm bu rahatlatıcı maddeler gibi, bazen şiddetli yan etkileri de vardı. *Tristan ve Isolde*'nin ilk yıllarında sıklıkla gösteri sırasında bayılan veya kusan birilerinin salondan çıkarılması gerekirdi. Günümüzde Wagner'in, özellikle bu operanın ilk seyircileri üzerindeki etkisini ve bu etkinin bir parçası haline gelen skandalı (Elbette, Wagner'in iğrenç siyasi görüşleri meselesini bir kenara bırakarak estetik skandaldan bahsediyorum.) hayal etmek belki zordur, tıpkı Farinelli'nin sesinin bayılmalara ve ağlama krizlerine neden olduğunu hayal etmenin zor olması gibi. Fakat Wagner'in savunduğu tutkusu gibi skandal da muazzamdı – eserinin haddi hesabı olmayan etkisi de öyle. On dokuzuncu yüzyılda ondan daha etkileyici sanatçı yoktur.

Wagner, insanların sadece tutkuyla hayran olmakla değil, aynı zamanda bağımlı olmakla övündükleri ilk besteci olmasına rağmen, o zamandan beri başkaları da ortaya çıkmıştır. Ayrıca sanattaki bağımlılığın büyüsü, artık nadiren olumlu bir şey olarak görülüyor. Rock'n'roll, Philip Glass ve John Adams çağında,

müziğin uyuşturucu gibi olmayı istemesi normal ve çekici görünüyor. Nietzsche'nin nefret ettiği, Wagner'in en sevdiği dramatik biçimin, sözde-manevi kefaret gösterisinin soyundan gelen pek çok şey bulabileceğimiz "tiyatrokrasi"nin zaferi zamanında yaşıyoruz. Wagner'in kendine has araçları (geveze, yumuşak odaklı libretto; abartılmış uzunluk; düzenli tekrarlanabilirlik) ve temalar (düşüncesizliğin övülmesi, kahramanların ve yöneticilerin dokunaklı özelliklerinin öne çıkarılması) günümüzün en büyüleyici gösterilerinden bazılarıdır.

Avrupa ve özellikle Germen geçmişine ait mitlerin Wagner uyarlamaları inanç içermez. Fakat fikirler içerirler. Wagner son derece kültürlüydü ve edebi bir şekilde yansıtıcıydı; kaynaklarını bilirdi. *Einstein on the Beach*'in yaratıcıları, Einstein hakkında hiçbir şey bilmediklerini ve bilmek zorunda olmadıklarını açıkça söylediler. Modern Wagnercilerin çalışmalarını altüst eden geçmişin kahramanlık mitolojilerinin amblemleri ve süsleri, yalnızca daha kapsamlı bir duyguyu ve etki için genelleştirilmiş bir çabayı ifade eder. Yaratıcının da seyircinin de kesinlikle bilgiye ihtiyacı olmadığını düşünür (bilgi, özellikle tarihi bilgi yaratıcılık ve duygu üzerinde kötü bir etkisi olduğu düşünülür – Romantizmin en son ve en dirençli klişesi). *Gesamtkunstwerk* [Bütünlüklü sanat yapıtı], belirli duygusal durumlardan arınmış ruh halleri (paranoya, durgunluk gibi) ve böyle bilmeme durumları için bir araç haline gelir. Ve bu edebiyat karşıtı, duygusal olarak uzak modern kefaret gösterilerinin yerindeliği, Wagner'in son derece edebi, ateşli gösterilerine daha az sıkıntılı bir tepki verme biçimini sağlama almış olabilir. Wagner'in çalışmalarını ifade ettiğini düşündüğü yağcı, aklayıcı yüksek değerler kesinlikle saygınlığını yitirmişti (bu kadarını Wagnerci ideolojinin Nazizmle olan tarihsel bağlantısına borçluyuz). Wagner seven nesillerin ve Wagner'den korkanların yaptığı gibi, Wagner'in operasının

*anlamı* hakkında artık çok az bilinmeyen var. Artık Wagner'dan yalnızca... bir madde gibi keyif alınıyor.

"Onun dokunaklılığı bütün zevkleri yıkar." Nietzsche'nin Wagner hakkındaki iğneli yorumu, bunu söylemesinden yüz yıl sonra, her zamankinden daha doğru. Peki, artık Nietzsche ve daha dar bir boyutta Thomas Mann gibi Wagner hakkında karışık duygular besleyen kimse kaldı mı? Yoksa, bu durumda gerçekten kaybedilen çok şey vardır. *Tristan ve Isolde*'nin aslında gerçek anlamda ne kadar yüce, ne kadar tuhaf ve rahatsız edici olduğunu deneyimlemek için bu kararsızlığın (ilgisiz olmanın tersi – ayartılmış olmanız gerekir) hâlâ en uygun ruh hali olduğunu düşünmem gerek.

(1987)

# Bir Matem Coşkusu

Tüm sanatlar müziğin şartlarını amaçlar, denilir. Ve müzikle yapılan bütün sanatlar –ama diğer hepsinden çok, opera– coşku deneyimini amaçlar.

Başlangıçta, operanın coşkuları şarkıcılar tarafından sağlandı. Hikâyeler –klasik mitolojiden, kadim tarihten ve Rönesans kahramanlıklarından iyi bilinen entrikalar– ağırbaşlı bahanelerdi. Genellikle muhteşem olan müzik bir platformdu. Diğer unsurlarla (müzik, dans, şiir, çizim) sağlanan hazlar ne olursa olsun, opera her şeyden çok insan sesinin eşsiz bir şekilde ulaşabileceği bir araçtı. Bu, "güzel şarkı söylemekten" çok daha tesirli bir şeydi. Operanın dramatik ve müzikal ortamıyla sunulan şey, yüce, adeta insanüstü olarak (kısmen, çoğunlukla cinsiyetlerüstü olduğu için) deneyimlenen ve bir tür mest olma hali oluşturacak kadar erotik anlamda etkileyici bir cevherdi. (Farinelli ve on sekizinci yüzyılda ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında efsane olmuş diğer hadımların hem erkeklerde hem de kadınlarda uyandırdığı baygınlık

hallerini ve hezeyanları düşünün – yüzyılımızın büyük opera şarkıcılarına sunulan aşırı övgülerde azalan bir şiddetle yankılandı.) İfade edilen örnek yüce, kadınsıydı; cinsiyet sınırı keyfiydi (erkekler kadınların bölümlerini söylüyordu) ve opera kadınsı olarak tanımlanan duygular, aşırı tepkiler uyandırdı.

Sadık izleyicisi aristokrat çekirdeğinden çok daha geniş bir kitleye yayıldığında ve "opera evlerine" katılım, kentsel burjuva yaşamının bir ritüeli haline geldiğinde, opera tarafından sunulan coşkulara ilişkin toplumsal olarak daha sorumlu bir fikir ortaya çıktı. Dramanın en ilham verici, en karşı konulmaz biçimi olarak opera adına reddedilen sesler için opera en üst seviye bir araç olarak deneyimlendi. Şarkı söylemek acayip değil kahramanca bir girişimdi, bu da ses sanatıyla müzik sanatının eşit olduğu yolundaki "ilerici" fikri daha da geliştirdi. Yaklaşık bu zamanlarda opera, Avrupalıların on dokuzuncu yüzyıldaki milliyetçi düşüncelerini yansıtmaya başladı. Opera evlerinde yaratılan coşku, seyircinin neden olduğu bir şeyle beslendi: Grubun kendini kutlaması. Ulusal kültürün başarısı olarak yorumlanmak, opera coşkularının kaçınılmaz olarak belli konularda normalleşmesiyle sonuçlandı: Cinsel roller yerli yerine konuldu; hikâyeler (tarihi veya folklorik) kadınsı ve erkeksi özelliklerin, sözlü ve karakteristik karşıtlıkları etrafında inşa edildi. Seyircinin örnek tepkileri daha az kadınsı hale geldi: diriliş, esin, yüceltme.

Opera konusunda en büyük tutkuya sahip besteci Richard Wagner, operanın ne olabileceğine dair bu ikinci fikri –kolektif bir ruhun en yüce örneği– en büyük, en ciddi sonucuna ulaştırmasının yanı sıra operanın ne olabileceğine dair üçüncü veya modern bir fikir ortaya attı: İnsan sesinin yüceltilen becerisiyle değil yorucu, amansızca coşkulu müzik tarafından uyandırılan yalnızlaştırıcı, coşkulu bir duygu kargaşası. Ses müziği kullanır; müzik, bağımsız bir ses ustalığı fikrinden çok, ses konusundaki

beklentileri daha da zorlaştırır (başlangıçta imkânsızmış gibi hissedilir). Müzik, Wagner'in müziği, olağanüstü sesin bir zamanlar seyircide uyandırdığı duygularda boğulma durumunu betimler. Sonuç, keskin bir şekilde çelişen kadınsı ve erkeksi duygusal tepki tarzlarının hâkimiyetini zayıflatmak oldu – hem opera sahnesinde (Wagnerci ideolojinin erkek üstünlüğünü savunan bütün iddiaları için) hem de opera severlerin zihinlerinde. Operadan alınan en yoğun hazzın tekrar kadınlaşmasına (kültürel kalıplar açısından) yol açmadan ölçüsüz, büyüleyici bir deneyim sağlama amacı nasıl geri getirilebilirdi?

Çok kuvvetli bir deneyim olarak opera fikrini yaratan –ve en büyük dramatik konusu, bilincin coşku yoluyla unutulmaya doğru gitmesi olan– Wagner için hikâye konusunda hâlâ belli kısıtlamalar mevcuttu. Wagner, bir kabulleniş, kavrayış görünüşüyle çözümlenmemiş bir dramayı tatmin edici olarak kabul edemezdi. Yine de Wagner'den beri operalarda anlatılan hikâyelerin toplu bir bunalımla, kavrayışın mağlubiyetiyle bitmesi daha muhtemel.

Şüphesiz, büyük operalardan bazıları (*L'ıı coronazione di Poppea, Così fan tutte, Fidelio, Don Carlo, Moses und Aron*) gerçek iddialar, gerçek tartışmalar sağlar. Fakat operada çoğunlukla en beğenilen hikâyeler, aslında, kavrama trajedileridir. Bu özellikle, baş kahramanı hikâyeye bir çocuk, kusursuz bir masum, bir budala olarak giren Wagner'in son operası *Parsifal*'in geçiş yaptığı, modern opera diyebileceğimiz şey için geçerlidir. Sonradan, Parsifal aydınlanmaya ulaşır – sahne dışında. Hikâyenin sonraki versiyonlarında bu saf kişi bilgisiz olarak kalır. Modern operanın ana kişisi genellikle yetersiz bir bilinç, marazi bir masumiyet durumundaki biridir.

*Pelléas et Mélisande* bu gelişimin şaheserlerinden biridir. En geleneksel opera hikâyelerinden biri, kendi yaşında veya daha

genç bir kadını seven genç bir erkeğin, kadının önceden yaşlı bir akrabayla evlenmesine karar verildiği için engellendiği hikâyeler (*Tristan ve Isolde, Don Carlo, Eugene Onegin vb.*), anlamamak, bilmemek, bir gizem tarafından engellenmek veya beklenmedik bir yaralanma ya da ıstıraptan etkilenerek bir gizem yaratmak hakkındaki modern hikâyeleri aşılamıştır.

Debussy'nin operasının (neredeyse tamamı libretto olarak kullanılan Maeterlinck oyunundan sonra) kendine özgü kıvrılmaları vardır. Sembolist gizemin net sınırları ve sabit boyutları olmayan bir dünyadayız: Görüntülerin gölgeleri veya yansımalarıyla bilindiği, güçsüzlüğün ve nedeni bilinmeyen kederin şehvet düşkünlüğüyle aynı kefeye konulduğu ve simgesel arzu nesnesinin Art Nouveau tarzı uzun saçlı, ruhsuz, çocuksu bir kadın olduğu yerde.

Bu uzatılmış, ikilik –yaşlı ve genç, hasta ve iyi, karanlık ve aydınlık, ıslak ve kuru– masalları krallığında, özlem ve engellenme, onulmaz kırılganlık hakkında neo-Wagnerci bir hikâye kurulur. Maeterlinck'in draması, depresyonun idealleştirilmesi olarak okunabilir. Aynı zamanda fiziksel hastalık –birçok hastalığı totolojik olarak bir hastalığa bağlayan– üreten atmosfer ("zehirli atmosfer") hakkında bir zamanlar yaygın olarak kabul edilen fikirlerin gerçekleştirilmiş halinin temsili olarak da görülebilir. Hikâye tamamen nemli, güneşten yoksun, su kaynakları ve yeraltı boşluklarıyla dolu bir ortamda geçiyor. Debussy, oyunun ikinci sahnesinde, ormandaki bir pınarda bulunan Mélisande ile başladı: "*Une petite fille qui pleure au bord de l'eau.*"[1] (Maeterlinck'in oyunun ilk sahnesini biçen kesinlikle tematik yeteneğin eksikliği değildi: Su isteyen şato hizmetlilerinden oluşan bir koro.) Genellikle saflığı –veya duygusal istikrarsızlığı– ifade eden suyun her yerde bulunması, burada genelleştirilmiş bir sağlıksızlığa işaret eder.

1 Fr. Su kenarında ağlayan küçük kız –çn.

Karakterlerin çoğu hasta (Pelléas'ın babası, Pelléas'ın arkadaşı Marcellus), yaralı (bütün hikâye boyunca, Golaud), yatalak (büyükbaba Arkel) veya fiziksel olarak güçsüzdür (Golaud'nun küçük oğlu, bir taşı bile kaldıramadığı hakkında şarkı söyleyen Yniold). Mélisande, elbette kırılganlığın en somut örneğidir – ve doktorun bir kuşu bile öldürmeyeceğini söylediği bir yara yüzünden ölür. (Maeterlinck'in oyununda doktor, "*Elle est née sans raison... pour mourir; et elle meurt sans raison*,"[1] diye ekler.) Mélisande ile ilgili her şey onun ufak tefekliğini (elleri her zaman onun "*petites mains*"idir[2]), dokunulamazlığını (ilk sözleri "*Ne me touchez pas! Ne me touchez pas!*"[3] olmuştur) vurgular. Kızı bulan, ona dev gibi –ve muhtemelen bir tecavüzcü gibi– görünen iyi huylu Golaud, ona dokunmayacağına söz vererek ve kendi savunmasızlığını itiraf ederek Mélisande'ı kazanır. ("*Je suis perdu aussi*"[4]). Fakat Mélisande'ı ailesinin yanına götürdüğünde ve çocuk gelinine bir kadın gibi davranmaya başladığında, kendine rağmen zalimleşir.

Pelléas ile Mélisande aşkı yalnızca genç kadının, genç erkeğin yaşlı bir akrabasıyla evlenmesi yani her zamanki hikâye yüzünden değil, kızın aşırı kırılgan, cinsel açıdan olgunlaşmamış olması yüzünden de tamamlanamaz. Herhangi bir yetişkin cinselliği, kadın kahramana karşı bir saldırganlık teşkil edecektir. Golaud, hikâyedeki tek normal yetişkin erkek karakterdir – gösterişli bir iffetle Mélisande'ı öpmek isteyen yaşlı büyükbabanın ve Mélisande'a sarılmak ve onun tarafından kucaklanmak isteyen, Mélisande'ın bedeninin katı kısmına, tenine değil saçlarına sarınan, Golaud'nun

1 Fr. O sebepsiz doğdu... ölmek için; ve sebepsiz ölüyor –çn.

2 Fr. Küçük eller –çn.

3 Fr. Bana dokunma, dokunma bana –çn.

4 Fr. Ben de kayboldum –çn.

hâlâ çocuk olan üvey kardeşinin tersine. Mélisande, narinliğine yalnızca başkalarının hayret edeceği bir bedene sahipmiş gibi görünür. Nihayet Pelléas ile Mélisande birbirlerine aşklarını itiraf ettiklerinde fakat kıskanç Golaud tarafından hemen ayırıldıklarında, Mélisande'ın dokuz aylık hamile olduğunu fark etmek şaşırtıcıdır (operanın hiçbir sahnesinde bunun betimlendiğini görmedim). Ama onun değişmiş, şişmiş vücudu söz edilemez, belki de sahnelenemez ve bir anlamda düşünülemezdir. Sanki Mélisande'ın kendisi de hamile (ve dolayısıyla bir kadın) olduğunun farkına varamıyormuş gibidir, aynı şekilde hikâyenin sonunda, artık bir kızı olduğunu ve ölmek üzere olduğunu anlayamaz.

Âşıklar nihayet beden bedene sarılırlar fakat kurban-edilme-duygusunu paylaştıkları bu an kısa kesilir, ardından hafıza kaybı (Mélisande) ve şiddetli zihinsel bulanıklık (Golaud) gelir. Mélisande, Pelléas'ın Golaud tarafından katledildiğini hatırlamaz, doğum yaptığının farkında değildir ("*Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Jene dis plus ce que je veux*")[1] ve çılgına dönmüş, yaslı Golaud'ya, yaptığı şeyden pişman olsa da Mélisande ile Pelléas'ın birbirlerine âşık olduğundan şüphelenmekte yanılmadığını bilmenin rahatlığını vermekten hakikaten acizdir.

İyi niyetli Golaud operanın, gerçekten sevdiği masum bir kadını öldüren, vicdan azabı çeken, kasıtsız katillerinden birine dönüşmüştür. Çünkü sadece baş kahramanın değil herkesin kendini yetersiz, çaresiz hissettiği, hissettikleriyle şaşkına döndüğü bu hikâyede Golaud, fiziksel olarak şiddet uygulayabilen tek karakterdir. Zihinsel yetersizlik veya hüsrana uğramış anlayışlılık (çaresizlik duygularıyla birleştiğinde) gerçekten de şiddete davetiyedir. *Wozzeck* ve *Lulu* gibi, *Bluebeard's Castle* [Mavi Sakal'ın

1 Fr. Ne dediğimi bilmiyorum... Ne bildiğimi bilmiyorum... Artık ne istediğimi söylemiyorum –çn.

Şatosu] gibi, *Pelléas et Mélisande* de kör bir zalimliğin hikâyesidir fakat buradaki zulümler yetişkin erkek ve kadınlar arasındaki davranışlar değil, yetişkinlerin çocuklara karşı giriştiği eylemlerdir. Mélisande, Golaud'nun kurtardığı ve korumaya yemin ettiği fakat mahvolmasına engel olamadığı kayıp bir çocuktur; kıskançlığın ıstırabı içinde küçük oğlunu da hırpalar. Fakat tüm bunlar zalimin daha az kurban olmasını –Wozzeck gibi, Peter Grimes gibi, Golaud da masum bir şekilde suçludur– ve bu yüzden seyircinin merhameti için uygun bir özne olmamasını sağlamaz.

Masum âşıklar için duyulan merhamet; Yniold ve Mélisande'ın ardında bıraktığı bebek için merhamet; ve Golaud için merhamet – *Pelléas et Mélisande*, operanın kadınsı olarak kabul edilen duyguları yücelttiği, uzun zaman önce başlayan süreci tamamlıyor. Günümüzde operanın standart repertuvarının bir parçası olan hiçbir eser, geleneksel olarak böylesi zevk veren operanın abartılı vurgularından bu kadar yoksun değildir. Opera güçlü bir sanat olarak (örneğin oda müziğiyle kıyaslayınca) engin –engin bir şekilde zıt, engin bir şekilde anlaşılabilir– duygularda uzmanlaşmıştır. Debussy'nin başyapıtının duygusal akışı kasıtlı olarak daha dardır: Daha asap bozucu, daha incelikle ayarlanmış bir yoğunluk üzerine bahse girer. Fakat eksik bilinçle ilgili büyük modern trajediler, bir yas tutma coşkusuna yükselirken kendi şehvetli standartlarını ileri sürerler. Debussy'nin *lacrimae rerum* betimlemesi başka hiçbir operaya benzemez. Şimdiye kadar bestelenmiş en üzücü opera olmalı. (*Pelléas ve Mélisande*'ın bu açıdan tek rakibi, aynı şekilde yeni öksüz kalmış bir çocuğun acı verici varlığıyla biten *Wozzeck*'tir.) Yüreği buruk Arkel'in söylediği gibi: "*Mais la tristesse, Golaud, mais la tristesse de toute que l'on voit!*"[1]

(1997)

1 Fr. Ama hüzün Golaud, ama gördüğümüz her şeyin hüznü! –çn.

# İtalyan Fotoğrafçılığının Yüz Yılı

İtalya: Fotoğrafçılığın Yüz Yılı, ifadesi çifte bir anlatımı ilan eder: İtalya'nın yüz yılını olduğu kadar fotoğrafın da yüzyılını.

Kitaba basılmış ilk fotoğraf 1884'te, İtalya Bahçecilik Derneği'nin geniş serasında çekilmiştir ve bize, yüz yıl önceki varlıklı insanların, muhtemelen çoğu kendi fotoğraf makinesine sahip ve hobi olarak gayet uzman bir seviyede fotoğraf çeken insanların uğrak yerini gösterir; böyle bir fotoğraf dernek üyelerinden biri tarafından çekilmiş olabilir. Kısa süre önce, 1984'te çekilmiş fotoğraf bize gerçek bir yeri değil (İtalya'nın içlerini değil, hatta İtalya'da bir yeri bile değil), İtalya'nın da bir parçası olduğu dünyanın bir kısmını (Avrupa) gösterir; havadan bir görüntü olan fotoğraf pek de çekilmiş değil, bilgisayarların yardımıyla profesyoneller tarafından düzenlenmiştir.

İki fotoğraf da kendi dönemlerinin göstergesi olduğu halde ikisinde de özellikle İtalya ile ilgili bir şey yoktur. İlk fotoğrafta, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında ve sonlarında Avrupa'nın dört bir yanındaki büyük yeni sergi salonlarında, pazarlarda ve

istasyonlarda görülen cam-demir karışımı modellerin zengin bir örneğini görürüz. Havadan çekilen fotoğraf da başka bir yerde aynı yöntemle çekilmiş olabilecek konunun bir örneğidir; fakat tarihi belirleyen ne gördüğümüz değil, orada ne görebildiğimizdir. Yalnızca fotoğraf şeklinde görebileceğimiz ve ancak günümüzde fotoğraflanabilecek (aynı türden diğer teknolojilerin varlığı sayesinde) bir şeyin örneğidir.

İki fotoğrafta da göze batan bir geometri vardır; ikisinde de insan yoktur. Fakat sera insanların sadece geçici olarak, ezici mimarinin ve dirençli bitkilerin fotoğrafını çekmek için boşalttığı bir yerdir. Gayet insani, tarihsel olarak özel bir dünyadır. İnsanların yeniden buraya girdiği, etrafta dolaştığı kolaylıkla hayal edilebilir. Havadan çekilmiş fotoğrafın dünyası insanların mecburen olmadığı, insan ölçüsünün ötesindeki şeylerin dünyasıdır. Burada insani, tarihi gerçeklerin yeri yoktur.

Fakat tarih (zaman), rasgele toplanmış gibi görünen konuların birleştirici başlığıdır. Ayrıca, antolojist Cesare Colombo'nun, coğrafya adına tarihin yok edildiği en yeni fotoğrafı, alan dağılımının eşit şekilde belirtildiği bu ölçekte zamanın izlerinin alakasız hale getirildiği fotoğrafı seçmesi ne kadar çarpıcıdır.

Bunu, antolojistin tarih odaklı yorumu olarak mı okumalıyız: İtalya'nın Avrupa-kaderinin kabulü, kendine özgü kültüründen feragat etmesi ve çok uluslu kapitalizm tarafından yaratılan hırsların homojenleştirici sistemine karışması olarak? Ya da bu, yalnızca şekilsel bir araç mı: Belki de antolojistin koleksiyonun bitmesi için verdiği hükmün aşırı vurgulu tarzı? Şayet ikincisi ise, cihazın gerekliliği keyfidir. Çünkü bu, fotoğrafın ve fotoğraf koleksiyonlarının doğasına, yani açık uçlu olmalarına, sonuçlandırılamayacaklarına karşı koyar. Tanımlayıcı, özetleyici veya nihai fotoğraf ya da fotoğraf koleksiyonları olabilir. Sadece daha fazla fotoğraf. Daha fazla koleksiyon.

Fotoğrafların çoğu Alinari arşivine ait olmasa da Alinari tarafından yayımlanan İtalyan geçmişine ait bir fotoğraf koleksiyonu bize, bir fotoğrafın nadiren bireysel bir görme işi olduğunu, ancak neredeyse kaçınılmaz olarak bir arşivdeki (potansiyel) bir birim olduğunu hatırlatır. Arşiv, Gotik katedrallerde çalışan zanaatkârların isimleri gibi bireysel fotoğrafçıların isimlerinin gizlendiği, başarılı bir iş olmaktan çok kültürel bir operasyon, İtalyan toplumunu belgelemeye yönelik, onlarca yıla yayılan geniş bir kolektif çaba olarak görünen Alinari girişimi olabilir. Arşiv çoğunlukla tek başına çalışan fotoğrafçılardan oluşur – on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın ilk yarısında stüdyoları olan üretken profesyonellerden ve aynı zamanda moda ve diğer tanıtım türlerinin hizmetinde çalışan, konularını kullanma biçimleri ticari fotoğrafçılığın eski biçimleri tarafından kullanılan masumca titizlikteki belgelendirmelere hiç benzemeyen sonuçlar doğuran çağdaş fotoğrafçılardan. Carlo Mollino gibi zevksizliğin bariz yandaşları ve Elio Luwardo gibi ünlülerin yüceltisi olanlar artık Paul Strand ve Henri Cartier-Bresson gibi fotoğrafçılıkta ciddinin ve güzelin ünlü savunucuları kadar müzelere layıktır. En ayrıksı, kısmi görüş, geçmişin (geçmişten, geçmiş hakkında) paha biçilmez görüntülerinin bir arşivini oluşturabilir. Sözde fütürist Anton Bragaglia'nın belli bir yeri olmayan yumuşak odaklı üst üste çekimleri ve erotoman Baron von Gloeden'in yirminci yüzyılın dönemecindeki Taormina'da sahnelenen *al fresco* fantezileri bile dönemsel cazibeye, belge statüsüne sahiptir.

(Bütün fotoğrafların kaderi sonunda bir müzedeki arşive düşmek olsa da müzenin dışında hâlâ tek başlarına bir hayat sürdürebilirler – hatıra olan bir belgenin hayatının devamı; burada da zaman tuhaf etkilerini gösterir. Jean Cocteau'nun 1952'de yazdığı bir günlük kaydı kırk yaşındaki Taorminalı bir balıkçının hikâyesini, von Gloeden'in fotoğraflarını sergileyen

anacaddedeki dükkânlardan birinde büyükbabasının güllerden yapılma bir taç dışında tamamen çıplak fotoğrafları sergilendiği için öfkeli olan bir adamı anlatır. Elbette bundan sadece birkaç yıl sonra, kasabada turistlere hizmet veren bütün dükkânlarda, von Gloeden'in çektiği eskinin gençlerine ait çıplak, zarifçe erotik fotoğraflar kartpostal olarak bulunacaktı.)

İtalyan fotoğrafçılığı, belge olarak önemli bir statüye sahip muhteşem fotoğraflar konusunda olağanüstü zengindir. Hepsinden önce, Alinari koleksiyonunun en iyi fotoğraflarından ve kendisi de tek kişilik bir Alinari girişimi olan İtalyan fotoğraf tarihinin en büyüleyici figürü Giuseppe Primoli'nin çalışması akla gelir. (Bu kitabın başında Primoli'nin bir fotoğrafı –fotoğraf çeken birinin fotoğrafı– vardır.) Alinari firmasının kolektif eylemleri ve sanat meraklısı aristokrat Primoli'nin aşırı bireysel teşebbüsleri fevkalade arşiv yaratan girişimler olsa bile, "arşiv" kelimesinin, üstü kapalı bir tarafsız merak iddiasıyla, bu görkemli fotoğraf çekimi patlamasının ardındaki karmaşık ideolojik gündemin çoğunu gizlediğini belirtmek gerekir.

Yüz binden fazla fotoğraf içeren Alinari koleksiyonunu düşünün. Bir öğrenme aracı olmaktan çok toplama çılgınlığının, biriktirme ve sınıflandırma arzusunun bir ifadesi olan on sekizinci yüzyıldaki *Wunderkammer*, yani hobi odasının on dokuzuncu yüzyıl güncellemesi gibi görünüyor; o dönemin gözde duygusu ve tarihsel anlayışın yükünden kurtulmuş bir duygu olan merak, bilgiye olduğu kadar cehalete de bağlıdır. Ama aynı zamanda, tarih boyunca gelişen bir şey olarak sosyal gerçeklik konusunda en üstten en alt tabakaya kadar ansiklopedik bir anlayış sağlayan yüzyılın en büyük romancılarından bazıları tarafından paylaşılan, belirgin bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl ideolojik düşüncesinin bir örneği gibi görünüyor. Son ve belki de en kesin şekilde, yirminci-yüzyılın-öncüsü bir düşünce gibi görünüyor: Reklam yapmanın, ihtiyaç yaratmanın ve tüketimi çoğaltmanın bir biçimi.

Alinari fotoğrafçıları işe kendi şehirlerindeki, Floransa'daki büyük sanat eserlerinde uzmanlaşmakla başladılar. Büyük Tur'a katılan küçük, varlıklı yolcu sınıfı için, İtalya uzun zamandır sanat eserleri görmek için gelinen bir ülkeydi ve Floransa'daki sanat başka herhangi bir İtalyan şehrinden daha fazlaydı. Koleksiyonluk fotoğrafik belgeler, kitle turizminin anlık beğenileri için ülkeyi dünyanın en arzu edilen, en prestijli hedefi haline getiren bu mutlu azınlığın, İtalya'nın bu yapısını demokratikleştirmesinde önemli bir rol oynadı.

Sanatın fotoğraf biçiminde yayılması –Andre Malraux'nun Walter Benjamin'den aldığı fikirle duvarsız müze olarak tanımladığı şeyin ilk versiyonu– kısa sürede, resim olarak bir araya gelebilecek bütün bir fiziksel ortama yayıldı. Detaylı belgelendirmeler, aslında, güçlü *zıtlıkların* tercih edilmesi anlamına geliyordu: Kentsel yenilenme becerileri (Geçen yüzyılda anlaşıldığı şekliyle), antik alanlar ve anıtlarla, yanık tenli yoksulların canlılığı kadar zengin ve güçlülerin çekiciliği ve mesafeliliğiyle yan yana geldi. Fotoğraflar sadece sanatı (geçmişin sanatını) değil bütün geçmişi yaydı – ve acımasızca geçmiş olma (yani, sanat) yolunda ilerleyen şu anı. Sanat kavramı geçmişi içerecek şekilde genişletildi: Geçmişe, geçmişin herhangi bir bölümüne estetik olarak bakıyoruz.

Fotoğraflar, dünyanın şu andaki veya daha doğrusu geçmişteki şeffaf bir görüntüsünü sağlayan pencereler değildir. Fotoğraflar baskın ideolojileri ve heyecan verici sosyal düzenlemeleri destekleyecek –genelde taklit, her zaman eksik– kanıtlar sunar. Bu mitleri ve düzenlemeleri üretir ve onaylarlar.

Nasıl? Dünyada nelerin olduğu, bizim nelere baktığımız konusunda açıklamalar yaparak. Fotoğraflar bize her şeyin nasıl görünmesi gerektiğini, öznelerinin kendileri hakkında neleri ortaya sermeleri gerektiğini söyler.

On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında çekilen fotoğraflar, statü işaretlerini göstermekte nadiren başarısızdır. Biz bunu poz verme ile ilişkilendiririz. Sürecin kendisi zaman alır: İnsan koşarken fotoğraf çekemez. İster stüdyoda çekilen bir fotoğrafta ister işlerinin başında veya dinlenirken çekilen insanların fotoğraflarında olsun, poz verince, usturuplu, uygun, çekici olana dair bilinçli bir yapı oluşturulabilir. Çoğu eski fotoğrafın görünüşü dikeyliğin, belirginliğin, bilgi vericiliğin, uygun mesafenin değerini açıklar; fakat 1930'lardan itibaren fotoğrafların görünümü hareketin, canlılığın, asimetrinin, gizemin, teklifsiz sosyal ilişkilerin değerini doğruladı ve bunun sebebi yalnızca kamera teknolojisinin gelişimi olamaz. Modern beğeni, eski inşaat alanlarında ve fabrikalarda çalışan işçilerin kaskatı poz vermelerinin bir tür yalan olduğu hükmüne varıyor – örneğin fiziksel uğraşlarının gizlenmesi. Bizler hareket halinde yakalanan insanların terli, teklifsiz, poz vermeden çekilmiş resimlerini görmeyi tercih ediyoruz – bize böylesi dürüstçe (her zaman güzel olmasa da) görünür. Çabanın, tuhaflığın ön plana çıkarılması konusunda daha rahatız ve kontrolün (özkontrol veya diğerleri tarafından kontrol edilmek), gücü ortaya koyan gerçekliklerin gizlenmesini artık tuhaf, "yapay" buluyoruz.

Bir yüzyıl arayla iki zıtlık.

Kitabın baş tarafında bilinen bir görüntü var. Burası, burjuva fotoğraf stüdyosunun düzenli, ağır ifadeli dekoru ve ferahlığıdır (aslında, Alinari salonudur). Derin bir mekân: Herkes boydan, uzaktan, belli belirsiz görünür. Birisinin (oturmuş, itibarlı) fotoğrafı çekilir. İnsanlar sakin görünür. Herkes ağırdan almaktadır.

Kitabın sonunda, tanıdık türde bir görüntü var. Ayakta duran bir grup gazeteci, *paparazzi*, bir araya yığılmışlar, itişip kakışıyor, zorla görüntü almaya çalışıyorlar. (Ünlü hedeflerinin üstüne atlayan çapulcu fotoğrafçılar için uluslararası olarak kullanılan

kelimenin İtalyanca olması gerçeği adaletli değil mi?) Yüzeysel bir mekân: Herkes kısmen, yakından, açıkça görünüyor. Tanımlamak için yeterli alan yok, dekor yok – burası yersiz bir mekân. Ve herkesin çok acelesi var.

Antolojinin işlevi bir dünyayı temsil etmektir. Bu antoloji, bir asrın bu simgesel günlüğü, zamanın buyruklarına boyun eğen bir dünyayı temsil ediyor.

Resimlerin çoğu eskiden içtenlikle kullanılan (kelimenin çeşitli anlamlarıyla) oldukça farklı bir toplumun, Pasolini'nin *Uccellacci e uccellini* isimli eserindeki yaslı İtalya'nın, artık var olmayan veya ölmekte olan İtalya'nın, 1950'lerden beri değişim sancıları çeken tüketici toplum İtalya'sının kayıtlarıdır. İki İtalya arasındaki fark muazzam, derinden etkileyici, şok edicidir.

Özgün İtalya, fotoğrafçının yönteminin baskın olduğu bir toplumdu: Fotoğrafçı yalnızca bir gözlemci olabilirdi. Yeni İtalya'da fotoğraf ve fotoğrafla ilgili eylemler (TV, video, izleme, yeniden oynatma) merkezdedir. Fotoğrafın geçmişte yalnızca gerçekliğin ticarileştirilmesine değil, birleştirilmesine de ortak olduğu yöntemin yeni bir versiyonu gibi görünüyor. 1850'lerin başlarında kurulan Alinari işletmesi, önceleri yalnızca Floransa'yı konu edinen şirketin faaliyetlerinin kapsamı kırsal ve diğer bölgeleri –tüm ülkeyi– kapsayacak şekilde genişletildiğinden, İtalya'nın daha sonraki siyasi birliğinin bir aracı olarak kabul edilebilir. Günümüzde, İtalyan fotoğrafçılığı –birçok kişinin fotoğrafla ilgili çalışmaları– onlarca yıldır İtalya'yı kültürel (aynı zamanda siyasi anlamına da gelen) olarak Avrupa'yla, Atlantik dünyasıyla birleştirme projesine çok daha fazla dahil olabilmektedir. Fotoğrafik görüntüler İtalya'nın (olmak mı, yoksa yalnızca bakmak mı?) başka herhangi bir yere giderek daha fazla benzemesinde büyük bir rol oynuyor.

Bütün Avrupa geçmişi için yas tutuyor. Kitapçılar, bizim zevkimiz ve tepkisel nostaljimiz için kaybolan geçmişi sunan fotoğraf albümleriyle dolu. Fakat geçmişin İtalya'da, Avrupa'nın başka herhangi bir yerinde olduğundan daha derin kökleri var, bu yüzden yıkımı da daha belirgin. Ve ağıt ezgisi İtalya'da daha erken ve daha iniltili duyuldu, tıpkı hınç ezgisi gibi – geçmiş konusundaki fütürist öfke nöbetlerini düşünün: Müzeleri yakma, Grand Canal'ı doldurma ve otoyol yapma çağrıları ve benzerleri. Karşılaştırılabilir fotoğraf antolojileri, mesela modern öncesi Fransa ve Almanya'ya ait olanlar, bu şekilde hareket etmez.

Eski İtalya'ya ait olan bu görüntülerin sahip olduğu derinlik yalnızca geçmişin derinliği değildir. Bütün bir kültürün; zayıflamış, bozulmuş, el konulmuş, kıyaslanamaz bir vakar, nitelik ve öneme sahip bir kültürün derinliğidir. Yerine, derinlik kavramının anlamsız olduğu bir kültürün gelmesidir. Bu, tamamen başıboş olduğu anlamına gelmez. Soyut hale gelmektir. Bir imge olarak görülmektir. Havadan görülmektir...

(1987)

# Bellocq Üzerine

Her şeyden önce, fotoğraflar unutulmazdır – fotoğrafçılığın nihai değer standardı. Bu yüzyılın başlarında New Orleans'ta çalışan, şimdiye kadar bilinmeyen bir fotoğrafçının cam negatiflerden oluşan hazinesinin, fotoğrafçılığın genişleyen, hiç tamamlanmayan tarihinde en beğenilen kazanımlardan biri haline neden geldiğini anlamak zor değil. Lee Friedlander'in 1950'lerin sonunda New Orleans'ta karşılaştığı ve sonunda satın aldığı hazine, çeşitli aşınma, kırılma ve bozulma durumlarındaki seksen dokuz cam plakadan oluşuyordu. Friedlander'in yaptığı ustalıkla geliştirilmiş, nefis baskılardan bir seçki 1970'te Modern Sanatlar Müzesi tarafından yayımlandığında kitap, tam da hak ettiği gibi, hemen bir klasik haline geldi. Bu fotoğraflarda, günümüz beğenisini gösteren çok şey vardır: alt tabaka malzeme; neredeyse efsanevi köken (Storyville); teklifsiz, fotoğrafçının sanal anonimliği ve karşısında oturanların gerçek anonimliği ile uyumlu, geleneksel sanat karşıtı görünüş; *objets trouvés* olarak durumları

ve geçmişten bir hediye. Buna, fotoğraflarda kesinlikle modası geçmeyen şeyleri ekleyin: Fotoğrafçının tedirgin edici, son derece geleneksel konusunun inandırıcılığı ve sıcakkanlılığının kendi versiyonları. Konu aşırı geleneksel olduğundan, fotoğrafçının rahat bakış açısı çok daha karakteristik görünür. Şayet bir zamanlar seksen dokuzdan fazla cam negatif bulunmasaydı ve bir gün birkaç tane daha ortaya çıkmasaydı, hiç kimse Bellocq'u tanımazdı.

Yıl 1912 fakat fotoğrafların 1901'de, Theodore Dreiser *Jennie Gerhardt*'ı yazmaya başladığında veya 1899'da, Kate Chopin *Uyanış*'ı yayımladığında ya da 1889'da, Dreiser ilk romanı *Kız Kardeşim Carrie*'nin başlangıcını oturttuğunda çekildiği söylense şaşırmazdık – kabarık giysiler ve tombul bedenler, 1880'den Birinci Dünya Savaşı'nın başına kadar herhangi bir yıla tarihlenebilirdi. Chopin'in ikinci ve Dreiser'in ilk romanını karşılayan ahlaksızlık suçlamaları öylesine acımasızdı ki Chopin edebiyattan çekildi, Dreiser ise sarsıldı. (Böyle daha birçok saldırıyı önceden sezen Dreiser, 1901'de ikinci büyük romanına başladıktan sonra, on yıl kadar bir kenara kaldırdı.) Bellocq'un fotoğrafları "düşmüş" kadınlara anlayış gösteren aynı şehvet karşıtı, klişe karşıtı dünyaya aittir fakat onun durumunda bu sempatinin kaynağı hakkında yalnızca fikir yürütebiliriz. Yakın zamana kadar, Bellocq'un bazı eski dostlarının Friedlander'a söyledikleri dışında, bu fotoğrafların yaratıcısı hakkında hiçbir şey bilmiyorduk: Fotoğraf dışında bir ilgi alanının olmadığı; "her zaman nazik davrandığı" (Bunu, Storyville'de karşısında oturanlardan biri söylemiş); "korkunç" bir Fransız aksanı olduğu; ve onun –Toulouse–Lautrec'e benzer şekilde– büyük başlı ve cüce gibi olduğu. Sonradan, New Orleans'ın orta sınıfından gayet normal görünümlü biri olduğu (dedesi ve ninesi Fransa'da doğmuştu), alt tabakadakiler –örneğin New Orleans'taki Çin Mahallesi'nin esrarkeşlerle dolu mekânları– kadar tamamen sıradan konularda da fotoğraflar

çektiği ortaya çıktı. Ne yazık ki Çin Mahallesi dizisi hiç ortaya çıkarılamadı.

Storyville serisi salon dekorlu iki resim içerir. Bellocq'un ilgisini çeken, kendisinin çektiğine benzer zıtlıklara sahip fotoğraflarla kaplı duvarlar olmalı: Fotoğraflardan birinde şöminenin, diğerinde ise tekerlekli bir masanın üstünde, ortadaki bir tablonun etrafını çevreleyen fotoğraflar. Bazıları süslenip püslenmiş, bazıları erotik şekilde çıplak kadınlara ait fotoğraflar. Bellocq'un fotoğraflarının geri kalanı bireysel portrelerdir. Yani her fotoğrafta tek bir özne vardır; bir kart oyununa kendilerini kaptırmış, yere oturmuş şampanya içen iki kişinin (Buñuel'in, *Gündüz Güzeli*'ndeki bir genelevin inandırıcı olmayan, soyut portresinde de benzer bir serbest an vardır) ve en iyi pazar kıyafetiyle, uzun beyaz elbisesi, ceketi ve şapkasıyla, uyuyan birinin yattığı demir bir karyolanın yanında poz veren çekingen kızın fotoğrafları hariç. Tipik olarak –uyuyan bir kadının sadece başını ve sağ kolunu gösteren fotoğraf istisnadır– Bellocq öznelerini bütün bedenleriyle fotoğraflar, yine de bazen oturan bir kişi dizlerinden kesilmiş olabilir; yalnızca tek bir fotoğraf –nakışlı bir yastığa yaslanmış çıplak bir kadın– Bellocq'un yaklaşmayı tercih ettiği izlenimi veriyor. Fotoğrafların bizde uyandırdığı esas izlenim, benzer ortam ve çeşitli pozlarda, en doğaldan en utangaç olana ve farklı giyiniklik/çıplaklık derecelerinde çok sayıda fotoğraf olduğudur. Fotoğraflara bütünlüklerini, derinliklerini, anlamlarını veren bir serinin parçasıdırlar. Her bir resim, tüm grubun dahil olduğu anlamdan haberdardır.

Kuşkusuz, fotoğrafların en az üçte birinde kadınların genelev sakini olduğu anlaşılmaz. Bazıları tamamen giyiniktir: Bir resimde büyük tüylü bir şapka, broş ve madalyonla süslenmiş uzun kollu beyaz bluz ve siyah etek giymiş bir kadın avluda alçak, siyah bir fonun önünde, çamaşır ipinde kuruyan yıpranmış

havluların biraz ötesinde oturmaktadır. Diğerleri iç çamaşırları veya ona benzer şeyler giyer. Biri sandalyede poz verir, ellerini başının arkasında birleştirmiş, komik görünümlü bir badi giymiştir. Çoğu çıplak olarak fotoğraflanmıştır – genelde gösterişsiz bedenlerin gösterişsiz içtenliğiyle. Bazıları, sanki kamera için giysilerini çıkardıktan sonra ne yapacaklarını bilmiyorlarmış gibi, öylece dururlar. Yalnızca birkaçı şehvetli pozlar vermiştir, hasır bir sedirin üzerindeki uzun bukleli genç cariye gibi – muhtemelen Bellocq'un en bilinen fotoğrafı. İki fotoğrafta maske takmış kadınlar vardır. Bir tanesi davetkâr bir resimdir: Bir şezlonga yaslanmış büyüleyici bir gülümsemeye sahip olağanüstü güzel bir kadın; Zorro tarzı kısa maskesinin dışında kadının üstünde yalnızca siyah çoraplar vardır. Bir poster kızının tam tersi olan diğer fotoğraf, ahşap bir sandalyenin kenarında tuhaf bir şekilde verdiği poz gibi yüzündeki maske de tuhaf görünen, iri göbekli, tamamen çıplak bir kadına aittir; maske (alt yarısı olmayan tam bir maske gibi görünür) kadının yüzüne fazla büyük görünmektedir. İlk kadın poz verdiği için mutlu görünür (çekiciliği düşünüldüğünde, mümkündür); diğeri ise çıplaklığıyla eksilmiş, hatta bozulmuş görünür. Modellerin soylu bir şekilde dalgın bakışlar sergilediği bazı fotoğraflarda duyguyu anlamak zordur. Fakat diğerlerinde, poz vermenin bir oyun ve eğlence olduğuna dair çok az kuşku vardır: Şalı ve canlı renkteki çizgili çoraplarıyla "Raleigh Rye" şişesinin yanına oturmuş, kaldırdığı kadehe minnetle bakan kadın; arka bahçedeki bir ütü masasının üstüne yüzüstü uzanmış, gülümseyerek minik bir köpeğe bakan siyah çoraplı ve büyük iç çamaşırları giymiş kadın. Kimsenin gizlice gözetlenmediği, herkesin gönüllü olarak poz verdiği bariz. Bellocq onlara nasıl poz vereceklerini söylemiş olamazdı – kendilerini bir müşteriye sunar gibi sergilemeleri veya müşteri yokken, çoğunun öyle olduğu kuşku götürmeyen, erdemli görünen taşra kadınları gibi.

Bellocq'un eşliğinde, Nobuyashi Araki'nin rahatsız edici derecede övülen fotoğraflarında sahnelenen, bağlanmış kadınların kendilerini erkeklerin bakışlarına (veya daha kötüsüne) sundukları sadomazoşist şamatadan veya Helmut Newton'un tasarladığı görüntülerin daha havalı, daha zarif, tekdüze bir şekilde zekice müstehcenliğinden çok uzağız. Açık saçık görünenler –veya bir fahişenin hayatının anlamsızlığından ve bayalığından bir şeyler yansıtan– yalnızca yüzlerin karalandığı fotoğraflardır. (Bir tanesinde vandal –Bellocq'un kendisi olabilir miydi?– yüzü ıskalamıştır. Bunlar, aslında bakması ıstırap veren fotoğraflar, en azından bu izleyici için. Fakat ben kadınım ve bu fotoğraflara bakan birçok erkeğin tersine, fahişelikle ilgili hiçbir şeyi romantik bulmuyorum. Konunun zevk aldığım kısmı, hem duygusallığı ve ev rahatlığını hem de kaybolan dünyalarının dokunabilirliğini doğrulayan, gösterişsiz şartlarda fotoğraflanmış birçok kadının güzel ve içten varlığıdır. Ne kadar dokunaklı ve sevecen fotoğraflar olduklarıdır.

(1996)

# Borland'ın Bebekleri

## 1

Başlık, *Bebekler*'dir. Birden fazla. Bir grup. Belli ki bir birlik. Bu türde birçok birlik, topluluk veya zümre. Bir dünya.

Kurnazca sıralanmış bir fotoğraf albümü bizi bu dünyaya kabul ediyor.

Yalnızca tek fotoğraf çok az şey aktarırdı. Veya iki. Ya da üç. Bir dünyayı göstermek, bol miktarda fotoğraf ve fotoğrafların düzenlenmesini gerektirir. Her şey sırayla. Sonrası sonra.

Diziliş bu dünyada atılan bir tur olacak. Bir yolculuk. Bir kabul töreni.

Önce dekorun bir kısmını görürüz. Minik, pembe satenden bir elbise. Bir oyuncak ayı. Sevimli hayvan resimleriyle bezeli rengârenk bir beşik. Sonra, yavaş yavaş insanın varlığı. Bir çift ayakkabı. Tavşan şeklinde terlikler. Bir ayak. Bir diz.

Yüzleri görmemiz zaman alacak.

Uygun olmayan bir şeyler var. Bu eşyalar çocuk odasına ait. Fakat oradaki insan fazla geniş, çirkin – Brobdingnaglılar[1] gibi.

Bebekler görmeyi umuyoruz. Bunlarsa yetişkin erkeklere benziyorlar. Bebeklerin, gerçek bebeklerin teni mükemmeldir. Bunların teni kaba, lekeli, kıllı (orada burada görünen bir dövme), bedenler çoğunlukla gevşek veya sıska – ve Polly Borland'ın kamerası onları fazla yakından inceliyor.

Yakın çirkindir. Ve kısa süre önce doğmuş olanın mükemmelliğiyle kıyaslandığında, yetişkin çirkindir.

Gulliver'in, vardığı ülkede yaşayanların boyunun iki buçuk metreden fazla olduğunu gözlemlemesi gibi: Büyütülmüş olarak görmek, kusurlar karşısında şaşırmaktır. Geldiği ülkede *kendisinin* bir dev olduğunu, yeni minik arkadaşları onu inanılamayacak kadar çirkin bulurken küçücük Lilliputluların[2] ona "dünyanın en güzel varlıkları" gibi göründüğünü hatırlar.

Aralarından biri bana yerden baktığında yüzümün, onu elime alıp kendime yaklaştırdığımda ve beni yakından gördüğünde olduğundan daha güzel ve pürüzsüz göründüğünü söyledi ve ilk başta bunun şok edici bir görüntü olduğunu itiraf etti. Tenimdeki kocaman delikleri görebildiğini söyledi; sakalımın köklerinin bir domuzun kıllarından on kat sert olduğunu ve tenimin kesinlikle nahoş bir sürü renkten oluştuğunu: Yine de izninizle hakkımda şunu söylemeliyim ki kendi cinsiyetimden ve ülkemden olanların çoğu kadar güzelim ve bütün seyahatlerimde güneşten çok az yandım.

Gulliver'in Gezileri'nin ikinci kısmında, kendisinin minicik kaldığı Brobdingnag halkı arasında dolaşırken, Gulliver bu

1 *Gulliver'in Gezileri* romanındaki devler ülkesi –çn.

2 *Gulliver'in Gezileri* romanındaki cüceler ülkesi –çn.

devasa bedenleri ve yüzleri itici bulur; tıpkı Lilliput halkının kendisini yakından itici buldukları gibi. Ancak onların çirkin kusurlarından irkilirken bile, Gulliver kendine –dönüştüğü kültürel göreli iyi insana– Brobdingnagların şüphesiz dünyadaki diğer insanlar kadar güzel olduğunu hatırlatır.

Jonathan Swift'e ve Polly Borland'ın tasvirine göre, rahatsız edici tuhaflıklarla dolu bir dünya.

Bir bebeğin standartlarına göre bütün yetişkinler çirkin, kabadır. Hiçbir cildin güzelliği, kameranın fazla yakın incelemesine dayanamaz.

Güzellik, sevimlilik –ve iticilik– esas olarak bir beğenme veya beğenmeme ölçeği ve yakınlık meselesidir. Ve bu –ölçek, yakınlık– fotoğrafçıların sürekli uğraştığı şeydir.

## 2

Elbette, "yakın" olmak bu fotoğrafların etkisi ve anlamı için önemlidir.

Hemen hemen tamamı genel, gösterişsizce döşenmiş iç mekânlarda çekilmiştir. Borland'ın modellerinin, büyük bölümünü hiç görmediğimiz ama küçük olduğunu hissettiğimiz bu sıkıcı, duvar kâğıdıyla kaplı odalarda saklandığını düşünebiliriz. Orada ancak yatıyor olabilirler. (Bebeklerin bol bol dinlenmesi gerekir.) Aynı zamanda gelip giderler. Ayrıca gürültücü bir grubun toplanmasına göz atabiliyoruz. Küçüklerin partisi. Bir çocuk pijama partisi.

Fotoğrafçı, gizli bir kimliğin ortaya çıktığı bir mekâna girdi. Sıradan faaliyetlerin –ulumak, salya akıtmak, yemek yemek, uyumak, banyo yapmak, mastürbasyon yapmak– bebek gibi giyinmiş ve öyle davranan yetişkin erkekler tarafından yapıldığı için tuhaf bir ritüel karakteri kazandığı samimi, özel bir mekân.

Kitabın sonlarında, bir banliyö caddesinde süslü püslü kıyafetler içindeki üç bebeğin fotoğrafına rastlamak şaşırtıcı geliyor. (Avustralya mı? İngiltere mi?) Borland'ın modellerinden bazılarının kendilerini yoldan gelip geçenlerin bakışlarına sunmaya istekli olmaları şaşırtıcı.

3

Fotoğrafların gelişimi. Bu dünyayla, tuhaf bir şekilde çerçevelenmiş ve kırpılmış beden parçaları biçiminde tanıştırıldık. İlk başta yüzlerin gizlenmesi ve yüksek bir açıdan çekilen resimlerin sayısı, Borland'ın görüntülerinin tüketicileri olarak bizim, (ilk önce) bu gizli maskaralıklara katılarak sahip olmaya davet edilmiş gibi göründüğümüz üstünlük ilişkisini desteklemektedir.

Onlara bakarız. Onlar bize bakmaz. Bebeklerin baktığını nadiren görürüz; gördüğümüzdeyse bu, bebeklere özgü, istikrarsızca odaklanmış ya da tamamen kendine yoğunlaşmış bir bakıştır.

Kitap, uygun bir şekilde, yetişkin, hatta yakışıklı görünen bebeklerden birinin dikkatle kameraya, bize bakan düz bir portresiyle bitiyor. Sonunda.

4

Uzun bir zamandır kamera bize soytarılar ve paryalar hakkında, onların gizemleri ve acayiplikleri hakkında haberler getiriyor. Normal olmayanın sıradanlığını gösteriyor. Hepimizi röntgenci yapıyor.

Fakat bu özellikle dikkat çekici, saygı uyandıran bir çalışma. Borland'ın fotoğrafları son derece bilgili, şefkatli görünüyor; ve sıradanlığı veya yalnızca merakı ifade etmek için fazla yakın, fazla *tanıdık*. Bir Diane Arbus fotoğrafının masum bakışlarından

eser yok. (Arbus'un bu konular tarafından çağrıldığını hissedeceğine hiç şüphem yok fakat eminim ki bunları çok daha farklı şekilde fotoğraflardı.)

Yeni, özellikle saldırgan konuları sömürgeleştirme hevesi, fotoğraf pratiğinin ana geleneklerinden biridir.

Burada –diyor kitap– ilgimiz ve dikkatimiz üzerinde meşru bir iddia sahibi bir davranış örneği vardır. Fotoğraflar insan doğası hakkında ayrıntılarıyla açıklamak gerekmeyecek kadar bariz –geri dönüşün cazibesi mi, geri dönüşün hazzı mı?– fakat hiçbir zaman bu kadar keskin, bu kadar doğrudan tasvir edilmemiş bir gerçeği ifade eder. Kimliğimize seslenirler ("insani hiçbir şey bana yabancı değil") – bazı insanların gerçekten zahmete girmesine şaşırsak ve onları harekete geçirenin utanç olduğunu farz etsek bile, bizim de bu tür duyguları hayal edebildiğimizi kabul etmemizi teşvik eder.

## 5

Bu fotoğraflar şok edici mi?

Bazı insanlar, belli ki öyle olduğunu düşünüyor. Muhtemelen Robert Mapplethorpe'un seks fotoğraflarına kızanlarla aynı kişiler değil. Burada yaşanan şok, cinselliklerinden neredeyse tamamen vazgeçmiş görünen yetişkin erkeklerin kişisel hayatlarından sahneler tarafından üretilir.

Ben, öncelikle, bu fotoğrafları şok edici veya can sıkıcı bile bulmuyorum. (Beni şok eden zalimliktir, keder değil.)

Şok –sonradan saldırgan bir kınamaya dönüşen– bana, çaresiz olma rolünü bu kadar dramatik bir şekilde benimseyen yetişkinlere karşı biraz anlamsız bir tepki gibi görünüyor.

Fotoğrafların çoğunda modeller oturuyor, yatıyor, emekliyorlar. Genellikle yatakların üstünde veya yere yakın oluyorlar. Ama nadiren dikey durumdalar.

Modeller küçük görünmek *istiyorlar*. Fakat elbette küçük değiller. Yani, onun yerine utanmış görünüyorlar.

Fotoğraf çekmek antropolojik ya da etnografik bir işlev üstlendiğinde, öznelerin –onlar gibi görünenlerin– kendilerini gerçekten görmediklerine dair bir varsayım vardır.

Bu fotoğrafların verdiği his –bazılarının onlarda rahatsız edici bulabilecekleri şey– Borland'ın modellerinin yalnızca böyle görünmek istedikleri değil, görülmekten haz aldıklarıdır.

6

Sapkınlık olarak görülen cinsel eylemlerin çoğu tiyatrodur. Giyinip kuşanmayı gerektirir. Aksesuvarlara dayanır. Bu yetişkinler tarağından yaratılan dünya, çoğu "bebek gibi saf" olsa, seks yapmasalar bile, bir cinsel fantezi olarak görülmelidir.

Bu kasvetli odalarda olup bitenler bir tür tiyatrodur. Oyun zamanı.

Ama bütünüyle samimi.

Ve kamera tarafından yönlendirilmeden. Hiçbir şey dijitalleştirilmedi. Borland'ın projesi, fotoğrafın –eskisi gibi– bir iz mi yoksa gerçeğin mührü mü olduğuna bağlıdır. Gizli bir anlaşma vardır: Bunlar, gerçekten (bazı zamanlarda) böyle olan kişilerdir; fotoğrafçı için bir gösteri yapmazlar. Gerçekten de bu fotoğrafları çekebilmek için Borland'ın onlarla uzun zaman geçirmesi, güvenlerini kazanması, arkadaş olması gerekti.

Bu erkeklerin oyuncu olduğunu ve bu fotoğrafların (oldukları gibi) yıllar boyunca ve çeşitli ülkelerde değil bir öğleden sonra, bir evde çekilmiş olduğunu öğrensek ne hissederdik, hayal edin.

Bu fotoğrafların gücü, fotoğrafçının kamera *için* planladığı bir şey olmadığına güvenmemize dayalıdır.

Bir şeyin açıklığa kavuştuğuna güvenmemize.

## 7

Bebekler gerçekten itici mi – mesela, Roger Ballen'ın *Platteland*'ındaki (1994) insanlar gibi?

Ballen'ın Güney Afrika'nın kırsal kesimindeki dejenere görünümlü beyazların portrelerinden oluşan muhteşem albümündeki modellerinin ve kaldıkları odaların iticiliği ahlaki, son derece siyasi bir mesaj taşır. Burada çirkinlik, maddi şartlar kadar korkunç bir ruhsal yoksulluğu da onaylar gibi görünür. Borland'ın albümünde, modellerinin cazibesizliğinin mesajını anlamak daha zordur. Bunun aslında bir ölçek olduğuna hükmedebiliriz: Yani, canlandırılan küçüklük ve güçsüzlük fantezisi ile bu iriyarı yetişkin bedenler arasındaki uyumsuzluğun ölçeği. Fakat aynı zamanda, belki de hatalı bir şekilde, sadece onlar gibi görünen yetişkinlerin kendilerine "bunu" yapacaklarını düşünebiliriz.

Çekiciliğin ve iticiliğin sınırı nedir? Kameralar tarafından üretilen görüntülerin, bu soruyu açmak için bize, diğer tüm kaynaklardan daha fazla söyleyecek şeyi vardır. Belki de bizler artık kameranın küstah bakış açısı yoluyla öğrendiğimiz yöntemlerin dışında bedenlerin ve yüzlerin çekicilikleri konusunda düşünme kapasitesine sahip değilizdir. Büyütür, küçültür – kamera yargılar, kamera ortaya çıkarır. Borland'ın bize girişini verdiği dünyaya bakarken, Lilliput'ta mı yoksa Brobdingnag'da mı olduğumuzu bilmiyoruz. Onun muhteşem başarısı bizim, fotoğrafik olarak baktığımızda, ikisinde de yaşadığımızı anlamamızı sağlıyor.

(2001)

# Birtakım Mapplethorpelar

Mantığım bana, kameranın beynimi hedef almış bir silah olmadığını söylese de ne zaman fotoğraf çektirmek için poz versem endişelendiğimi hissederim. Fotoğrafçının görüntümün kopyasını dünyaya getirmek amacıyla her şeyimi çaldığını hayal etmiyorum. Ama normal kendimi deneyimleme yöntemimin tersine döndüğünü hissediyorum.

Normalde kendimi bedenimle, özellikle de başımdaki komuta merkeziyle, dünyayla uyum sağlayan –ve eklemlenen– ve gözlerini dünyaya diken (yani cepheden) yüzümle bütün hissederim; ve dünyanın onu görmemi beklediğini hissetmek benim hayalim, ayrıcalığım, belki de mesleki önyargımdır. Fotoğrafım çekildiğinde, bilincin dünya ile normal olarak akıp giden, coşkulu ilişkisi sıkışıyor. Fotoğrafçıyla işbirliği yapmayı kabul edersem "karşımda duran" başka bir bilincin komuta merkezine boyun eğmiş oluyorum (ve alışıldığı gibi, bir fotoğrafın çekilmesi öznenin işbirliğini gerektirir). Saklanmış,

demir atmış, dize gelmiş bilincim, genişlik sağlayan, bana hareketlilik veren normal işlevinden el çekmiş olur. Kendimi tehdit altında hissetmiyorum. Fakat silahsız kaldığımı, bilincimin sakin kalmak için çabalayan mahcup bir özbilinç düğümüne indirgendiğini hissediyorum. Kameranın incelemesi için kıpırdamadan dururken, yüzümdeki maskenin ağırlığını, dudaklarımın çıkıntısını ve dolgunluğunu, burun kanatlarımın yayılmasını, saçlarımın itaatsizliğini hissediyorum. Kendimi yüzümün *arkasındaymış*, gözlerimin penceresinden bakıyormuş gibi hissediyorum, tıpkı Dumas'nın romanındaki demir maskeli mahkûm gibi.

Fotoğrafım çekilirken, yani bir fotoğraf için poz verirken demek istiyorum (birçok fotoğrafın çekildiği, genellikle saatler süren bir seansta), kendimi donakalmış, kapana kısılmış gibi hissediyorum. Arzulu bir bakışa karşılık olarak geriye, arzuyla bakabilirim. Bakışma karşılıklı olabilir, ideal olarak öyle olmalıdır. Fakat başımı kendi kameramın arkasına yerleştirip kendimi fotoğraflamaya karar vermediğim sürece, fotoğrafçının bakışına eşdeğer bir cevap veremem. Fotoğrafçının bakışı saf ifadeli bir bakış; bana bakarken, olmadığım şeyi arzuluyor – görüntümü.

(Elbette fotoğrafçı özneyi gerçekten arzulayabilir. Robert Mapplethorpe'un fotoğraflarının çoğunun arzu nesnelerini kaydettiği barizdir. Özneler, fotoğrafçı şehvet, romantik bir bağlılık veya hayranlık –sayısız olumlu duygudan herhangi biri– hissettiği için fotoğraflanmaya değer bulunmuş gibi görünürler. Fakat fotoğrafın çekildiği anda, özneye doğrultulmuş bakış kör, üretkendir: Biçimi fark eden bir bakış. O anda, o bakışa aynı şekilde karşılık verilemez.)

Bakılan oldum. Uysalca, hevesle, fotoğrafçının talimatlarını yerine getiriyorum, sanki nasıl daha çekici "görünebileceğime" dair talimatlar veriyormuş gibi. Her ne kadar profesyonel bir

bakan olsam da çaresizce amatör bir bakılanım. Her fotoğrafım çekildiğinde aynı tereddüdü hissediyorum: Ebedi bir fotoğrafik bakire. Bana öğretilen makyaj hilelerini, hangi renk bluzun fotoğrafta iyi duracağını, yüzümün hangi tarafının "güzel" tarafı olduğunu bile unuturum. Çenem fazla aşağıdadır. Fazla yukarıdadır. Ellerimi nereye koyacağımı bilemem.

On yıllardır fotoğraf tarihini araştırdığımı, sayısız defa profesyonel olarak fotoğraflandığımı ve fotoğrafik görüntülerin estetik ve manevi çıkarımları konusunda beş yılda altı deneme yazdığımı göz önünde bulundurursak, kamera önündeki bu şaşkınlığım deneyimsizliğe veya düşünebilme eksikliğine pek yorulamaz. Kendi açımdan biraz daha derin bir inatçılık söz konusu: Yalnızca baktığım değil bana bakıldığı, iyi (veya kötü) göründüğüm, "öyle" göründüğüm gerçeğini kabul etmeyi reddetmek.

Kendimi endişeli hissetmeden hiçbir zaman fotoğraf çektiremediğim için, bir fotoğraf seansının sonucuna da utanç hissetmeden hiçbir zaman bakamadım. Kendimin çok güçlü bir gözlemcisi olduğum için mi gözlemlenmekten huzursuzum? Rol yapmak, poz vermekle ilgili tutucu bir endişe mi bu? Yatkın olabileceğim, bildiğimiz türdeki narsisizme karşı inşa edilmiş bir tabu olan ahlaki narsisizmim mi yoksa? Bunların hepsi olabilir. Ama asıl olarak dehşete düştüğümü hissediyorum. Bilincimin yüzde doksanı dünyada olduğumu, kendim olduğumu düşünürken, yüzde onu görünmez olduğumu düşünüyor. Ne zaman kendi fotoğrafımı görsem bilincimin bu bölümü hep dehşete kapılır. (Özellikle de çekici göründüğüm bir fotoğrafımı gördüğümde.)

Fotoğraf, bilincin kendini beğenmişliğine bir tür eleştiri gibi gelir. Ah. İşte "ben"

Kendi fotoğrafımı, Mapplethorpe'un *Certain People* [Birtakım İnsanlar] isimli çalışmasındaki diğerlerinden farklı görürüm. Kendi fotoğrafıma gözlemle bakamam, *o* fotoğraftaki kişi hakkında

hayal kuramam. Özneyi ve görünüşü tanımlayan fotoğraftaki arzu uzaklaştırılır. Hissettiğim, benimle görüntü arasındaki farktır. Bana göre, Mapplethorpe'un çektiği fotoğrafta ifade edilen aslında "benim" görünüşüm değildir. Kamera için oluşturulmuş bir görünüştür bu: Son derece hayran olduğum (aynı zamanda arkadaşım olan) bir fotoğrafçıyla işbirliği yapmak ve kaygılarımın dayanağı olan kendi itibarımı korumaya çalışmak arasında dengesiz bir uzlaşma. (Kendi fotoğrafıma baktığım zaman inatçılık, zorlama bir kibir, panik, savunmasızlık görüyorum.) Mapplethorpe'un beni çektiği gibi göründüğümden şüpheliyim – ya da bir daha fotoğrafımı çektiğinde tıpkı bu şekilde görüneceğimden.

Bu portrede, fotoğrafım çekilirken kendimi nasıl hissettiğime dair başka bir kayıt fark ettiğimde, Mapplethorpe'un fotoğrafı bana daha önce çekilmiş olanların hepsinden farklı görünüyor. Elimden geldiğince işbirliği yaptım ve o, daha önce kimsenin görmediği bir şey gördü. Mapplethorpe tarafından fotoğrafımın çekilmesi, başka birinin fotoğrafımı çekmesinden farklı. O, farklı bir şekilde güven veriyor, farklı bir şekilde cesaret veriyor, farklı bir şekilde hoşgörülüdür...

Fotoğraf çekmek antoloji yapma dürtüsüdür ve Mapplethorpe'un kitabı da farklı bir şey sunmaz. Tanınmayanların ve ünlülerin, ciddi ve şehvetli öznelerin karışımı, fotoğrafik ilgilerin karakteristik bir yayılımını gösterir. İnsani olan hiçbir şey bana yabancı değildir, diyor fotoğrafçı. Mapplethorpe kendi seksi otoportresini de dahil ederek, Tanrı benzeri bir mesafeyi, dünyaya bir gerçeklik bahşeden ama kendisi özne olmayı reddeden tipik fotoğrafçı bakışını kabul etmez.

Birçok fotoğraf, yerleşik bilişsel bir iddia ile birlikte gelir: Fotoğrafın özne hakkında bir gerçeği, fotoğrafta yakalanmamış olsa bilinmeyecek bir gerçeği aktardığı. Kısaca, fotoğrafın bir bilgi türü olduğu. Nitekim, bazı fotoğrafçılar tanımadıkları kişilerin fotoğraflarını daha iyi çektiklerini söylerken diğerleri tanıdıkları

kişilerin fotoğraflarını daha iyi çektiklerini söyler. Tüm bu iddialar, birbirlerine zıt olmalarına rağmen, özne üzerinde güç iddia ederler.

Mapplethorpe'un iddiaları daha mütevazıdır. O, dönüm noktasını aramaz. Onun fotoğrafları ifşa edici olma arzusunda değildir. Özneleriyle bir yırtıcı ilişkisi içinde değildir. Röntgenci değildir. Kimseyi hazırlıksız yakalamaya çalışmaz. Fotoğrafçılık oyununun kuralları, Mapplethorpe'un oynadığı şekilde, öznenin işbirliği yapmasını gerektirir – aydınlatılmış olmalıdır. Güzel konuşma ve kırpmanın ustalığında, giysilerin ve cildin özelliklerinin sunulmasında ve siyah rengin çeşitlemelerinde, Mapplethorpe'un fotoğrafları belgeselden çok sanatsal bir ilişki iddiasını açıkça gösteriyor. Fotoğrafçının kendisi muhtemelen, bunların kendi doyumsuzluğunun kaydı olduğunu söylemeyi tercih edecektir.

Mapplethorpe her şeyi fotoğraflamak ister, yani poz verdirilebilecek her şeyi. (Çalışma konusu geniş olmasına rağmen asla bir savaş fotoğrafçısı veya sokak kazalarının fotoğrafçısı olamazdı.) Onun aradığı, Şekil denebilecek şey, bir şeyin özü veya olma halidir. Bir şey hakkındaki gerçek değil, onun en güçlü halidir.

Bir defasında Mapplethorpe'a, kamera için poz verdiğinde kendisine ne yaptığını sordum ve bana, kendine güvenen bir parçasını bulmaya çalıştığını söyledi.

Cevabı, kitabı için seçtiği başlığın çifte anlamını akla getiriyor: Bazı açılardan belli, bazı açılardan değil ve kendine güvenen, emin, apaçık anlamında belli. *Certain People*, çoğunlukla bulunan, ikna edilen veya kendileri hakkında kesinlik sağlayacak şekilde düzenlenmiş insanları gösterir. Büyük bir fotoğrafçının gözlemlerini ve karşılaşmalarını içeren bu bildirilerde baştan çıkarıcı olan, açığa çıkarılan budur.

(1985)

# Fotoğraf Bir Görüş Değildir Yoksa Öyle midir?[1]

Kadın olmaları (ve yirminci yüzyılın sonunda Amerika'da yaşamaları), hepsinin –yani, neredeyse hepsinin– tamamen giyinik olmaları (bu yüzden kadın fotoğraflarından oluşan *öbür türlü* bir kitap olmayan) dışında ortak bir şeyleri olmayan insanların fotoğraflarından oluşan bir kitap hazırlamaya girişmek...

Öznenin katıksız ilginçliğine dair hâkim kavramdan başlayarak, özellikle son yıllarda birçok kadının bilincindeki eşi görülmemiş değişikliklere, heves ve fırsatlara açık kalma kararlılığı göz önüne alındığında...

Sayfaya temsili bir derleme getirdiğini iddia etmeksizin örneklemek, keşfetmek, tekrar ziyaret etmek, seçmek, düzenlemek...

---

1 Bu deneme, bir fotoğraf kitabına eşlik etmesi için yazıldı. *Women* [Kadınlar], Annie Leibovitz (Random House, 1999) –yn.

Yine de görünürde tek bir öznenin çok sayıda fotoğrafının *bazı bakımlardan* temsili olduğu kaçınılmaz olarak hissedilecektir. Bu özneyle, bu kitapla, bir kaderler, yetersizlikler ve yeni ihtimaller antolojisiyle de ne kadar öyle; bir azınlığın (çünkü kadınlar, sayısal dışında bütün kriterlere göre böyledir) tasvirine getirdiğimiz anlayışlı tepkileri davet eden, cinsiyetlerinin şerefi olanların birçok fotoğrafını ön plana çıkaran bir kitap. Böyle bir kitap, daimi engellerin, önyargıların ve kültürel handikapların üstesinden gelinmesi, yeni başarı alanlarının fethedilmesi hakkında ne düşündüğümüzü zaten bildiğimizi söylese bile, yol gösterici olmalıdır. Elbette böyle bir kitap, kötü haberlere de değinmeseydi yanıltıcı olurdu: Alçaltıcı klişelerin süregiden hâkimiyeti, devam eden şiddet (Amerikalı kadınların yaralanma sebeplerinin başında aile içi şiddet geliyor). Kadınların geniş ölçekli bir betimlemesi, kadınların nasıl temsil edildiklerine ve kendilerini düşünmeye nasıl davet edildiklerine dair süregiden hikâyeye bağlıdır. Kadın fotoğraflarından oluşan bir kitap, niyeti öyle olsa da olmasa da kadın sorununu gündeme getirmelidir – buna eşdeğer bir "erkek sorunu" yoktur. Erkekler, kadınların tersine, süregelen bir çalışma değildir.

Bu fotoğrafların her biri kendi kendine ayakta durmalıdır. Ama hep birden derler ki: Demek kadınlar artık böyle – *bu kadar* farklı, bu kadar değişik, bu kadar güçlü, bu kadar kimsesiz, bu kadar geleneksel, bu kadar alışılmadık. Kitabı dikkatle inceleyen hiç kimse, kadınların neye benzediğine dair klişelerin doğrulandığını ve bu klişelere meydan okunduğunu görmezlikten gelemez. İster ünlü ister sıradan olsun, bu albümdeki yüz yetmişe yakın kadının her birine (özellikle diğer kadınlar tarafından) model olarak bakılacak: güzellik modelleri, özsaygı modelleri, dayanıklılık modelleri, suçluluk modelleri, kurbanlık modelleri, bilinçsizlik modelleri, güzel yaşlanma modelleri.

Erkeklerin fotoğraflarından oluşan hiçbir kitap aynı şekilde sorgulanmaz.

Ama zaten erkeklerin fotoğraflarından oluşan bir kitap aynı ruhla ele alınmaz. Bir erkeğin borsacı, çiftçi, astronot veya madenci olabileceğini öne sürmekte nasıl bir fayda olabilir? Muhtelif uğraşları olan erkeklerin, sadece erkeklerin (herhangi bir ek etiket olmadan) fotoğraflarından oluşan bir kitap, muhtemelen erkek güzelliği hakkında, kadınların ve diğer erkeklerin şehvetli hayallerinin nesneleri olarak erkekler hakkında bir kitap olacaktır.

Fakat erkekler seks nesnesi olarak görüldüklerinde, bu onların asıl kimlikleri olmaz. Erkekleri, en azından potansiyel olarak, kendi kaderlerinin yaratıcıları ve idarecileri, kadınları ise erkek duygu ve fantezilerinin nesneleri (şehvet, sevecenlik, korku, tenezzül, küçümseme, bağımlılık) olarak görme, bireysel bir erkeği insan türünün bir örneği, bireysel bir kadını ise kadınların örneği olarak ele alma gelenekleri, hâlâ büyük ölçüde dokunulmamış haldedir, dile, anlatıya, grup düzenlemelerine ve aile geleneklerine derin bir şekilde kök salmıştır. Kadınlar için kullanılan "o" [she] zamiri, hiçbir dilde iki cinsiyeti birden ifade etmez. Erkekler ve kadınlar, hepsinin tahminen erkek olarak doğmayı tercih ettiği farklı kişilik çizgileriyle, fiziksel ve kültürel olarak farklı ağırlıktadır.

Ben bunu yaparım, ben buna katlanırım, ben bunu isterim... çünkü ben bir kadınım. Ben şunu yaparım, şuna katlanırım, şunu isterim... kadın olmama rağmen. Kadınların aşağı konumda olmaya mecbur bırakılmaları, kültürel bir azınlık olarak durumları nedeniyle, kadınların ne olduğu, ne olabileceği, ne olmak isteyebileceği konusunda bir tartışma devam ediyor. Freud'un sorduğu farz edilen ünlü soru şudur: "Tanrım, kadınlar ne ister?" Birinin, "Tanrım, erkekler ne ister?" diye sormasının normal görüldüğü bir dünya hayal edin. Ama böyle bir dünyayı kim hayal edebilir?

Büyük İkilik'in simetrik olduğunu kimse düşünmez – on dokuzuncu yüzyıldan beri yabancı gezginler tarafından mağrur kadınlar cenneti olarak belirtilen Amerika'da bile. Kadınlık ve erkeklik eğik kutuplardır. Erkeklere eşit şartlar için yürüyüş veya açlık grevi yapmak kimsenin aklına gelmedi. Kadınların yirminci yüzyıla kadar Avrupa'nın pek çok ülkesinde ve Fas'tan Afganistan'a kadar halen pek çok Müslüman ülkede olduğu gibi, erkekler hiçbir ülkede resmi azınlık değildir. Hiçbir ülke oy kullanma hakkını erkeklerden önce kadınlara vermemiştir. Erkekleri ikinci cinsiyet olarak düşünmek hiç kimsenin aklından bile geçmez.

Yine de yine de: Dünyada oy kullanma, boşanma, mülkiyet haklarına dair çok eski yasal prangaların kaldırılmasıyla başlayan yeni bir şeyler var. Kadınlara oy kullanma hakkı tanınmasının bu kadar yakın bir zaman önce gerçekleşmesi, şimdi neredeyse akıl almaz görünüyor – örneğin Fransa ve İtalya'daki kadınlar oy kullanabilmek için 1945 ve 1946'ya kadar beklemek zorunda kaldılar. Kadınların bilincinde, herkesin içsel hayatını dönüştüren muazzam değişiklikler oldu: Kadınların, kadın dünyasından dünya geneline yayılması, kadınların hırslarının ortaya çıkması. Hırs, kadınların kendi içlerinde tutmak için eğitildikleri ve bugün kadınların yaşamlarının çeşitliliğini vurgulayan bir fotoğraf kitabında kutlanan şeydir.

Böyle bir kitap, kadınların aktifliğine çok önem verse de aynı zamanda kadınların çekiciliğiyle de ilgilidir.

Hiç kimse kadınların fotoğraflarından oluşan bir kitaba kadınların çekici olup olmadıklarını fark etmeden bakmaz.

Kadınsı olmak, genelde hissedilen tanımıyla, çekici *olmak* veya kişinin çekici olmak, cezbetmek için elinden gelenin en iyisini yapmasıdır. (Erkeksi olmanın güçlü olması gibi.) Bu zorunluluğa karşı koymak gayet mümkün olsa da hiçbir kadının bunun

farkına varmaması mümkün değildir. Bir erkeğin görünüşüne fazla önem vermesi zayıflık olarak düşünülürken, bir kadının görünüşünü yeterince önemsememesi ahlaki bir kusurdur. Kadınlar görünüşlerine göre değerlendirilirken erkekler değerlendirilmez ve kadınlar yaşlanmanın getirdiği değişiklikler tarafından daha fazla cezalandırılır. Gençlik ve incelik gibi görünümle ilgili idealler artık büyük ölçüde fotoğrafik görüntüler tarafından yaratılıyor ve kabul ettiriliyor. Ve elbette tanınmış güzellerin fotoğraflarına sahip olup yıllar boyunca onlara bakmanın asıl amacı, yaşlanmanın utancını ne kadar iyi veya kötü şekilde aştıklarını görmektir.

Gelişmiş tüketim toplumlarında, bu "narsistik" değerlerin erkekleri giderek daha fazla ilgilendirdiği söyleniyor. Fakat erkeklerin süslenip püslenmesi inisiyatif alma konusundaki erkek boyunduruğunu asla gevşetmez. Gerçekten, kişinin görünüşüyle övünmesi eski bir savaşçı zevki, bir güç ifadesi, bir hâkimiyet aracıdır. Kişisel çekicilik konusundaki kaygılar bir erkeği tanımlarken asla düşünülmez: Bir erkek, her şeyden önce, görülür. Kadınlar ise bakılandır.

İnsanların, kadınların ve erkeklerin kendilerini kameraya teslim etmeye can attıkları, görüntülere karşı sınırsız bir iştahın olduğu bir dünya varsayıyoruz. Fakat dünyada, kadınların fotoğraflanmasının yasak olduğu yerlerin bulunduğu, hatırlamaya değer bir bilgidir. Erkeklerin kadınlara karşı hakiki bir savaş sürdürmek için seferber olduğu birkaç ülkede ise kadınlar neredeyse hiç *görünmezler*. Kameranın görkemli hakları –bakma, kaydetme, herhangi birini, herhangi bir şeyi sergileme– modern yaşamın örnek özelliklerini taşır, tıpkı kadınların özgürleşmesi gibi. Ve kadınlara giderek daha fazla hak ve seçenek verilmesinin bir toplumun modernliği benimsemesinin ölçüsü olması gibi, moderniteye karşı isyan da çoğunlukla kentli, eğitimli kadınlar tarafından elde edilen, kadınların topluma eşit katılımına yönelik

yetersiz kazanımlarını iptal etmek için bir saldırı başlatır. Başarısız veya itibarsız modernleşme girişimleriyle mücadele eden birçok ülkede, giderek daha fazla *örtünmüş* kadın var.

Kadın fotoğraflarından oluşan bir kitabın geleneksel bütünlüğü, kadın ruhunun bir tür idealidir: Cinsel cazibelerini neşeyle sergileyen kadınlar, kendilerini duygulu veya yapmacık bir akışın ardına gizleyen kadınlar.

Kadınların fotoğrafları güzelliklerini yansıtırdı; erkeklerin fotoğrafları ise "karakterlerini." Güzellik (kadınların alanı) pürüzsüzdü; karakter (erkeklerin alanı) sağlamdı. Kadınsılık yumuşak, uysal veya hüzünlüydü; erkeksilik ise kuvvetli, delici. Erkekler özlem dolu görünmezdi. Kadınlar, ideal olarak, güçlü görünmezdi.

1860'ların başında çevresi geniş, hayat dolu, orta yaşlı, Julia Margaret Cameron isimli bir İngiliz kadını kamerayı meslek olarak eline aldı, her zaman erkekleri kadınlardan daha farklı şekilde fotoğrafladı. Aralarında Victoria Dönemi'nin tanınmış bazı şair, bilge ve bilginlerinin de olduğu erkekler, Cameron'ın çektiği fotoğraflar için poz verdiler. Birilerinin eşi, kızı, kardeşi, yeğeni olan kadınlar çoğunlukla "süslü özneler" olarak modellik yaptılar (Cameron'ın tabiri). Kadınlar, edebiyattan veya mitolojiden alınmış kadınlık ideallerini canlandırmak için kullanıldı: Ophelia'nın hassasiyeti ve dokunaklı özellikleri; çocuğuyla birlikte Meryem Ana'nın sevecenliği. Poz verenlerin hemen hemen hepsi akraba veya arkadaşlarıydı – veya uygun şekilde yeniden giydirilmiş, kadınlığın birçok yüce ikonunu canlandıran oda hizmetçisi. Sadece Cameron'ın yeğeni (ve gelecekteki Virginia Woolf'un müstakbel annesi) Julia Jackson, olağanüstü güzelliğine hürmeten, asla kendisinden başka biri gibi poz vermedi.

Kadınları model olarak niteleyen kesinlikle güzellikleriydi, erkekleri niteleyense şöhretleri ve başarıları. Kadınların güzelliği onları ideal özne haline getirirdi. (Özellikle, ilginç veya egzotik güzelliğin rolü yoktu, bu nedenle Cameron kocası ile birlikte Seylan'a taşındıktan sonra çok az fotoğraf çekti.) Gerçekten de Cameron fotoğrafçılığı güzeli aramak olarak tanımladı. Ve arayış şuydu: Bir arkadaşına hiç tanışmadığı Londra'daki bir kadın hakkında, "Bayan Smith neden fotoğraf çektirmeye gelmiyor?" diye yazmıştı. "Güzel olduğunu duydum. Gelmesini teklif et, böylece ölümsüz olsun."

Kadınların hiçbirinin güzel olarak tanımlanamayacağı kadın fotoğraflarından oluşan bir kitap düşünün. Fotoğrafçının bir tür hata yaptığını hissetmez miyiz? Kötü ruhluluk muydu bu? Kadın düşmanlığı mıydı? Görmeye hakkımız olan bir şeyden bizi mahrum mu ediyordu? Erkek fotoğraflarından oluşan bir kitap için kimse benzer şeyler söylemez.

Her zaman birçok güzellik çeşidi vardı: otoriter güzellik, seksi güzellik, bir kadına yakışan karakter özelliklerini –uysallık, esneklik, dinginlik– terbiyeli bir aile ortamının sınırlarıyla ifade eden güzellik. Güzellik sadece çehrenin veya ifadenin sevimliliği değil, bir estetik idealdi. Kadında vazgeçilmez sayılan erdemler konusunda da göze hitap etti.

Bir kadın için zeki olmak vazgeçilmez değildi, özellikle uygun bile değildi. Aslında engelleyici olduğu ve muhtemelen görünüşünü etkileyeceği düşünülürdü. Wilkie Collins'in 1860'ta, Cameron portrelerini yapmaya başlamadan hemen önce çıkan, sağlam, büyüleyici şekilde zekice romanı *Beyazlı Kadın*'daki baş karakterin kaderi böyledir. Kitabın başlarında, genç kahramanının sesiyle bu kadın şöyle tanıtılır:

Masadan, bana en uzak pencereye doğru baktım ve pencerenin önünde arkası bana dönük bir hanımefendinin durduğunu gördüm. Bakışlarım ona değer değmez bedeninin ender güzelliği ve davranışlarının doğal zarafetiyle çarpıldım. Boyu uzundu ama çok uzun değildi; alımlı ve iyi gelişmişti ama şişman değildi; başı omuzlarının üstünde rahat, esnek bir sağlamlıkla duruyordu; beli bir erkeğin gözünde mükemmeldi çünkü doğal yerini işgal ediyor, doğal çevresini dolduruyordu ve sürekli oturmaktan deforme olmadığı nefis bir şekilde fark ediliyordu. Odaya girdiğimi duymamıştı; dikkatini çekmenin en az utanç verici yolu olduğundan, yakınımdaki sandalyelerden birine doğru gitmeden önce birkaç dakika daha güzelliğinin keyfini çıkarma izni verdim kendime. Hemen bana doğru döndü. Odanın diğer ucundan bana doğru gelmeye başladığı an ellerinin, kollarının ve bedeninin her hareketindeki doğal zarafet beni yüzünü görmek için heyecanlı bir beklentiye soktu. Pencerenin önünden ayrıldı – ve kendime, Hanımefendi esmer, dedim. Birkaç adım daha yaklaştı – ve kendime, Hanımefendi genç, dedim. Daha da yakına geldi – ve kendime (ifade edecek kelime bulamamanın verdiği şaşkınlıkla), Hanımefendi çirkin! dedim.

Değer biçen erkek bakışının küstahlığı ve hazzından zevk alan anlatıcı, arkadan ve uzaktan bakıldığında hanımefendinin, kadın çekiciliğinin tüm kriterlerini karşıladığını fark etmişti. Bu nedenle, kadın dönüp kendisine doğru geldiğinde, onun "çirkin" (yalnızca sade ya da gösterişsiz olmasına izin verilmez) yüzünü görünce yaşadığı şiddetli şaşkınlığın bir tür paradoks olduğunu açıklar:

Doğanın yanılmaz olduğunu söyleyen eski geleneksel özdeyiş asla bundan daha açık bir şekilde inkâr edilemezdi – sevilesi bir bedenin güzellik vaadi, bir yüz ve onu çevreleyen baş tarafından asla bundan daha tuhaf ve şaşırtıcı şekilde yalancı çıkarılamazdı.

Hanımefendinin teni neredeyse karaydı ve dudağının üstündeki koyuluk adeta bir bıyık gibiydi. Geniş, sert, erkeksi bir ağzı ve çenesi; çıkık, delici, cesur kahverengi gözleri; ve garip bir şekilde alnının ortasından çıkıyormuş gibi görünen gür, kömür karası saçları vardı. Sessizken yüzündeki ifade –parlak, dürüst ve zeki– kadınsılığın o çekiciliğinden, onların yokluğunda yaşayan en güzel kadının bile güzelliğinin eksik kalacağı kibarlık ve uysallıktan tamamen yoksundu.

Marian Halcombe'un Collins'in romanındaki en takdire şayan karakter olduğu, arzu uyandırmak dışında bütün erdemlere sahip olduğu ortaya çıkacaktı. Yalnızca cömert, asil duygularla hareket eden adeta meleksi, yani arketipsel olarak kadınsı bir mizacı vardır – sıra dışı zekâsı, açık sözlülüğü, "uysal" olmaması gibi can sıkıcı konular hariç. Marian Halcombe'un bedeni öylesine ideal bir şekilde kadınsıdır ki erkek olduğu farz edilen bir sanatçı tarafından sahiplenilmeye hazır olarak değerlendirilmiş, "hareketlerinin gösterişsiz bir zarafet" taşıdığı belirtilmiştir. Başı, yüzü, daha yoğun, titizlik isteyen –kadınsı olmayan– bir şey ifade eder. Bedeni başka, yüzü başka bir mesaj verir. Ve yüzü bedene üstün gelir – çünkü zekâ, kadının cinsel çekiciliğinin zararına da olsa, güzellikten üstündür. Anlatıcı şöyle bitirir:

Bir heykeltıraşın model yapmak için can atacağı omuzların üzerinde böyle bir yüz görmek –hareket ettiklerinde güzelliklerine ihanet eden simetrik uzuvların faaliyetiyle ortaya çıkan alçakgönüllü zarafetle büyülenmek ve ardından mükemmel şekildeki bedenin son bulduğu çehrenin erkeksi formu ve erkeksi görünümü tarafından adeta itilmek– hepimizin uykumuzda, bir rüyanın anormalliklerini ve çelişkilerini fark ettiğimiz ama yine de uzlaştıramadığımızda yaşadığımız rahatsız edici çaresizliğe benzer tuhaf bir histi.

Collins'in erkek anlatıcısı, genellikle endişe ve rahatsızlık hissi uyandıran bir cinsiyet fay hattına dokunuyor. Cinsel klişeler düzeyindeki çelişki, eylemin, girişimin, sanatsal yaratıcılığın ve entelektüel yeniliğin erkeksi, kardeşçe düzenler olarak anlaşıldığı bir çağın uyumlu halkına rüya gibi görünebilir. Çok uzun süredir bir kadının güzelliği zekâ ve kararlılıkla uyumsuz veya en azından tuhaf bir eşleşme olarak görülüyordu. (Çok daha büyük bir romancı, Henry James, *Bir Hanımefendi'nin Portresi*'ndeki önsözde, bir kadın kahramanın "zayıf damarını" bağımsız bir bilincin tüm zenginliğiyle doldurmanın zorluğundan bahseder.) Şüphesiz, bugün hiçbir romancı, hem zeki hem de kendine güvenen bir kadını güzellikle ödüllendirmeyi mantıksız bulmayacaktır. Ama gerçek hayatta, güzelliğin yanı sıra entelektüel parlaklığa da sahip (bu kadar şanslı olan bir erkekte tuhaf, göz korkutucu veya "adil olmayan" bir şeyler olduğunu asla kimse söylemez) bir kadını çekememek, sanki kadınsı çekiciliğin nihai etkinleştiricisi olan güzellik haklı olarak diğer mükemmellik türlerini yasaklıyormuş gibi, hâlâ yaygındır.

Kadın güzelliği bir bütündür. Bir kadında karakterin anlamı budur. Aynı zamanda, elbette, bir gösteridir; istenmiş, planlanmış, elde edilmiş bir şey. Rusya doğumlu Fransız yazar Andreï Makine ailesine ait eski bir fotoğraf albümüne bakarken, bazı kadınların yüzlerinde gördüğü özel bir güzellik ışıltısını elde etmek için kullanılan bir numarayı hatırlıyor:

Bu kadınlar güzel olmak için, flaş gözlerini körleştirmeden birkaç saniye önce yapmaları gerekenin, anlamını pek azının bildiği şu Fransızca heceleri söylemeleri gerektiğini biliyorlardı: "*Pe-ti-te-pomme.*"[1] Adeta sihir yapmış gibi ağız, sahte bir neşeyle yayıl-

1 Fr. Küçük elma –çn.

mak veya gergin bir gülümsemeyle büzülmek yerine, zarifçe yuvarlak bir şekil alırdı. Kaşlar hafifçe kalkar, yanakların yuvarlaklığı uzardı. "Petite pomme" derdiniz ve anında mesafeli ve hülyalı bir tatlılığın gölgesi bakışlarınızı örter, yüz hatlarınızı saflaştırırdı.

Fotoğrafı çekilen bir kadın, güzellik yoluyla *aktarılan* "kadınsı" özelliklerin ideal bir şekilde saflaştırılmasını simgeleyen standartlaştırılmış bir görünümü arzuluyordu; ve güzellik, sıradanlıktan uzak olmak olarak anlaşılıyordu. Fotoğraflandığında anlaşılmaz, hayali, ulaşılmaz bir şeyi yansıtırdı. Günümüzde portre fotoğrafların ilginç olmasını sağlayan, ifadenin tuhaflığı ve samimiyetidir. Saflaştırmanın ise modası geçti ve kendini beğenmişlik ya da sahtecilik gibi görülüyor.

Güzellik –yakın zamana kadar hüküm süren ana akım gelenekte fotoğraflandığı şekliyle– kadınların cinselliğini bulanıklaştırdı. Açıkça erotik fotoğraflarda bile, beden başka yüz başka bir hikâye anlatıyor olabilirdi: Uygunsuz bir pozisyonda, bacaklarını açmış veya kıçını doğrultmuş halde, zahmetli bir şekilde yatan, saygıdeğer fotoğraf portrelerinin yavan samimiyetini ifade eden yüzünü izleyiciye çevirmiş, çıplak bir kadın. Kadınları fotoğraflamanın daha yeni yöntemleri kadın cinselliğini daha az gizlese de önceden yasak olan kadın etinin sergilenmesi ya da cinsellik ifade eden duruşlar hâlâ rahatsız edici bir konudur ve öylesine yerleşiktir ki şehvetli bir beğeni kisvesi altında erkeklerin kadınları küçümsemelerini yeniden ortaya koyar. Kadınların şehvet düşkünlüğü her zaman bastırılmış veya onlara karşı kullanılmıştır.

Kadınları güzellikle tanımlamak onları hareketsizleştirmenin bir yoludur. Karakter gelişirken, açığa çıkarken güzellik durgundur, bir maske, yansıtma için bir mıknatıstır. *Queen Christina*'nın efsanevi final sahnesinde kraliçe –Greta Garbo– İsveç tahtından çekilir, bir kadının kanaatkâr mutluluğu için bir hükümdarlığın

erkeksileştiren ayrıcalıklarından feragat eder, yabancı âşığına kavuşmak ve onunla birlikte sürgüne gitmek için gemiye biner fakat kraliyet halkından birinin, reddedildiği için intikam almak isteyen bir talibinin âşığını ölümcül şekilde yaraladığını görür, yüzüne rüzgârlar vururken geminin pruvasında, bir ıstırap heykeli gibi durur. Çekim için ışıklandırma hazırlanırken Garbo, yönetmen Rouben Mamoulian'a çekim sırasında ne düşünmesi gerektiğini sorar. Hiçbir şey, diye ünlü cevabını verir yönetmen. Hiçbir şey düşünme. İfadesiz dur. Yönetmenin talimatı, sinema tarihinin en duygu yüklü görüntülerinden birini yarattı: Kamera hareket edip yakın çekime devam ederken, izleyicinin bu kuru gözlerde, ifadesiz, kıyaslanamaz güzellikteki yüzde giderek artan umutsuzluğu izlemekten başka çaresi kalmaz. Kişinin istediği her şeyi yansıtabileceği bir maske olan yüz, kadınların bakılabilirliğinin mükemmel tamamlayıcısıdır.

Günümüzün devasa moda-ve-fotoğraf sistemi çok daha az taşralı, daha kapsamlı güzellik normlarını desteklese ve kameraya çekinerek değil cesurca bakma taraftarı olsa da güzelliğin bir kadının ideal durumu olarak tanımlanması, her zamankinden daha güçlüdür. Kadınların kameraya sunulmalarının temeli olan başı öne eğmenin yavan görünmemesi için biraz somurtmak gerekir. Güzellik fikirleri artık daha az hareketsiz. Fakat güzelliğin kendisi sabit, değişmeyen bir görünüm fikri, zamanın izlerini defetme veya gizleme taahhüdüdür. Kadınların cinsel çekiciliklerinin normları onların savunmasızlıklarının kanıtıdır. Bir erkek yaşlandıkça güç kazanır. Bir kadın yaşlandıkça artık arzulanmaz olur.

Sonsuza kadar genç, sonsuza kadar iyi, sonsuza kadar seksi görünen – güzellik hâlâ bir inşa, bir dönüşüm, bir maskeli balodur. Gerçek hayatta, bir arzu edilebilirlik klişesi gibi giyinip kuşanmadığında, gösterişli, süslü, yarı çıplak Las Vegas gösteri kızının sıradan yüz hatları ve ciddi varlığıyla olgun bir kadın

olabildiğini görünce şaşırmamamız gerekir – yine de şaşırırız. Kendini süsleme konusundaki ebedi kadınsı düşünce her zaman bu tür zaferler kazanmıştır.

Kadınsı olmak her zaman ideal erkeksi niteliklerin tersine veya olumsuz niteliklerine sahip olmak anlamına geldiğinden, güçlü kadının çekiciliğini mitsel veya alegori dışında bir biçimde detaylandırmak uzun zamandır zordu. Kahraman kadın, on dokuzuncu yüzyıl resim ve heykelinde alegorik bir hayaldi: İnsanlara liderlik eden Özgürlük. 1930'larda Martha Graham'ın bütün kadın dans grupları için yarattığı çalışmasında dans eden, hareketleri abartılı, otoriter giyimli, sarsıcı şekilde güçlü kadın –kadının gücünün, kadının öfkesinin nasıl temsil edildiğine dair tarihte bir dönüm noktası– erkeklerle birlikte ve onlarla yan yana çalışan, uzlaşmacı ve tavizkâr gerçek bir kadın değil, kadınlardan oluşan bir topluma başkanlık eden mitsel bir arketipti (rahibe, asi, acılı ruh, araştırmacı).

Diş hekimi, orkestra şefi, ticari pilot, haham, avukat, astronot, film yönetmeni, profesyonel boksör, hukuk fakültesi dekanı, üç yıldızlı general... Şüphesiz bu konuda, kadınların neler *yapabileceği* ve neleri iyi yaptığı konusundaki fikirler değişti. Ve kadınların *zihinleri* değişti. Terbiyesizlikten düpedüz şiddete kadar, yakın zamana kadar tereddütsüz kabul edilen erkek davranışı bugün, çok da uzun olmayan bir süre önce bu davranışlara kendileri de katlanan ve birileri onları feminist olarak tanımlasa hâlâ itiraz eden birçok kadın tarafından korkunç olarak görülüyor. Muhakkak ki en çok, kadınları etkileyen delişmenlik ve sorumsuzluk klişelerini değiştirmek için yapılanlar, bunlar için olmazsa olmaz gibi görülen çeşitli feminizm çalışmaları değildir. Amerikalı kadınların çoğunu (küçük çocukları olan birçok kadın dahil) evlerinin dışında çalışmaya mecbur eden yeni ekonomik

gerçekliklerdir. İşlerin ne kadar *değişmediğinin* ölçüsü bir kadının, aynı işi yapan bir erkeğin kazandığının yarısı veya dörtte üçü kadar para kazanmasıdır. Ve neredeyse bütün meslekler hâlâ cinsiyet etiketlidir: Tersinin geçerli olduğu ve kişinin erkek olup olmadığının belirtilmesi gereken birkaç meslek (fahişe, hemşire, sekreter) dışında, çalışan kadın olduğunda, çoğu iş unvanının önüne "kadın" yazılması gerekiyor; aksi halde her zaman bir erkekten bahsedildiği farz edilecektir.

Başarılı bir kadın yeteneklerini kullanırken, tutkularının peşinden koşarken bunları kadınsı (kurnaz, zıtlaşmayan) bir şekilde yapabilirse daha kabul edilebilir hale gelir. Yönetici sorumlulukları olan bir işte çalışan bir kadın için yapılan güven tazeleyen övgü, "Hiçbir sert feminist, Bayan X'in elde ettiği..." diye başlar. Kadınlarla erkeklerin eşitliği –yeni fikir– kadınların aşağılık ve hizmet edebilir olduğunu farz eden eski görüşle çarpışmaya hâlâ devam ediyor: Kadının en az bir erkeğe esasen bağımlı veya fedakârca destek olduğu bir ilişkinin normal olduğu görüşü.

Erkeğin, birlikte olduğu kadından daha uzun, daha yaşlı, daha zengin, daha başarılı olacağı beklentisi o kadar kökleşmiştir ki, şu anda çok fazla sayıdaki istisnalar asla dikkate değer görünmemektedir. Bir gazetecinin, karısı kendisinden daha ünlü olan kocaya, karısının "şöhretini" bir tehdit olarak görüp görmediğini sorması normal görülmektedir. Önemli bir sanayicinin, cerrahın, yazarın, siyasetçinin, oyuncunun ünlü olmayan karısının, kocasının şöhretini tehdit olarak görüp görmediğini merak etmek kimsenin aklına gelmez. Hâlâ kadının sevgisini göstermesinin doruk noktasının kendi kimliğini silmesi olduğu düşünülüyor – iki kariyer sahibi kişinin evliliğinde âşık kadının başarısının kocasınınkini geçmesi ıstırap vericidir. ("Herkese merhaba. Ben Bayan Norman Maine." [Kocasının ismini ve soyadını kullanıyor]) Başarılı kadınların, gösteri mesleklerindekiler hariç, anormal olarak

görülmesi devam ediyor. Kadın yazarların antolojilerine sahip olmak veya kadınların fotoğraflarını sergilemek birçok nedenden dolayı mantıklı görünüyor; erkek olmaları dışında hiçbir ortak yanı olmayan bir yazarlar antolojisi ya da fotoğrafçılar sergisi tasarlamak çok tuhaf olurdu.

Fotoğrafın efsanevi olmamasını, somut bilgilerle dolu olmasını isteriz. Alaycı, idealleştirmeyen fotoğraflarla daha rahatız. Adaba uygunluk artık gizlenme olarak anlaşılıyor. Fotoğrafçının cesur, hatta küstah olmasını bekliyoruz. Modellerin samimi veya safça açık olacağını umuyoruz.

Elbette, poz vermeye alışkın modeller –başarılı kadınlar, adı çıkmış kadınlar– daha tedbirli veya cüretkâr bir şeyler sunacaktır.

Kadınların ve erkeklerin gerçek görünüşleri (veya kendilerine izin verdikleri görünüşleri), kamerada uygun görüneceği düşünülenle aynı değildir. Fotoğrafta doğru veya çekici görünen genellikle, kadınlara ve erkeklere geleneksel olarak tanınan güçlerin eşit olmayan dağılımlarının verdiği "doğallık" hissini örnekleyen şeyden fazlası değildir.

Fotoğrafçılık bu klişeleri onaylamak için çok şey yaptığı gibi onları karmaşıklaştırmaya veya baltalamaya da kalkışabilir. Annie Leibovitz'in *Women* isimli çalışmasında, bakılabilirlik zorunluluğuna hizmet eden kadınlar görürüz. Yaşları nedeniyle veya çocuk yetiştirme sorumluluğu ve hazzıyla meşgul oldukları için gösterişli kadınsılık performansının kurallarının geçersiz olduğu kadınlar görürüz. Artık onlara da açık olan yeni iş türleriyle tanımlanmış birçok kadın portresi vardır. Sadece kısa süre önce, şampiyon kadın bedenleri fotoğraflandığında görünür olmaya başlayan güçlü kas yapılarıyla bazıları "erkek işi" yapan, bazıları dansçı ve sporcu olan güçlü kadınlar vardır.

Fotoğrafın görevlerinden biri, dünyaya dair algılarımızın çeşitliliğini açığa vurmak ve şekillendirmektir. İdealler sunmak değildir. Çeşitlilik ve ilginçlik dışında gündem yoktur. Yargılar yoktur, ki elbette bu da bir yargıdır.

Ve çeşitliliğin kendisi bir idealdir. Artık her *bu* için bir *şu* olduğunu bilmek istiyoruz. Birden fazla modele sahip olmak istiyoruz.

Normları tüketim uygulamalarından alınan toplumlarda fotoğraf, hâkimiyet kazanan eleştiri-sonrası inançların hizmetindedir. Kamera bize birçok dünya gösterir ve bütün görüntülerin geçerli olduğunu işaret eder. Bir kadın polis, güzellik kraliçesi, mimar, ev kadını veya fizikçi olabilir. Çeşitlilik kendi içinde bir amaçtır – bugünün Amerika'sında çok övülür. Kişisel dönüşümün sürekliliği ihtimalinde son derece Amerikan, son derece modern bir inanç vardır. Sonuçta bir hayat, genellikle bir *hayat tarzı* olarak adlandırılır. Tarzlar değişir. Çeşitliliğin, bireyselliğin, tarz olarak bireyselliğin övülmesi cinsiyet rollerinin otoritesini zayıflattı ve kadınların pek çok mesleğe ve deneyime göstermelik erişiminden daha fazlasını reddeden bağnazlığa karşı amansız bir karşı güç haline geldi.

Kadınların erkeklerle aynı ölçüde bireyliklerini gerçekleştirebilmeleri, elbette radikal bir fikirdir. Kadınlar için *adalet* isteyen geleneksel feminist çağrının, iyisiyle kötüsüyle, en akla yatkın göründüğü şekli budur.

Fotoğraflardan oluşan bir kitap; kadınlar hakkında bir kitap; son derece Amerikan bir düşünce; cömert, ateşli, yaratıcı, açık uçlu. Bu fotoğraflarla ne yapacağımıza karar vermek bize kalmıştır. Sonuçta, fotoğraf bir görüş değildir. Yoksa öyle midir?

(1999)

# ORADAN BURADAN

# Halliburton'a Hürmet

Seyahatten önce –en azından benim hayatımda– seyahat kitapları vardı. İnsana dünyanın çok büyük olduğunu söyleyen ama oldukça kapsayıcı kitaplar. Gidilecek yerlerle dolu kitaplar.

Okuduğum ve kesinlikle hayatımdaki en önemli kitaplar arasında yer alan ilk seyahat kitabını, Richard Halliburton yazmıştı. Onun *Book of Marvels* [Harikalar Kitabı] isimli kitabını okuduğumda yedi yaşındaydım ve yıl 1940'tı. Brownsville, Tennessee'de doğmuş, yakışıklı, kibar bir Amerikan genci olan, kendisine sonsuza kadar genç ve hareket halinde olacağı bir hayat planlayan Halliburton, hayatların en ayrıcalıklısı olarak düşündüğüm yazar hayatına dair ilk hayalimdi: Sonsuz bir merak, enerji ve sayısız heyecanla dolu bir hayat. Gezgin olmak, yazar olmak – benim çocuk zihnimde ikisi de aynı şekilde hayata başlıyordu.

Kuşkusuz, o çocuğun zihninde beni doyumsuz seyahat fikrine âşık olmaya hazırlayan pek çok şey vardı. Hayatımın ilk altı

yılının çoğunda annem ve babam yurtdışındayken –babamın Çin'in kuzeyinde bir kürk işi vardı– kız kardeşimle bana Amerika Birleşik Devletleri'nde akrabalarımız baktı. Hatırlayabildiğim kadarıyla, egzotik yerlere seyahat etmekle ilgili güçlü bir hayal dünyam zaten vardı. Fakat anne-babamın dünyanın diğer ucundaki hayal edilemeyen varlıkları fazla belirgin, ümitsiz bir dizi seyahat özlemi uyandırmıştı. Halliburton'ın kitabı bana dünyada *birçok* harika şey olduğunu öğretti. Yalnızca Çin Seddi olmadığını.

Evet, Halliburton, Çin Seddi'nde yürüdü, ayrıca Matterhorn, Etna, Popocatepetl, Fujiyama ve Olimpos'a tırmandı; Büyük Kanyon'u ve Golden Gate Köprüsü'nü (1938'de, kitabı yayımlandığında, köprü dünyanın en yeni harikası olarak görülüyordu) ziyaret etti; Blue Grotto'da kürek çekti ve Panama Kanalı boyunca yüzdü; Carcassonne'yi, Baalbek'i, Petra'yı, Lhasa'yı, Chartres'ı, Delphi'yi, El Hamra'yı, Timbuktu'yu, Taç Mahal'i, Pompei'yi, Victoria Şelaleleri'ni, Rio Körfezi'ni, Chichén Itzá'yı, Isfahan'daki Mavi Cami'yi, Angkor Wat'ı ve daha birçok yeri gördü. Halliburton onlara "harikalar" diyordu ve bu, benim "başyapıt" kavramıyla tanışmam değil miydi? Konu şuydu: Uzak diyarlar muhteşem yerlerle, yapılarla doluydu ve ben de bir gün onları görebilir, hikâyelerini öğrenebilirdim. Şimdi geriye baktığımda, *Book of Marvels*'ın hevesimi ve arzumu uyandıran en önemli şey olduğunu fark ediyorum.

*Book of Marvels*'ı okumamdan bir yıl önce, Halliburton özbeöz Çin teknesiyle, bir yelkenliyle Hong Kong'dan San Francisco'ya gitmek üzere bir maceraya girişmiş ve Pasifik'in ortasında bir yerde, hiç iz bırakmadan kaybolmuştu. Otuz dokuz yaşındaydı. Kitabını okurken öldüğünü biliyor muydum? Muhtemelen bilmiyordum. Ama zaten, otuz üç yaşındaki babamın

Tientsin'de, annemin Çin'den temelli dönmesinden aylar sonra öldüğünü 1939'da öğrendiğimde de tam olarak anlayamamıştım.

Üzücü bir son, Halliburton okurken aldığım cesaret ve hırs derslerini lekeleyemezdi. Bu kitaplar –1925'te yayımlanan ilk kitabı *The Royal Road to Romance*'tan [Romantizme Giden En Muhteşem Yol] son kitabı *Book of Marvels*'a; zamanla hepsini okudum– bana saf bir mutluluk fikrini tanımladılar. Ve başarılı bir irade. Aklında bir şey vardır. Hayal edersin. Onun için hazırlanırsın. Ona doğru yolculuk yaparsın. Sonra onu görürsün. Hayal kırıklığı yoktur; aslında, hayal ettiğinden bile daha büyüleyici olabilir.

Halliburton'ın kitapları seyahatin "romantizmi"ni en içten ve samimi –yani, modaya uymayan– şekilde aktarır. Seyahat hevesi günümüzde o kadar baş döndürücü şekilde ifade edilmeyebilir fakat tuhaf veya güzel olanı ya da her ikisi birden aramanın aynı şekilde zevkli ve bağımlılık yapıcı olduğundan eminim. Benim için kesinlikle öyle oldu. Çok küçük yaşta okuduğum bu kitapların etkisi yüzünden, kutsal yolculuklardan çok fırsatların veya mecburiyetlerin sonucu olan, yetişkin hayatım boyunca gördüğüm daha imrenilecek şeyler, Halliburton'ın izlerini taşımaya devam etti. Sonunda Çin Seddi'nde yürüdüğümde, Blue Grotto'da kürek çektiğimde, Tac Mahal'de maymunlar üstüme pislediğinde, Angkor Wat harabelerinde gezdiğimde, Petra'nın pembe kayalarında uyku tulumumun içinde bir gece geçirmek için izin aldığımda, gün ağarmadan önce gizlice Giza'daki Büyük Piramit'e tırmandığımda, şöyle düşündüm: Yaptım. Bunlar *onun* listesindeydi. Doğrusu, benim için San Francisco kesinlikle sıra dışı bir güzergâh olmasa da Halliburton'ın kitabındaki tanımını düşünmeksizin asla Golden Gate Köprüsü'nden geçmedim. Fazla ilginç olduğunu düşünmediğim ve hiç gitmediğim bir yer olan Andorra bile, Halliburton oraya gittiği için içsel haritamda

kalmaya devam etti. Machu Picchu, Palmyra, Lhasa veya Fujiyama aklıma geldiğindeyse, Yapmadım, diye düşünürüm. Henüz.

Halliburton'ın kitaplarına hayat veren gençlik tutkusu, yedi yaşındaki birine pek bir şey ifade edemezdi. Ama bugün en modası geçmiş görünen şey, seyahatin gençlikle, güzel gençlikle ilişkilendirilmesidir. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Princeton'da bir üniversite öğrencisi olarak Halliburton, *Dorian Gray'in Portresi*'nin büyüsüne karşı koyamamıştı; ve kısa hayatı boyunca aklındaki *güzellik ideali*, bir gün biyografisini yazmayı ümit ettiği Rupert Brooke olarak kaldı. Bu referanslardan bile daha uzak olan, Halliburton'ın okurlarına haber getirdiği, baştan çıkarıcı ve ayartıcının kelimeleri olacağı (kitaplarındaki, çoğu şipşak fotoğraftan daha iyi olmayan fotoğraflar değil) varsayımıdır: Yazar Tac Mahal'in önünde duruyor vesaire. Günümüzde, seyahat arzusu öncelikli olarak sabit ve hareketli görüntülerle uyandırıldığından, çoğu fazla tanıdık görüntülerin kendileri adına konuşmasını bekliyoruz. Gerçekten de kendimiz bizzat seyahat edip onları görmeden önce ünlü manzaraların önümüze rengârenk serildiğini gördük.

Halliburton'ın seyahat hikâyeleri insanlarla doludur: rehberler, kolaylaştırıcılar, dolandırıcılar ve diğer yerel kişiler. Karşılaştığı hareketli dünya zihnini doldurur. Bugün yolculuk yapmadan, sadece o boşluğa seyahat etmek mümkündür. Don DeLillo'nun *Beden Sanatçısı* isimli kitabının aklı başından gitmiş kadın kahramanı Kotka, Finlandiya'da iki şeritli bir yolun kenarındaki, sürekli asfaltı gösteren kameranın canlı görüntülerini izlemek için tuhaf saatlerde bilgisayarının başına geçer. "Görüntüler kadının zihnini boşaltır ve başka yerlerdeki derin sessizliği hissetmesini sağlar."

Bana göre, seyahat etmek insanın zihnini doldurur. Ama bu, beni benliğimin ötesine fırlatarak, aynı zamanda zihnimi de

boşalttığı anlamına gelir: Seyahat ederken yazmak bana neredeyse imkânsız gelir. Yazmak için hareketsiz durmak zorundayım. Gerçek seyahat, zihinsel seyahatle yarışır. (Yazar, zihinsel bir gezginden başka nedir?) Şimdi, Halliburton'ın kitaplarının okurluk hayatımın başında benim için ne kadar önemli olduğumu hatırladığımda, "gezgin" kavramının yazar olmaya dair yeni yeni başlayan hayallerime nasıl sızdığını, lezzet verdiğini, kışkırttığını görüyorum. Her şeyi merak ettiğimi kabullendiğimde, söylediğim, her yere seyahat etmek istediğimden başka bir şey değil. Tıpkı Richard Halliburton gibi.

(2001)

# Yalnızlık

Yıllar önce bir gazeteci, En sevdiğiniz yazar kim? diye sordu bana. –Sadece bir kişi mi? –Hı-hı. –O zaman kolay. Shakespeare, tabii ki. –Ah, Shakespeare diyeceğinizi hiç düşünmezdim! –Tanrı aşkına, nedenmiş? –Şey, Shakespeare hakkında hiçbir şey yazmadınız.

Ah.

Yani yazdığım şey mi olmam gerekiyor? Azı değil? Fazlası değil? Ama böyle olmadığını bütün yazarlar bilir.

Ne yazabiliyorsam onu yazarım: Yani, bana verileni ve benim tarafımdan yazmaya değer görüneni. Kurgularıma ve denemelerime girmeyen bir sürü şeyle tutkuyla ilgilenirim. Yazmamamın sebebi kafamdakilerin bana orijinallikten yoksun görünmesi (Shakespeare hakkında söyleyecek ilginç bir şeyim olduğunu hiç düşünmedim) veya onlar hakkında yazmak için gereken içsel özgürlüğü henüz bulamamış olmamdır. Kitaplarım, ben demek değil – bütünüm değil. Üstelik bazı yönlerden onlardan daha

azım. En iyi kitaplarım benden daha zeki, daha yeteneklidir; yani farklıdır. Yazan "ben" yaşayan "ben"in dönüşmüş halidir – belirli edebi hedeflere ve bağlılıklara göre uzmanlaşmış ve yükselmiş hali. Kitaplarımı ben yaptım, demek sadece ufak bir anlamda doğru geliyor. Gerçekten hissettiğim şeyse onların, benim vasıtamla, edebiyat tarafından yapıldığı; ve benim, onların (edebiyatın) hizmetçisi olduğum.

Kitapların kendi yollarını çizmesine aracı olan benin başka arzuları, başka görevleri de var. Örneğin: Bana göre, ben doğru eyleme inanırım. Fakat yazara göre bu, çok daha karmaşıktır. Edebiyat doğru şeyi yapmakla ilgili değildir – mükemmel bir seviyede ve bilgece (kapsayıcı olma, empati, doğruluk, ahlaki ciddiyet) ifade edicilikle (dil) ilgilidir. Ayrıca kitaplarımın, kim olduğumu keşfetmek veya ifade etmek gibi bir anlamı da yoktur; yazma ideolojisinin terapi veya kendini ifade etmek olduğunu asla hayal etmedim.

Kitaplarımın ben olmamasının daha derin bir sebebi var. Hayatım bana hep bir olma durumu gibi gelmiştir, hâlâ öyle. Fakat kitaplar bitmiştir. Başka bir şey yapmak, olmak, hissetmek, özenmek için beni özgür bıraktılar – ben amansız bir öğrenciyim. Devam ettim. Bazen kitaplarımdan ve onların ürettiği boş laflardan kaçtığımı hissediyorum. Bazen hareket gücü daha zevklidir. Tekrar başlamaktan keyif alırım. Yeni başlayanın zihni en iyisidir.

Yeni başlayan bir yazar olmaktan çok uzak olduğum şu an, benimsediğim ve kendime izin verdiğim, yeni başlayanların zihnidir. Otuz yıl önce kitap çıkarmaya başladığımda, buralarda iki kişi olduğuna dair bir hayalin daha ufak bir versiyonuyla eğlendim: Ben ve aynı isimde bir yazar. Çok fazla sayıda kitaba olan hayranlığım –hayır, hürmetim– bana bu mesleğin önünde diz çöktürdü. Yani, doğal olarak yeterince yetenekli, yeterince

değerli olmamaktan korkuyordum. Öyleyse dayanıksız teknemi edebiyatın engin sularına indirme cesaretini nasıl buldum? İfade edilen ikilik duygusu ve kendi yeteneklerim ile işimde ulaşmayı dilediğim standartlar arasındaki uçuruma dair farkındalığımın zorlamasıyla.

Aslında, yaptığım şeye her zaman "benim" işim değil "iş" dedim. İlaveten, bir de şu kişi vardı, yazar olmaya cüret eden kişi. Bir de ben, standartlara sahip, onun ne yazdığını pek fazla düşünmesem de ilerlemesi için memnuniyetle fedakârlık yapan kişi.

Yazarlığa devam etmek bu hoşnutsuzluğu hafifletmedi, uzun bir süre için değil; sadece bahsi yükseltti. (Hoşnutsuzluğa hakkım olduğunu düşünüyordum.) "Sontag ve ben" oyunumda, onaylamamalar gerçekti. Susan Sontag tarafından imzalanmış çalışmanın uzayıp giden mini rafıyla istemeden gurur duymamın yanı sıra baskı altındaydım, kendimi (ben arayandım) ondan (o sadece bulurdu) ayırmak için acı çektim, onun hakkında yazılan her şeyden, eleştirilerden olduğu kadar övgülerden de kaçındım. Benim daimi kendimi övme şeklim: Onun ne olduğunu herkesten iyi bilirim ve kimse onun işini benim kadar ağır yargılamaz.

Her yazar –belli bir noktadan sonra, insanın çalışmaları bir eserler bütünüyle sonuçlandığında– kendini Dr. Frankenstein ve canavar gibi hisseder. Çünkü gizli bir ortağını barındırmak muhtemelen yeni başlayan bir yazarın hayali değilken kibir, deneyimli bir yazara cazip gelmek zorundadır. Ve devam eder. Şimdi bir kişilik: Zamanın ve daha fazla çalışmanın daha da kötüleştireceği, önceki çalışmaların yabancılaşmış parçalarına katlanmak ve görmezden gelmeye çalışmak. Aynı zamanda içerisi (yazmanın coşkusu ve zorluğu) ile dışarısı (kişinin itibarını veya şöhretini oluşturan yanlış anlamalar ve klişeler yığını) arasındaki korkutucu uyumsuzluğu onaylıyor. Ben bu imaj (başkalarının zihinlerindeki) değilim, diye ilan eder. Ve daha da acı bir şekilde: Başarılı

dediğiniz şey olduğum için beni cezalandırmayın. Üstümde bu ağır yükü, benimle aynı isme sahip bu işkolik, hırslı yazarı taşıyorum. Ben sadece benim, eşlik ediyorum, idare ediyorum, *onunla* ilgileniyorum, böylece biraz iş yapabiliyor.

Sonra, daha belirgin biçimde, benliğin bu ikiliği, "gerçek" hayatta her zaman bencillik damgasına maruz kalan edebiyat için gerekli görülen benlikten vazgeçmeye sevimli bir pırıltı verir. Kafka'nın söylediği gibi yazmak için asla yeterince yalnız olamazsınız. Fakat sevdiğiniz insanlar sizin yalnızlık ihtiyacınızı, onlara sırtınızı dönmenizi anlayışla karşılamama eğilimindedir. İşinizi yapmak için diğer insanları uzaklaştırmanız gereklidir. Ve onları yatıştırmanız – şayet yazar kadınsa bu durum özellikle yoğun yaşanır. Kızmayın veya kıskanmayın. Elimde değil. Görüyorsunuz, kadın *yazıyor*.

Yeats, insanın hayat ve iş arasında seçim yapması gerektiğini söylemişti. Hayır. Ve evet. Tek ve biricik hayatınızın epey büyük bir bölümünü kitaplara harcamanızın sonuçlarından biri, insan olarak, hayatı taklit ediyormuş gibi hissetmeye başlamanızdır. Yıllar önce, Borges'in kendine yaktığı ağıtla, hayatın ve işinin uzlaştırılması konusunda bir yazarın hissettiği huzursuzluğa şimdiye kadar getirilmiş en duyarlı açıklamayla ilk karşılaştığım zamanki neşemi hatırlıyorum. Yazarın acınası durumuyla. Yazarın alçakgönüllülüğüyle. (Onun alçakgönüllülüğünün sinsiliğini kıskanmıştım.)

Şimdi tekrar okuyunca, hâlâ gülümsüyorum. Fakat Borges'in masalının son derece çekici bir şekilde akla getirdiği yazarın öz bilinci merhemini kullanmaya pek yatkın değilim.

Kendimden ironik şekilde uzak olmamın tesellisine ihtiyaç duymam bir yana (önceki mesafe hiç de ironik değildi), yavaş yavaş tam tersi bir yöne doğru geliştim ve sonunda yazarın ben olduğumu hissetmeye başladım: Diğer kişiliğim, tanıdığım,

gölge oyun arkadaşım veya eserim değil. (Çünkü nihayet, gerçekten sevdiğim bir kitap yazabildiğim o noktaya –ki neredeyse otuz yılımı aldı– ulaştım: *Yanardağ Sevdalısı*.) Artık yalnızlığın yükünden kaçmanın mümkün olmadığını düşünüyorum. Benimle kitaplarım arasında bir fark var. Fakat burada yalnızca bir kişi var. Bu, ürkütücü. Yalnızlaştırıcı. Özgürleştirici.

(1995)

# Okur Gibi Yazmak

Roman okumak bana son derece anormal bir hareket gibi gelir, onları yazmaksa yapılacak tuhaf bir şey gibi – en azından ikisinin ne kadar sıkı ilişkide olduğunu kendime hatırlatana kadar öyle düşünürüm. (Burada zırhlı genellemeler yok. Sadece birkaç yorum var.)

Öncelikle, yazmak, okuma sanatını özel bir yoğunluk ve dikkatle uygulamak olduğundan. Yazdıklarını okunmaları için yazarsın ve iyi olup olmadığına bakarsın, asla iyi olmadığı için tekrar yazarsın – bir kez, iki kez, tekrar okumaya dayanabileceğin bir hale gelene kadar. Kendi kendinin ilk, belki en katı okuru olursun. Ibsen bir kitabının giriş bölümüne, "Yazmak, kişinin kendini yargılamasıdır," diye yazmıştı. Tekrar tekrar okumadan yazmayı hayal etmek zor.

Peki, doğrudan yazdıkların hiçbir zaman iyi değil midir? Evet, elbette iyidir: Hatta bazen iyiden de iyidir. Ama bu, en azından bu yazara, daha yakından bakmanın veya yüksek sesle

dile getirmenin –yani başka bir okumanın– yine de daha iyi olabileceğini düşündürüyor. Yazarın iyi bir şey üretmek için kendini yiyip bitirmek ve ter dökmek zorunda olduğunu söylemiyorum. Dr. Johnson, "Çaba sarf etmeden yazılmış bir şeyi okumak genellikle zevk vermez," demişti ve bu özdeyiş de en az yazarı kadar çağdaş zevklerden uzak görünüyor. Elbette, çaba sarf etmede yazılan birçok şey de büyük zevk verebilir. Hayır, mesele okurların –bir yazarın daha spontane, daha az detaylı çalışmasını da tercih edebilecek– yargısı değil yazarların, o memnuniyetsizlik uzmanlarının sezgisidir. Sizce, bu noktaya ilk seferinde, çok fazla çabalamadan ulaşabilirsem, yine de daha iyi olamaz mı?

Bu tekrar tekrar yazma –ve tekrar tekrar okuma– işi kulağa çaba sarfetme gibi gelse de aslında yazmanın en zevkli kısmıdır. Bazen tek zevkli kısmıdır. Şayet kafanızda "edebiyat" fikri varsa yazmaya koyulmak zorlu, göz korkutucudur. Buzlu bir göle dalmaktır. Sonra üstünde çalışacak, geliştirecek, düzeltecek bir şeyiniz olduğunda, işin sıcak kısmı gelir.

Gelin buna karışıklık diyelim. Ama düzeltme şansınız var. Daha anlaşılır olmaya çalışırsınız. Veya daha derin. Ya da daha dokunaklı. Veya daha ayrıksı. Bir dünyaya karşı doğru olmaya çalışırsınız. Kitabın daha engin, daha yetkin olmasını istersiniz. Kendinizi vinçle kendinizin üstüne kaldırmak istersiniz. Kitabı inatçı zihninizden vinçle çıkarmak istersiniz. Mermer bloğuna gömülü heykel gibi, roman da başınızın içindedir. Onu özgür bırakmaya çalışırsınız. Sayfadaki o zavallı şeyleri kitabınızın olması gerektiğini düşündüğünüz şeye yaklaştırmaya çalışırsınız – coşkulu kasılmalarınızın sırasında *olabileceğini* bildiğiniz şeye. Cümleleri tekrar tekrar okursunuz. Yazdığım kitap bu mu? Hepsi bu kadar mı?

Ya da diyelim ki iyi gidiyor, çünkü zaman zaman iyi gider (gitmese, çıldırırdınız). İşte buradasınız ve elyazısında en yavaş, daktiloda en kötü kişi de olsanız birtakım kelimeler yazılıyor ve

devam etmek istersiniz. Sonra tekrar okursunuz. Belki tatmin olmaya cesaret edemezsiniz ama aynı zamanda yazdıklarınızdan hoşlanırsınız. Kendinizi sayfada yazanlardan zevk alırken (bir okurun zevkini) bulursunuz.

Yazarlık, sonuçta, kendinizi belli şekillerde ifade etmek için kendinize verdiğiniz bir dizi izindir. Uydurmak için. Aşmak için. Uçmak için. Düşmek için. Kendinize özgü anlatım ve diretme yolunu bulmanız için; yani, kendi içsel özgürlüğünüzü bulmanız için. Kendinizi fazla suçlamadan otoriter olmanız için. Tekrar okumak için sık sık durmadan. İşin iyi gittiğini (veya çok kötü gitmediğini) düşünmeye cesaret ettiğiniz zaman, kendinize yalnızca kürek çekmeye devam etme izni verin. İlhamın gelip sizi itmesini beklemeyin.

Şüphesiz, görmeyen yazarlar dikte ettirerek yazdırdıklarını asla tekrar okuyamazlar. Belki bu durum şairler için daha az sorun oluyordur, çünkü onlar kâğıt üzerine bir şeyler yazmaya koyulmadan önce şiirlerini genellikle kafalarında yazarlar. (Şairler için işitme duygusu, yazarlar için olduğundan daha önemlidir.) Ayrıca göremiyor olmak kişinin düzeltmeler yapamayacağı anlamına gelmez. Milton'ın kızlarının, her günün sonunda *Kayıp Cennet*'in dikte edilmiş sayfalarını en baştan itibaren babalarına okuduklarını ve sonra istediği düzeltmeleri yaptıklarını hayal edemez miyiz? Fakat bir kelime deposunda çalışan yazarlar her şeyi akıllarında tutamazlar. Ne yazdıklarını görmeye ihtiyaç duyarlar. En açık sözlü, üretken yazarlar bile bunu hissediyor olmalı. (Bu nedenle, Sartre görme yetisini kaybettiğinde yazarlık günlerinin sona erdiğini ilan etmişti.) Heybetli, saygıdeğer Henry James'in Lamb House'daki bir odada bir aşağı bir yukarı volta atarak sekreterine yüksek sesle *Altın Kâse*'yi yazdırmasını düşünün. James'in son yazısının nasıl dikte edilmiş olabileceğini hayal etmenin zorluğunu bir yana bırakırsak, 1900 dolaylarında

Remington marka bir daktilonun çıkaracağı şamata şöyle dursun, James'in yazılanları tekrar okuduğunu ve bol bol düzeltme yaptırdığını farz etmez miyiz?

İki yıl önce tekrar kanser hastası olduğumda ve neredeyse bitirmek üzere olduğum *Amerika'da* isimli kitabımı bırakmak zorunda kaldığımda, çaresizliğimi ve kitabı asla bitirememekten korktuğumu bilen Los Angeles'taki bir arkadaşım, New York'a gelip yanımda kalmayı ve romanın geri kalanını ona dikte ettirerek yazdırmamı teklif etti. Doğru, ilk sekiz bölüm hazırdı (yani, defalarca yeniden yazılmış ve okunmuştu) ve son iki bölümün net bir şekilde görülen çerçevesiyle, sondan bir önceki bölüme başlamıştım. Ama yine de insanı duygulandıran bu cömert teklifi reddetmek zorundaydım. Yoğun kemoterapi ve morfinden ne yazmayı düşündüğümü hatırlamayacak halde olduğumdan değildi sadece. Yazdıklarımı sadece duymak değil, aynı zamanda görmek zorundaydım. Tekrar okuyabilmek zorundaydım.

Okumak genelde yazmaktan önce gelir. Ve yazma dürtüsü, hemen her zaman okumayla ateşlenir. Okumak, okuma sevgisi, insana yazar olma hayali kurduran şeydir. Ve yazar olduktan uzun süre sonra, başka yazarların kitaplarını okumak –ve geçmişin değerli kitaplarını tekrar okumak– yazma konusunda karşı konulmaz bir dikkat dağınıklığı oluşturur. Dikkat dağıtma. Teselli. Eziyet. Ve, evet, ilham.

Bütün yazarlar bunu kabul etmeyecektir. Bir defasında V. S. Naipaul'e sevdiğim bir on dokuzuncu yüzyıl İngiliz romanı hakkında, tanıdığım edebiyata değer veren herkes gibi onun da sevdiğini, benim kadar hayran olduğunu düşündüğüm ünlü bir roman hakkında bir şey söylediğimi hatırlıyorum. Ama hayır, kitabı okumadığını söyledi ve yüzümdeki şaşkınlığı görünce ekledi. "Susan, ben yazarım, okur değil."

Artık genç olmayan pek çok yazar, çeşitli sebeplerden dolayı çok az okuduklarını, aslında okumanın ve yazmanın bir anlamda bağdaşmadığını iddia eder. Belki de bazı yazarlar için durum öyledir. Şayet bunun sebebi etkilenme kaygısıysa, bu bana anlamsız, sığ bir endişe gibi gelir. Eğer sebep zaman azlığıysa (günde bu kadar saat var ama belli ki okumak için harcanan saatler yazmak için ayrılandan harcanıyor) o zaman bu, benim hiç heveslenmediğim bir çileciliktir.

Kendinizi bir kitapta kaybetmek, eski bir tabirle boş bir fantezi değil, alışkanlık yapan, örnek bir gerçekliktir. Virgina Woolf bir mektubundaki ünlü sözlerinde, "Bazen cennet, bitip tükenmeyen bir okumadır diye düşünüyorum," demişti. Elbette cennet kısmı –yine Woolf'un kelimeleriyle– "okuma halinin egonun tamamen bertaraf edilmesinden oluşmasıdır." Ne yazık ki egomuzu asla kaybetmeyiz, kendi ayağımızın üstüne basabilmemizden daha fazla değil. Fakat bu ruhani esrime, yani okumak, kendimizi egosuz *hissetmemize* yetecek kadar büyüleyicidir.

Okumak, kendinden geçercesine okumak gibi kurgu yazmak da –başka benliklerde yaşamak– kendinizi kaybetmek gibidir.

Günümüzde çoğu insan yazmanın yalnızca özsaygının bir şekli olduğunu düşünüyor gibi. Aynı zamanda şöyle de deniyor: Kendini ifade etme. Artık güvenilir şekilde özgecil duygular hissetme yeterliliğinde olmamız beklenmediğinden, kendimizden başka biri hakkında yazabilmeme yeterliliğinde olmamız da beklenmiyor.

Fakat bu doğru değil. William Trevor, otobiyografik olmayan hayal gücünün cesaretinden bahseder. Kendinizi ifade etmek için yazdığınız gibi kendinizden kaçmak için de neden yazmayasınız? Başkaları hakkında yazmak çok daha ilginçtir.

Söylemeye gerek yok, bütün karakterlerime kendimden parçalar ödünç veririm. *Amerika'da* isimli kitabımda, Polonyalı

göçmenlerim 1876'da Kaliforniya'nın güneyine vardıklarında – Anaheim'in köyünün hemen dışındadırlar– çölün içlerine doğru yürürler ve 1940'larda Arizona'nın güneyindeki –o zamanlar küçük bir kasaba olan Tucson'ın dışında– çölde yaptığım yürüyüşlerle ilgili çocukluk anılarımdan çıkardığım korkutucu, dönüştürücü bir boşluk görüntüsüne yenik düşerler. Bu bölümün ilk müsveddesinde, Güney Kaliforniya çölünde kaktüsler vardı. Üçüncü müsveddede istemeden de olsa kaktüsleri çıkardım. (Ne yazık ki 1876'da Colorado Nehri'nin batısında hiç kaktüs yoktu.)

Yazdıklarım, benden ayrı şeyler. Tıpkı yazdıklarımın benden güzel olması gibi. Çünkü onları tekrar yazabilirim. Kitaplarım benim önceden bildiklerimi bilir – gelişigüzel bir şekilde, aralıklı olarak. Kâğıdın üzerine en iyi kelimeleri aktarmak hiç kolay görünmüyor, yazmakla geçirdiğim bunca yıldan sonra bile. Tam tersi.

Okumak ve yazmak arasındaki büyük fark şudur. Okumak bir kabiliyet, pratik yaptıkça giderek uzmanlaşacağınız bir yetenektir. Yazar olarak biriktirdiklerinizse çoğunlukla belirsizlikler ve kaygılardır.

Yazar –en azından bu yazarın– tarafındaki tüm bu yetersizlik hisleri, edebiyatın önemli olduğu inancına dayanır. "Önemli" elbette renksiz bir kelime. Gerekli kitaplar vardır, yani onları okurken bir daha okuyacağını bildiğin kitaplar. Belki birden fazla defa. Edebiyatla genişleyen, edebiyatla dolu, edebiyata işaret eden bir bilince sahip olmaktan daha büyük bir ayrıcalık var mı? Bilgelik kitabı, zihinsel şakacılığın örneği, anlayışın geliştiricisi, gerçek bir dünyanın sadık kayıtçısı (yalnızca bir kafanın içindeki kargaşanın değil), tarihin hizmetkârı, karşıt ve muhalif duyguların savunucusu – gerekli görülen bir romanda bunların çoğu olabilir, olmalıdır.

Bu yüksek kurgu kavramını paylaşan okurların gelecekte de olup olmayacağına gelince; Duke Ellington, Apollo'da neden sabah programlarında çaldığı sorulduğunda, "Bu sorunun geleceği yok," demişti.

(2000)

# Otuz Yıl Sonra...[1]

Otuz veya daha fazla yıl önce yazdıklarına dönüp bakmak sağlıklı bir hareket değil. Bir yazar olarak enerjim beni ileriye bakmaya, hâlâ yeni başladığımı, gerçekten yeni başladığımı hissetmeye itiyor, bu da bir zamanlar kelimenin tam anlamıyla olduğum yeni başlayan yazara karşı sabırsızlığımı dizginlememi zorlaştırıyor.

İkinci kitabım *Yoruma Karşı* 1966'da yayımlandı fakat içindeki bazı denemeler 1961 yılına, hâlâ *Rüyalarının Esiri*'ni yazdığım zamanlara aittir. New York'a 1960'ların başında gelmiştim – yeniyetmeliğimden beri içimde taşıdığım, kendime olmak için söz verdiğim yazarı işe koşmaya hevesliydim. Bir yazarla ilgili fikrim şuydu: "Her şeyle" ilgilenen biri. Her zaman çok çeşitli ilgilerim olmuştu, bu yüzden yazarlık mesleğini de bu şekilde düşünmek

1 "Otuz Yıl Sonra..." 1995 yazında, *Yoruma Karşı*'nın sonraki yıl Madrid'de yayımlanacak İspanyolca çevirisine önsöz olarak yazıldı –yn.

benim için doğaldı. Böyle bir şevkin, gittiğim mükemmel üniversiteler de dahil taşra hayatının herhangi bir biçimi yerine büyük bir metropolde daha fazla alan bulabileceğini farz etmek de mantıklıydı. Tek sürpriz, orada benim gibi çok fazla insan olmamasıydı.

*Yoruma Karşı*'nın Altmışlar olarak bilinen efsanevi çağın mükemmel bir örneği olarak görüldüğünün farkındayım. Bu etiketi gönülsüzce hatırlıyorum çünkü insanın hayatının, bir zamanlar yaşadığı hayatının, her yerde yapıldığı gibi yıllara bölünüp paketlenmesi geleneğine meraklı değilim. Ayrıca o zaman Altmışlar değildi. Benim için esas olarak bu dönem birinci ve ikinci romanlarımı yazdığım ve beni kurgu yazmaktan alıkoyan sanat, kültür ve bilincin doğru işlemesine dair düşüncelerin yükünün bir kısmını boşaltmaya başladığım zamandı. Ateşli heveslerle doluydum.

Kendi hayatımda yaptığım köklü değişiklik, New York'a taşınmamın içine yerleşik değişiklik, akademisyenlikle yetinmeyecek olmamdı: Çadırımı ayartıcı, taş gibi sağlam üniversite dünyasının dışına kurabilirdim. Kuşkusuz ortalıkta dolaşan yeni izinler vardı ve eski hiyerarşiler devrilmeye hazır hale gelmişti ama ben farkında değildim, en azından bu denemelerin (1961'den 1965'e kadar) yazılmasından sonrasına kadar. Desteklediğim özgürlükler, savunduğum hevesler bana tamamen geleneksel geliyordu – hâlâ öyle geliyor. Çok eski bir savaşa yeni katılmış gibi görüyordum kendimi: Eğitimsizliğe karşı, etik ve estetik sığlığa ve ilgisizliğe karşı yapılan savaşa. Hem uzun akademik çıraklığımdan (Berkeley, Chicago, Harvard) sonra yaşamak için geldiğim New York hem de yazlarımı geçirmeye başladığım, her gün sinemateke gittiğim Paris, son derece yaratıcı olarak görülebilecek bir dönemin ilk sancılarını yaşıyordu. New York ve Paris, tam hayal ettiğim gibiydi – keşiflerle, ilhamlarla, olabilirlik duygusuyla dolu.

Benim için önemli olan sanatçıların adanmışlıkları, cesaretleri ve yolsuzluk yapmamaları bana, şey, olması gereken buymuş gibi geliyordu. Her ay yeni şaheserlerin çıkmasının normal olduğunu düşünüyordum – hepsinden çok film ve dans etkinlikleri şeklinde, aynı zamanda da tiyatro dünyasının sınırlarında, galerilerde ve doğaçlama sanat alanlarında, belli şairlerin ve diğer, o kadar kolay sınıflandırılamayan yazarların yazılarında. Belki de bir dalgayla sürükleniyordum. Uçtuğumu, kuşbakışı gördüğümü, bazen yaklaşmak için aşağı süzüldüğümü düşünüyordum.

Hayran olduğum çok şey vardı: Hayran olunacak çok şey vardı. Etrafıma baktım ve kimsenin hakkını vermediği saygınlığı gördüm. Belki de kitap sevgim, Avrupa hayranlığım ve estetik saadeti arayışımda elimin altındaki enerjiyle gördüklerimi görmeye, anladıklarımı anlamaya özellikle uygundum. Yine de insanların söylediklerimi "yeni" bulması (benim için o kadar yeni değildi), duyarlılığın öncüsü olduğumun düşünülmesi ve ilk denemelerimin yayımlanmasından itibaren trend belirleyici olarak görülmem başlarda beni şaşırttı. Elbette, yazdığım konulardan bazılarına ilk dikkat eden ben olduğum için gururluydum; bazen bu kadar şanslı olmama, onları tanımlamam için beni beklemiş olmalarına inanamıyordum. (Auden'in "Kamp Üzerine Notlar"a benzer bir şey yazmamış olması ne tuhaf, diye düşünmüştüm.) Bana göre, genç bir felsefe ve edebiyat öğrencisi olarak, Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega ("Sanatın İnsansızlaştırılması"nı yazan Ortega) ve James Joyce'un yazılarındaki benimsediğim estet bakış açısını sadece yeni bir malzemeye genişletiyordum.

Hırçın bir estet ve biraz gizli bir ahlakçıydım. Bu kadar çok manifesto yazmak için yola çıkmadım ama aforizmalarla anlatılan ifadelerden aldığım bastırılamaz haz, bazen beni şaşırtan şekillerde, sabit şekilde muhalif amaçlarımla birleşti. *Yoruma Karşı*'da toplanan yazılarda en sevdiğim budur: Azim, özlülük

(sanırım burada görüşlerimin çoğunda hâlâ aynı fikirde olduğumu söylemem gerek) ve Simone Weil, Camus, Pavese ve Michel Leiris'in denemelerindeki belli psikolojik ve ahlaki yargılar. Sevmediklerimse, eğitimsel tepkilerimin yazımın önüne geçtiği paragraflar. O listeler, o tavsiyeler! Sanırım faydalılar ama artık beni rahatsız ediyorlar.

Meydan okuduğum hiyerarşiler (yüksek/alçak) ve kutupsallıklar (biçim/içerik, akıl/duygu), hayran olduğum yeni çalışmanın uygun şekilde anlaşılmasını engelleyenlerdi. "Modern" ile program niteliğinde bir bağlılığım olmamasına rağmen yeni çalışmanın, özellikle de hafife alınmış, göz ardı edilmiş ya da yanlış değerlendirilmiş çalışmaların sebepleriyle ilgilenmek, eski favorileri savunmaktan daha yararlı görünüyordu. Keşfettiklerimle ilgili yazarken, geçmişin meşru değerlerinin üstün olduğunu düşündüm. Alkış tuttuğum kural ihlalleri, eski tabuların bozulmamış gücü olarak düşündüğüm şey göz önüne alındığında, tamamen faydalı görünüyordu. Övdüğüm (sanat yapma ve bilinçlilik ile ilgili fikirlerimi yeniden başlatmak için bir platform olarak kullandığım) çağdaş çalışma, çok daha fazla hayran olduğum şeylerin ihtişamını azaltmadı. Happenings denen bir gösteri türünün münasebetsiz enerjisinden ve ince esprilerinden keyif almak, Aristo'yu ve Shakespeare'i daha az umursamama neden olmadı. Ben çoğulcu, çok biçimli bir kültürdüm – hâlâ öyleyim. Öyleyse, hiyerarşi yok mu? Hiyerarşi kesinlikle var. Doors ile Dostoyevski arasında seçim yapmam gerekirse, o zaman –tabii ki– Dostoyevski'yi seçerdim. Ama seçim yapmak zorunda mıyım?

Benim için en büyük keşif sinemaydı: Özellikle Godard ve Bresson'un filmlerinden çok etkilendim. Sinema konusunda edebiyattan daha çok yazı yazdım, yalnızca romandan daha çok film olduğundan değil, yeni filmleri yeni romanlardan daha çok sevdiğim için. Başka hiçbir sanatın böyle yüksek bir seviyede

bu kadar yaygın uygulanmadığı bana göre çok açıktı. *Yoruma Karşı*'da toplanan yazılarımı yazmakla uğraştığım yıllarda beni en mutlu eden başarılarımdan biri, bir, bazen iki veya üç film izlemeden tek bir gün bile geçirmemiş olmamdır. Çoğu "eski" filmlerdi. Sinema tarihini özümsemiş olmam (sessiz dönem ve 1930'lardaki favorilerimin yanı sıra) tekrar tekrar izlediğim, anlatım yöntemindeki özgürlükleri ve yaratıcılıkları, duygusallıkları, ağırbaşlılıkları ve güzellikleri son derece heyecanlandırıcı olan bazı yeni filmlere duyduğum memnuniyeti pekiştirdi.

Bu denemelerin yazıldığı dönemde sinema örnek bir sanat etkinliğiydi fakat diğer sanatlarda da şaşırtıcı şeyler vardı. Birinci Dünya Savaşı sonrasından faşizmin yükselmesine kadar olduğu gibi, sanatçılar yine cüretkârdı. Modern, hâlâ canlı bir fikirdi. (Bu, "post-modern" fikrinde somutlaşmış şartlı teslimden önceydi.) Ve burada, bu denemelerin sonuncusunun yazıldığı sıralarda şekillenen siyasi mücadeleler hakkında hiçbir şey söylemedim: 1965'ten 1970'lerin başına kadar hayatımın büyük bir bölümünü tüketecek olan Amerika'nın Vietnam'da sürdürdüğü savaşa karşı oluşmaya başlayan hareketi kastediyorum (sanırım bu yıllar da hâlâ Altmışlar'dı). Geriye dönülüp bakıldığında, her şey ne kadar müthiş görünüyor. Bu hareketin cüretkârlığının, iyimserliğinin, ticareti küçümsemesinin birazının ayakta kalmasını ne kadar isterdik. Ayırt edici modern düşüncenin iki kutbu nostalji ve ütopyadır. Şimdi Altmışlar olarak adlandırılan dönemin belki de en ilginç özelliği, çok az nostalji olmasıydı. Bu anlamda, aslında ütopyacı bir dönemdi.

Bu denemelerde yazılan dünya artık yok.

Ütopyacı bir dönem yerine, yaşadığımız zaman her idealin sonu –daha doğrusu, sonun hemen ötesi– olarak deneyimleniyor. (Dolayısıyla kültürün: Özgecilik olmadan gerçek bir kültür olasılığı yoktur.) Belki de bir son yanılsaması – otuz yıl önceki,

kültürün ve toplumun büyük bir olumlu dönüşümünün eşiğinde olduğuna dair inançtan daha yanıltıcı değil. Hayır, bence yanılsama değil.

Mesele sadece Altmışlar'ın inkâr edilmesi, muhalif ruhun bastırılması ve yoğun bir nostalji konusu haline getirilmesi değildir. Tüketim kapitalizminin her zamankinden daha başarılı değerleri, oldukça farklı nedenlerle desteklediğim kültürel karışımları, arsızlığı ve zevkin savunulmasını teşvik ediyor – aslında dayatıyor. Belli bir düzenleme dışında hiç tavsiye yok. *Yoruma Karşı*'da toplanan denemelerde ifade edilen tavsiyeler ve hevesler, artık birçok insanın mülkü haline geldi. Bu marjinal görüşleri daha kabul edilebilir kılmak için bir şeyler, ne olduğunu hiç bilmediğim bir şeyler çalışıyordu – ve zamanımı, o zamanı (istersenız on yıl adıyla adlandırın) daha iyi anlamak, beni daha temkinli yapardı. Tüm kültürde büyük bir dönüşüm, değerlerin değişmesi –birçok adı var– demenin abartı olmayacağı bir şey. Egemen olan şeyin isimlerinden biri barbarlıktır. Nietzsche'nin tabirini kullanalım: Nihilizm çağına girmiştik, gerçekten girmiştik.

Bu yüzden *Yoruma Karşı*'da toplanmış yazılara belli bir ironiyle bakmamak elimde değil. Denemelerin çoğunu hâlâ severim – "Notes on Camp" [Kamp Üzerine Notlar] ve "On Style" [Tarz Üzerine] gibi birkaçını daha çok severim. (Aslında, hepsinin içinde hiç sevmediğim sadece bir tek şey var: Bağlı olduğum bir tiyatro dergisi için doğru olmadığını bile bile kabul ettiğim bir görevin kısa özeti olan iki tiyatro günlüğü.) Otuz yıldan fazla bir zaman önce yazılmış tartışmalı yazılar derlemesinin İngilizcede ve birçok yabancı dilde yeni nesil okurlar için hâlâ bir değer taşımaya devam etmesinden kim memnun olmaz ki? Yine de okuru, bu denemelerde yazılmış beğenilerin daha geniş kaynağını gözden kaçırmamaya –hayal etmek biraz çaba gerektirebilir– teşvik ediyorum. "Sanatın erotikliğine" çağrı yapmak,

eleştirel anlayışın rolünü küçümsemek anlamına gelmiyordu. O zamanlar "popüler" kültür olarak küçümsenen çalışmaları övmek, yüksek kültürü ve onun zorluklarını yadsımak için plan yapmak anlamına gelmiyordu. Bazı ucuz ahlakçılık türlerini suçladığımda (örneğin bilimkurgu filmleri ve Lukács üzerine denemelerde), bunu daha uyanık, daha ilgili bir ciddiyet adına yaptım. Anlamadığım şey (bunu anlamak için kesinlikle doğru kişi değildim) ciddiyetin kendisinin kültürün içindeki güvenilirliğini bütünüyle kaybetmenin ilk aşamalarında olduğu ve hoşuma giden daha aykırı sanatlardan bazılarının anlamsız, yalnızca tüketimci aykırılıkları pekiştireceğiydi. Otuz yıl sonra, en anlaşılır, en inandırıcı değerleri eğlence sektöründen alınmış bir kültürün egemenliğiyle birlikte, ciddiyet standartlarının altının oyulması neredeyse tamamlandı. Artık ciddi (ve onurlu) fikrinin kendisi çoğu insana tuhaf, gerçek dışı ve izin verildiğinde –mizacın keyfi bir kararı olarak– muhtemelen de sağlıksız görünüyor.

*Yoruma Karşı*'nın bugün okunmasının ya da geçmiş çağın etkili, öncü bir belgesi olarak yeniden okunmasının yanlış olmadığını düşünüyorum. Fakat ben bu şekilde okumuyorum veya dileğim bu şekilde –nostalji ile ütopya arasında sallanarak– okunması değil. Kitabın yeniden yayımlanması ve yeni okuyucular kazanmasının, bu denemelerin ve incelemelerin yazıldığı değerleri desteklemeye yönelik Donkişotvari göreve katkıda bulunabilmesini ümit ediyorum. Bu denemelerde ifade edilen beğeni yargıları galip gelmiş olabilir. O yargıların altında yatan değerler değil.

(1996)

# Seyahat İncelemeleri

Egzotik yerlere yapılan seyahatler hakkındaki kitaplarda her zaman "biz"e karşı "onlar" vardır – sınırlı değerlendirme çeşitliliği sağlayan bir ilişki. Klasik ve Ortaçağ seyahat edebiyatı çoğunlukla "biz iyi, onlar kötü" türündedir – genellikle "biz iyi, onlar korkunç." Yabancı olmak anormal olmak demekti, sıklıkla fiziksel anormallikle temsil edilirdi; canavar gibi insanların, "başları omuzlarının altında olan o adamlar"ın (Othello'nun sevimli öyküsü),[1] yamyamların, tepegözlerin ve benzerlerinin ısrarla sayılıp dökülmesi bize, geçmiş çağların şaşırtıcı saflığını gösterir. Fakat bu saflığın bile bir sınırı vardı. Hıristiyan kültürü canavarların varlığına, mükemmelin veya mükemmele yakının varlığından daha kolay inanabilirdi. Bu yüzden, ucubelerin krallıkları yüz-

1 "Söz ederdim başları omuzları altında olan antropofagilerden." (William Shakespeare, *Othello*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 19) –çn.

yıllar boyunca haritalarda görünürken, örnek ırklar çoğunlukla ütopyaya seyahat kitaplarında yer alır; yani hiçbir yerde.

On sekizinci yüzyıla kadar daha cüretkâr coğrafya örnekleri yoktur: Gerçek olduğu varsayılan yerleri tanımlayan model toplumlar hakkındaki edebiyat. Belgelere dayanan edebiyat ve kurgu, elbette, on sekizinci yüzyılda, roman için önemli bir model olan birinci tekil şahısla aktarılan kurgu dışı anlatılarla yakından ilişkiliydi. Seyahat aldatmacalarının yanı sıra seyahat kitabı şeklindeki kurguların da altın çağıdır. Hayali yolculukların en büyüğü *Gulliver'in Gezileri*, tamamen yabancı olan iki ana fanteziyi birleştirir. Çoğunlukla canavarımsı ırklara yapılan bir dizi ziyaretten oluşur, tükenmiş kahramanının ideal bir ırkın arasına yerleşmesiyle son bulur: Yakında gelişecek olan "biz kötü, onlar iyi" geleneğinde önemli bir an.

Premodern olarak anlaşılabilecek seyahat literatürü, gezginin toplumu ile anormal, barbar, geri, tuhaf olarak tanımlanan toplumlar arasındaki karşıtlığa kesin gözüyle bakar. Bir gezginin, profesyonel (hatta amatör) bir gözlemcinin kişiliğinde konuşmak, medeniyet adına konuşmaktı; modern öncesi gezginlerin hiçbiri kendilerini barbar olarak görmez. Modern seyahat edebiyatı, medeniyetin açık olduğu kadar kritik bir kavram haline gelmesiyle başlar – yani kimin medeni olduğu kimin olmadığı artık o kadar net olmadığında.

Seyahat, kendi kötülüklerini aydınlatmak amacıyla her birini "doğal" veya daha "mantıklı" olarak tanımlayan Avrupa dışındaki toplumları sık sık hatırlatan filozofların (modern anlamdaki ilk entelektüeller) söyleminde öğretici bir fantezidir. Gezginlerin doğruladığı uzak diyarlardaki fiziksel anormalliklere dair masallar on sekizinci yüzyıl sonlarında hâlâ yürürlükte –örneğin Patagonya'daki üç metre boyundaki devler– fakat anormallik duygusu giderek ahlaki bir anlam kazanıyor. Ve "biz" ahlaki kusurlular

oluyoruz. Avrupa ile öğretici bir karşıtlığa işaret etmek için hayali üstünlükleri anlatılan egzotik yerlere yapılan yolculuklarla ilgili geniş bir literatür var. Seyahat medeniyetten –şu andan– daha iyi bir şeye doğruydu: Geçmişe veya geleceğe.

Amerika, bu tür gerçek ve uydurma pek çok gezinin hak sahibiydi. "Başlangıçta," demişti John Locke, "bütün dünya Amerika'ydı." Crèvecoeur ve Chateaubriand, Yeni Dünya'da medeniyet tarafından bozulmamış ve ondan iyi şeyler buldular: sağlık, zindelik, ahlaki bozulmamışlık, canlandırıcı bir saflık ve dürüstlük. Bu tür fantezilerden sonra kaçınılmaz olarak, bizi biraz medeniyetsiz, tek kelimeyle kaba bulan Fanny Trollope ve Dickens gibi on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki sivri dilli İngiliz gezginlerinin karşı edebiyatı geldi; 1830'larda, köle karşıtlığının ve feminizmin ayak seslerini hisseden Harriet Martineau bizi daha fazla sevdi. Egzotik yerler hakkındaki modern yargıların çoğu tepkiseldir. Türkler on sekizinci yüzyılın örnek ırklarından biriydi; 1850'lerde gözü pek Martineau "Türk" hareminin iki örneğini fiilen ziyaret etti ve içinde yaşayanları hayatında gördüğü en yaralı, en bunalımlı ve en yozlaşmış insanlar olarak tarif etti.

Bu seyahat yargıları –egzotik bir toplumun idealleştirilmesi ve barbarlığının rapor edilmesi– sırayla umut ve hayal kırıklığı döngüsünde gibi görünse de bazı ülkelerin (klişelerin gizemli kanunlarını izleyerek) idealize edilmeye karşı diğerlerinden daha elverişli olduğu anlaşıldı. Çin, Marco Polo'nun oraya gitmesinden itibaren bir hayal krallığı oldu; ve on sekizinci yüzyılda Çin'in bir akıl diyarı olduğuna, orada savaş, sefahat, cahillik, batıl inançlar veya salgın hastalıklar olmadığına yaygın şekilde inanılırdı. Amerika da bütün iftiracılarına karşı, bir idealleştirme konusu olarak tekrarlanmaya devam ediyor. Tersine Rusya, âdetleri ve enerjileri sürekli olarak kınanmış bir ülkedir. Avrupa'nın hayal gücünü ele geçiren ilk Moskof hükümdarı Korkunç İvan'dan bu

yana, Rus toplumunun alçaklığına dair anlatılanlar, Batı'da seyahat edebiyatının gelişen bir dalını oluşturmuştur. Hatırlanmaya değer karşı raporlar –1930'lar ile 1950'ler arasında, tam olarak Büyük Korku döneminde [Stalin Yönetimi] oraya giden yabancı ziyaretçilerin, Sovyetler Birliği'ndeki eşi benzeri görülmemiş özgürlük ve adaletten bahseden raporları– bu geleneği güçlendirdi.

Marki de Custine'in 1839'da Rusya'ya gittiğinde gördüğü barbarlık ve despotizmle ilgili açıklamasından kimsenin tam olarak hayal kırıklığına uğradığı düşünülemez, oysa Simon Leys'in 1970'lerin ortalarında Çin Kültürel Devrimi'nin barbarlığa ilişkin açıklamasından birçok insan ciddi bir şekilde hayal kırıklığına uğramıştı. Ve Çin'in en iyi ve Rus toplumunun en kötü olduğunu düşünmeye yönelik bu asırlık eğilim, birçok kritere göre Çin komünizminin Sovyet komünizminden çok daha sert, (tam anlamıyla) daha totaliter olmasına, Çin modeli Sovyet modelinden çok daha baskıcı olmasına rağmen, bugün hâlâ yankısını sürdürmektedir. (Aslında, Amerikan dış politika yapısının en yüksek noktalarındaki kendini beğenmiş anti-komünistlerin çoğu, mevcut Çin siyaset hayatının trajik Stalinist karakterini fark etmeleri beklenmiyormuş gibi davranıyorlar.) Bazı ülkeler daimi hayal nesnesidir.

Filozoflar, ideal erdemleri yalnızca soylu bir vahşiye (Voltaire ve Rousseau'nun Huronları, Diderot'nun bilge yaşlı Tahitilisi) değil, aynı zamanda Türkler, Persler ve Çinliler gibi Avrupalı olmayan ("Doğulu") halklara da atfetmişti. Sonraki nesil yazarlarının hayallerinin yanlışlığı pek kolay ispatlanmadı. Romantik şairlerin gidebildiği tek "ideal" medeniyet, ölüydü: Antik Yunan uygarlığı.

Bir zamanlar seyahat etmenin kendisi anormal bir eylemdi. Romantikler, benliği esas olarak bir gezgin olarak yorumlar – hiç var olmayan veya henüz kurulmamış ya da çoktan yok olmuş bir

yerin gerçek vatandaşı olan yurtsuz, arayıştaki bir benlik; bilinçli şekilde bir ideal, gerçeğin zıddı olarak algılanan benlik. Yolculuğun sonsuz olduğu ve bu nedenle varılacak yerin geçilebileceği anlaşılır. Seyahat etmek modern bilincin, modern bir dünya görüşünün koşulu haline gelir – özlemin veya umutsuzluğun canlandırılması. Bu bakış açısına göre herkes, potansiyel olarak gezgindir.

Seyahatin genelleşmesi, yeni bir seyahat yazısı türüyle sonuçlanır: Bundan böyle idealleştirme literatürüne rakip olacak hayal kırıklığı edebiyatı. Avrupalılar yeni, daha basit bir hayat ihtimali arayışıyla Amerika'ya geldi; eğitimli Amerikalılar, Eski Dünya'nın uygarlık kaynaklarını değerlendirmek için Avrupa'ya gittiler – iki taraf da sık sık hayal kırıklığına uğradıklarını açıkladı. On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren, Avrupalıların mektuplarında Avrupa'dan duyulan bıkkınlık, *Europamüde* duygusu yansıtılır. Sayıları giderek artan gezginler, eski klişelerden bazılarının cevabı gibi görünen egzotik, Batılı olmayan topraklara seyahat etmeye devam ederler: İnancın saf, doğanın bakir olduğu, tatminsizliğin (ve onun medeniyetinin) bilinmediği daha küçük toplumlar. Fakat cennet her zaman kayıptır. Modern seyahat anlatılarının yinelenen temalarından biri modernin yağmacılığı, geçmişin kaybıdır – bir toplumun çöküşünün raporu. On dokuzuncu yüzyıl gezginleri, yerliler gibi yaşamayı hayal bile edemeyecekleri halde yerlilerin el değmemiş, basit, seksi ve konforsuz yaşamaya devam etmesini isteyen gezginler yüzünden, diyelim ki Güney Denizlerindeki huzurlu hayata modern para ekonomisi tarafından yapılan akınlara dikkat çekiyorlar.

Seyahat etmeye, bir ülkeyi görülmeye ve anlatılmaya değer kılan karakteristik modern tahriklerden bir diğeri, orada bir devrimin gerçekleşmiş olmasıdır. Gezi yazarlarının en romantik olmayanı ve en bilgesi Alexis de Tocqueville Amerika'da, yakında Avrupa'yı da dönüştürecek, geçmişi, dönüşü olmayan şekilde yok

edecek köklü bir sürecin öncüsünü gördü; Tocqueville'in Amerika Birleşik Devletleri'nde seyahat etmesinin sebebi bu devrimi, demokrasiyi incelemekti. Ülkelerin bir devrimle, idealleri temsil ettiğini iddia eden bir devrimle nasıl dönüştüğünü görmek için yapılan seyahatler, modern gezi edebiyatının en büyük konularından biridir. Yirminci yüzyılda bunlar belirli devrimlere yapılan, ideal anayurdu, genel olarak devrimi arayan seyahatlerdir. "Batı"dan komünist ülkelere yapılan seyahatlerle ilgili edebiyatın çoğu yozlaşmış, aşırı bilgili Avrupa'dan gelen ziyaretçilerin "yeni bir dünyanın" –artık kendi kendini yaratmış "yeni insanın"– sağlıklı enerjilerini selamladığı eski türün son biçimi olarak okunur.

İdeal hedefin bu versiyonunda "ilkel"in yerini "devrimci" almıştır, ancak bir zamanlar ilkel olarak anlaşılan şeyin niteliklerinin çoğunu hâlâ korumaktadır. Lincoln Steffens, 1930'ların başlarında Sovyetler Birliği'ne yaptığı ziyaretten sonra o dillere düşen, "Geleceği gördüm ve işe yarıyor," açıklamasını yapmıştı – belki de komünizmi modernleşmeyle özdeşleştirmenin doruk noktasıydı. Ancak Sovyet modeli gözden düşerken ve devrim neredeyse kuşatma altında mücadele eden tarım toplumlarının kaderi haline gelirken, gezginlerin gerçekten hissettikleri şey şuydu: Geçmişi gördüm ve o... hareket ediyor.

Bu feci derecede fakir ülkelere yapılan geziler, zamanda geriye yolculuklar olarak algılanıyor: Daha eski bir çağın basitliği, saygısı ve maddi açıdan sade yaşamı için varlıklı, kuşkucu uygarlığı terk etmek. 1973 yılında Çin'e yaptığı ziyareti yazan Barbara Wooten şunları beyan etti: "Kendi karmaşıklığı içinde boğulma tehdidi altındaki bir dünyadan gelen biri için karşı konulmaz derecede çekici olan, Çin yaşamının bariz sadeliğidir." Bu tepki yalnızca fantezi değildir. Komünist devrimler yalnızca köylü toplumlarında ortaya çıkma eğiliminde değildir, aynı zamanda belirli bir modernleşmeyi sağlamaya adanan tüm enerjilere rağmen

eski moda aile hayatı ve edebi bir kültürün ana işlevi olmak gibi onlardaki modern öncesi pek çok şeyi inatla koruma eğilimindedir; varsıllığı, "hoşgörülü" değerleri ve yozlaşmış kitle kültürüyle tüketim toplumunun başlangıcını durdurmak –kısmen ekonominin inatçı başarısızlıkları nedeniyle– ya da en azından yavaşlatmak. Orta Avrupa'nın talihsiz ülkeleri bile (şimdi "Doğu"da yeniden konumlanmış), Rus egemenliği altına girdiklerinde pek geri kalmış toplumlar olmamalarına rağmen, komünizmin dayattığı modernliğe gecikmeli olarak terfi etme kuralından muaf değildir; yine de Avrupa'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki hali burada, Batı Avrupa ülkelerinde olduğundan daha fazla korunuyor. Yabancı ziyaretçilerin olumlu tepkilerinin büyük bir kısmı tam olarak buna yönelik olmuştur.

Hemen hemen bütün modern yansıtıcı seyahat anlatılarında ana konu yabancılaşmanın kendisidir. Yolculuk kuşkucu, kesin bir şekilde duyumsal veya kurgusal bir dünya görüşünü destekleyebilir. Ya da yolculuk, gezginlerin kendi toplumlarında eksik olan övdükleri erdemleri –ya da özgürlükleri– buldukları uzak bir toplumda yabancılaşmanın üstesinden gelme alıştırmasıdır. Avrupa dışındaki ülkelere seyahat olanaklarının artmasıyla yaygınlaşan başka bir seyahatte, burjuva kısıtlamalarından uzakta tatile çıkan varlıklı gezgin, "pitoresk" olanı araştırır, sınırsız cinsel fırsatlardan yararlanır. On dokuzuncu yüzyılın ünlü örneklerinden biri Flaubert'in Maxime Du Camp ile birlikte 1850-1851 yıllarında Mısır'a yaptığı seyahattir. (Yirminci yüzyılda eşcinsel yazarlar, sömürgelere ve eski sömürgelere yapılan bu tür sefahat seyahatlerinde uzmanlaştılar.) Devrimler için yapılan yolculuklarda, başka bir tür pitoresk göze çarpar. Komünist ülkelerde modası geçmiş olarak algılanan şeyin bir kısmı da cinsel ahlaksızlıktır. Kısıtlanmamış cinsellik artık ilkellikle değil gerilikle ilişkilendiriliyor. Devrim, kendisini bir erdemler krallığı olarak

yansıtır ve ziyaretçiler, devrimci bir toplumdaki davranış tarzının gerçekten bu şekilde dönüştüğüne inanmaya hazırdır. 1970'lerin başında pek çok Batılı ziyaretçi Çinli ev sahiplerinin, Çin'de hırsızlık, eşcinsellik ve evlilik öncesi seks olmadığına dair ciddiyetle verdiği güvenceyi kabul etti.

Sefahat için yapılan seyahat, devrimin sancıları içindeki fakir bir ülkeye yapılan yüce gönüllü, öğretici gezinin tam tersi olsa da devrim için yapılan seyahat genellikle benzer lütufkârlıkları ve kayıtsızlıkları uyandırır. Yerel zorlukları hayal bile edemeyen sempatik ziyaretçiler genellikle yüksek bir devrimci bilince sahiptir ve örneğin Kültür Devrimi zamanında Çin komünizminin korkunç katılığı ve ölümcül bağnazlığı 1970'lerin ortalarından başlayarak bir şekilde hafiflediğinde, ilk kez gelen ziyaretçilerin yerlilerin saf, saygılı ve tüketim çılgınlığıyla bozulmamış olduğu gerçekten güzel dönemi kaçırdıkları için birbirlerine dert yandıkları biliniyordu.

Devrimin olduğu başkentlere giden ilk ziyaretçilerin çoğu, eski moda bir edebi yolculukta olduğu gibi, eve dönüp bu konuda yazmak için egzotik bir yere gidiyorlardı. Bu ülkelere giden gezginler zorlu bir engeli aştıklarının farkındaydılar. (Çin Seddi'nin Ötesi, Demir Perde'nin Arkası.) Egzotik bir ülke hakkında yazmak için geldiler; asıl yazdıkları ise ayrıcalıklı ziyaretçiler için hazırlanmış yorucu bir programı olan bir seyahat rehberiydi. Gerçekten de bu kitapların ortak şekli seyahat kayıtlarıdır, tıpkı Simone de Beauvoir'ın 1955'te Çin'e yaptığı seyahati oldukça açık yüreklilikle anlattığı *China Day by Day* [Günden Güne Çin] gibi. 1970'lerin başından itibaren giderek artan sayılarda Çin seyahatine çıkan gezginler yalnızca benzer değil tıpatıp aynı şeyleri rapor ediyorlardı: Hangchow yakınlarındaki aynı çay üreticisi komün, Şangay'daki aynı bisiklet fabrikası, Pekin'in bir mahallesindeki aynı "yol komitesi" – seyahatin aynılığı, çok sayıda

gezginin orada gidip dönerek neredeyse aynı kitabı yazmalarına engel olmadı.

Tecrit edilmiş, gizemli, kuşatılmış tüm komünist ülkelerin, yabancı ziyaretçileri kabul etmek, onları şımartmak, onları pohpohlarken iyi seçilmiş bazı adımlardan geçirmek ve ardından onları incik boncuk ve kitaplarla dolu olarak dış dünyaya geri göndermek için ayrıntılı prosedürleri vardır. Herhangi bir uzak ülkedeki en modern turist girişimi gibi, devrim için giden gezginin deneyimi de tüm riskleri ortadan kaldırarak, anlaşılmaz şeyleri yadsıyarak kaydedilir. Gizem, risk, hoş olmayan durumlar ve tecrit, uzak diyarlara yapılan seyahatin geleneksel bileşenleridir. En bağımsız yalnız gözlemcinin bile egzotik bir ülkeyi çözmek için yardıma ihtiyacı vardır. Böyle bir gözlemci, seyahatin bir kısmında gezginin başlıca muhatabı olacak yerel bir rehber tutabilir – V. S. Naipaul'ün, devrimin sarstığı İslam ülkelerine yaptığı seyahatlerini anlattığı *Among the Believers* [İnananlar Arasında] kitabındaki gibi. Fakat yalnız gözlemcinin, bu yerel arkadaşın davranışlarını olduğu gibi kabul etmesi pek mümkün değildir. Komünist bir devrime yapılan grup seyahati farklı bir sonuç yaratmak için tasarlanmıştır. Bu geziler, seyahat yetkilileri tarafından ülkeyi anlaşılır göstermek için organize edilir. Komünist ülkelere giden pek çok ziyaretçi, orada yaşayanların arzularının ve ihtiyaçlarının, aslında son derece benzer olduğu halde özünde bizimkilerden farklı olduğuna; kurumlarının ve uygulamalarının, aslında köklü şekilde farklı olmalarına rağmen bizimkilerle kıyaslanabileceğine kolaylıkla ikna oldular.

Eskiden, yeni dünyalara yapılan deniz yolculukları zahmetli, riskliydi – o kadar zahmetliydi ki gezginler genellikle bundan kaçınırdı. Seyahat kitabı yazarlarının çoğu, daha önceki gezi anlatılarından intihal yapan şömine önü gezginleriydi. Egzotik yerlere seyahat etmek zamanla tamamen sıradanlaşıp giderek

daha planlı hale gelince, bu tür seyahat hileleri fiilen işe yaramaz oldu: İnsanlar kendi seyahatlerine çıkıp kendi kitaplarını yazdılar. Modern çağda, bilinçli olarak yanıltma niyetinde muhtemelen çok daha az, *yazarın* aldatıldığı çok daha fazla seyahat kitabı vardır. Elbette, yakalanma ihtimali de arttı. Chateaubriand'ın 1791'de Amerika'da yaptığı coşkulu (ve bir kısmı sahte) seyahatleri sırasında neleri görmediğini veya yanlış yorumladığını açıklamak için on sekizinci yüzyılın sonunda Paris'e hiçbir Natchez Kızılderilisi gelmedi. Fakat Gulag'da on bir yıl ceza çekmiş ve hem Henry Wallace hem de Owen Lattimore'un 1940'ların başında gittiği ve örnek bir çalışma yeri (Hudson Bay Company ile Tennessee Valley Bölgesi'nin birleşimi) olduğunu söyledikleri Sibirya'daki esir çalışma kampında kalmış birisi –ismi Eleanor Lipper– birkaç yıl sonra ortaya çıkıp mahkûmların ziyaretçileri hakkında hissettiği öfke ve küçümseme hakkında bir kitap yazdı.

On dokuzuncu yüzyılda egzotik ülkelere yapılan seyahatlerin anlatıları, maceraperest gezgine eşlik eden hizmetkârları, bazen de bütün bir maiyeti yok saydı. Devrimi gezen modern gezginler böyle bir geziyi hayata geçiren grubu yok sayma eğilimindedir. Komünist bir ülkeye yaptığı seyahat hakkında kitap yazan kişi, çoğu zaman davet edilenlerdendir. Bu da genellikle bir tura katılmak anlamına gelir – sıklıkla ziyaret edilen ülke tarafından düzenlenen ve masrafları karşılanan eğitici (yani, propaganda yapan) bir tur. Bütün turlarda olduğu gibi, insan bir arada olduğu diğer kişilerin bir kısmını ya da belki de hiçbirini tanımayabilir. Gruplar üç (Nisan 1968'de Kuzey Vietnam'a yaptığım ilk gezide olduğu gibi), beş (Nisan 1980'de Polonya'ya gittiğimde olduğu gibi) veya sekiz (1979'da Çin'e gitmek için katıldığım grubun büyüklüğü) kişilik küçük gruplar olabilir. Kırk kişilik gruplar genellikle öğrencilerden oluşur; seçkinler beş veya altı kişiden fazla gruplarla nadiren

seyahat ederler; en üst düzey oldukları düşünülen ünlülerse eşleri veya eşlikçileriyle seyahat etmeye davet edileceklerdir. Şayet bu, komünist bir ülkeye yapılan ilk seyahatse, insan bu grubun –ne kadar küçük ne kadar bu geziye mahsus olursa olsun– "heyet" olarak adlandırıldığını öğrenince şaşıracaktır. Grubunuzun hiç kimseyi temsil etmediğini, her üyenin yalnızca kendi adına konuştuğunu söyleyerek itiraz edebilirsiniz fakat gülümseyen ev sahibiniz "heyet" olarak bahsetmeye devam edecektir.

Gelenek, geziye katılan herkesin ülkeye girmeden bir gün önce, "içeriye" giden yolun ortalarında bir otelde buluşması, heyete seyahatin temel kurallarının açıklanması ve görevi, gezi boyunca resmi konuşmalara cevap vermek, ziyafetlerde masanın başına oturup kadeh kaldırmak olan bir "başkan" (bazen bir de başkan yardımcısı) seçilmesidir. (Bazı heyetler, hem tantanayı hem de eğlenceyi paylaşmak için seyahatin farklı bölümlerinde sırayla başkanlık yapılmasını tercih ederler.) Nereye gitseniz – treninizi karşılayacakları tren istasyonlarında, fabrikalarda, okullarda, Yazarlar Birliği'nde– heyetiniz o kuruluşların temsilcileri tarafından karşılanır.

Davet organizasyonu –ev sahibi– olmadan davet olmaz, program olmadan seyahat olmaz. Müzelerden örnek anaokullarına, ülkenin en ünlü bestecisinin veya şairinin doğum yerine götürülen, memnuniyetle karşılanıp çay ikram edilen ve devlet adamları tarafından fabrikalarla ve komünlerle ilgili sahte istatistikler verilen, bir muazzam yemekten diğerine güdülen, yabancılar için ayrılmış mağazalarda alışveriş çılgınlığı için zaman verilen gezginler, birbirinden başka neredeyse hiç kimseyle konuşmadan, sıkı bir şekilde planlanmış geziyi tamamlayacaklar ve birlikte vakit geçirdikleri yalnızca, çoğunu bir genellemeye dayandıracakları yerliler olacak: Heyete atanan kronik olarak sevimli rehberler. Bu resmi eşlikçiler –birkaç niteliksiz baş yazarın dışında

genelde hepsi gençtir, cana yakındır, heveslidir (yabancılarla ilişki kurmalarını sağlayan, gıpta ile bakılan bu heyecan verici işi almak için çok çalışmışlardır) ve korku doludur (yanlış bir adımın, boşboğazlığın bedelini bilirler)– sürekli olarak onların emirleri altında etraflarında dört dönüp yaygara yaparlar. Eşlik ettikleri kişi sürekli meşguldür. Onlar daha da meşguldür. Öğle yemeğinden sonraki mola sırasında, biletleri ve kalınacak yerleri ayarlamaları gereklidir; geceleri geç saatlerde günlük aktiviteler, ziyaretçilerin tepkileri ve gelecek aktiviteler konusunda rapor yazacaklardır. Turist demek, karakteristik olarak, açgözlülük demektir. Fakat komünist bir ülkede heyetle yapılan bir tur bencil, açgözlü olmaya bariz bir davetiye sunar. Ziyaretçinin yapması gereken tek şey planlanmamış bir gezi veya eğlence istediğini ifade etmesidir ve perde arkasında çalışan insanlara telefonlar edilerek gerekli biletler alınır, belli bir yerde bir rehber veya bir limuzin daha ayarlanır.

Eğitim seyahati, tanımı itibarıyla ayrıcalıklı bir seyahattir – gidiş-dönüş biletiyle yapılan bir seyahattir. Eğitim amacıyla yabancı ülkelere yapılan seyahat modellerinden biri, genellikle hastalıklı ve düşük ücretli özel öğretmeninin eşlik ettiği genç bir beyefendinin çeşitli geleneklere, yerlere, kendisininkiyle yan yana hazinelere maruz kaldığı, on sekizinci yüzyıldaki Büyük Tur'du. Kıta boyunca yapılan bu avare seyahatler genelde hovardalık peşinde koşmaktan başka bir şey olmasa da eğitimsel amaçları tamamen hükümsüz olmayabilirdi. Büyük Tur'un mezunu, bir anlamda yabancılar tarafından kirletilmiş olarak evine dönerdi. En azından medeni olmanın birçok modeli olduğunu deneyimlemiş olurdu – gerçek medeniyetin ve kültürün başlangıçlarından birini.

Komünist ülkeleri ziyaret etme imkânı sunan Büyük Tur, ziyaretçinin onu kirletecek herhangi bir şeyle karşılaşmamasını sağlayacak şekilde tasarlanır. Böyle turların veya saha gezilerinin

önkoşulu, ziyaretçinin entelektüel ve kültürel mesafesi, seyahat heyetinin zorunlu konforuyla pekiştirilir. Gezginlerin göreceği devrim Disneyland'ı, ülkenin ilerlemesi, devrimin faydaları temasına sahip, ziyaretçilerin hayranlık uyandırmak için götürüldüğü, ekonomik ve kültürel bir dizi basit gösterinin sunulduğu bir yerdir. Fakat çok zengin ülkelerden gelen birkaç ziyaretçi, sol ile özdeşleşen birçoğu da dahil olmak üzere, bu gösterileri değerlendirebilme yeteneğine sahiptir. Şayet komünist bir ülkeye yaptıkları ilk seyahatse, muhtemelen çoğu bir traktör fabrikasında, bir üretme çiftliğinde, bir kâğıt fabrikasında ilk defa bulunacaktır. Ziyaretçilerin çoğu komünizm hakkında, ziyaret ettikleri ülke hakkında (genellikle bir haritaya bakma zahmetinde bile bulunmamışlardır ve ülkenin tarihiyle ilgili en dikkat çekici gerçeklerden bile habersiz görünürler), köylü hayatı ve büyük endüstriyel yöntemler hakkında hiçbir şey bilmiyor olacaktır.

Sözde yoldaş gezginler, ister bilgili ister cahil olsun, bir heyet seyahatinin en iyi katılımcıları değildirler. Aslında, komünist ülkelerdeki seyahat yetkilileri Batılı solculara güvenmemeyi öğrenmişlerdir ve bu, Richard Nixon'ın en sevdiği yabancı tatil yeri, Ronald Reagan'ın –radikal duygulardan etkilenmeyen gezginleri eğlendirmeyi tercih eden– "sözde komünist Çin"inde en net şekilde görülür: Bir yönetim kurulu üyesi, solcu bir tarih profesöründen daha iyidir. Böyle gezginler, kısmen birçok dost canlısı, çekici insanla dolu olduğunu, egzotik sokakların "tıpkı bizim gibi" insanlarla kaynadığını keşfettikleri için ülkeden, seyahatlerinden öncesine göre daha olumlu duygularla ayrılırlar.

Gelmeden önce ne hayal etmişlerdi ki?

(1984)

# Bir Avrupa İdeali (Bir Ağıt Daha)

Avrupa mı? Avrupa benim için ne anlama gelir?

Ne anlama gelmez: Euro-ticaretin Avrupası, Euro-dolarlar – sözde, kapitalist Batı Avrupa'nın bireysel ülkelerinin "20. yüzyıl sonlarının canlandırıcı ekonomik zorluklarına karşı koymalarına" yardım etmesi gereken özenti Avrupa "topluluğu" (bugünkü *Herald Tribune*'den, Amerika'nın dünya gazetesinden alıntıladım); bu ülkelerde sanat ve edebiyat olarak övülen Euro-zevksizliği; Euro-festivaller, Euro-sergiler, Euro-gazetecilik ve Euro-televizyon. Fakat bu Avrupa, sevdiğim Avrupa'yı, bazılarını ortaya çıkardığım, hissettiğim, düşündüğüm, huzursuzlandığım ve en iyi, alçakgönüllü standartlarına göre sıraladığım geleneklere dahil olan çoksesli kültürü amansız bir şekilde yeniden şekillendiriyor.

Amerika, birçok Avrupalının düşünmekten hoşlandığı gibi Avrupa'dan çok farklı (daha "barbar") olsa da elbette Avrupa'dan tamamen kopuk değildir. Yurttaşlarımın çoğunluğu, önceki dönemlere nazaran daha küçük bir çoğunluğu gibi ben de Avrupa

kökenli olsam da – özellikle Avrupalı-Yahudi kökenliyim (dedelerim ve ninelerim yüz yıl önce, günümüzde Polonya ve Litvanya olan yerlerden Amerika Birleşik Devletleri'nin kuzeydoğusuna göç etmişler)–, bir Amerikalı olarak Avrupa'nın benim için ne anlam ifade ettiğini pek sık düşünmem. Bir yazar, edebiyatın bir vatandaşı (yani uluslararası bir vatandaşlık) olarak bana ne ifade ettiğini düşünürüm.

Bir Amerikalı olarak Avrupa'nın benim için ne anlam ifade ettiğini tanımlamam gerekseydi, özgürleşme ile başlardım. Amerika'da kültür sayılan şeylerden özgürleşme. Avrupa kültürünün çeşitliliği, ciddiyeti, titizliği, yoğunluğu, zihinsel olarak dünyayı yerinden oynatabileceğim bir Arşimet noktası oluşturuyor. Bunu Amerika'da, Amerikan kültürünün bana bir standartlar koleksiyonu olarak, bir miras olarak verdikleriyle yapamam. Dolayısıyla Avrupa benim için önemlidir, Amerika'dan çok daha önemlidir, yine de Avrupa'da kaldığım zamanlar beni mülteci yapmaz.

Elbette Avrupa, o ideal çeşitlilikten, o muazzam gıdadan... O zevklerden, o standartlardan çok daha fazlasını ifade ediyor. Hem en azından Latin Ortaçağlarından beri eski bir gerçeklik hem de sürekli, çoğu zaman ikiyüzlü bir amaç, modern bir siyasi birleşme çağrısı olarak "Avrupa" her zaman kültürel farklılıkların bastırılmasını ve silinmesini, devlet gücünün yoğunlaşmasını ve artırılmasını teşvik etti. Yalnızca Napolyon'un değil aynı zamanda Hitler'in de Pan-Avrupa [Avrupa kimliğine dayanan milliyetçilik] idealini dile getirdiğini hatırlamak ders niteliğindedir. İşgal sırasında Fransa'da yapılan Nazi propagandalarının çoğu Hitler'i, Avrupa'yı Bolşevizm'den, Rus ya da "Asya" ordularından kurtaran kişi olarak gösteriyordu. Avrupa fikri genellikle "medeniyetin" yabancı topluluklara karşı savunması ile ilişkilendirilmişti. Medeniyeti savunmak genellikle, diğer Avrupa ülkeleriyle güç ve zenginlik için rekabet eden tek bir Avrupa ülkesinin askeri

gücünü ve ticari çıkarlarını genişletmek anlamına geliyordu. Gerçekten medeniyet denebilecek bir şey anlamına gelmenin yanı sıra (çünkü bu da inkâr edilmemelidir), "Avrupa" bazı Avrupa ülkelerinin Avrupa dışında kalan büyük kısımlar üzerindeki egemenliğinin ahlaki doğruluğuna dair bir fikir anlamına geliyordu. Yahudi olmayanları Filistin'de bir Yahudi devletinin cazibesine ikna etmeye çalışan Theodor Herzl, "Avrupa'nın Asya'ya karşı kuvvetlendirilmiş duvarının bir parçasını oluşturacağız ve barbarlara karşı kültürel öncü rolünü yerine getireceğiz," dedi. Herzl'in *Judenstaat*'ındaki bu cümleyi (bugünlerde herkesin yaptığı gibi) özellikle İsrail'i kınamak için değil, on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında bir Avrupa halkı tarafından yapılan fiilen her sömürgeleştirme eyleminin, "medeniyetin" –Avrupa medeniyetiyle özdeş olduğu düşünülen– ahlaki sınırlarının bir uzantısı ve barbarlığın gelgitlerini etkisiz hale getirmek olarak meşrulaştırıldığı gerçeğinin altını çizmek için alıntıladım.

Uzun zaman boyunca "evrensel" değerler, dünya kuruluşları fikrinin kendisi, Avrupa merkezliydi. Dünyanın bir zamanlar Avrupa merkezli olduğuna dair bir algı var. Avrupa'nın "dünün dünyası" olduğu; Stefan Zweig'ın, bu seçkin, iyi kalpli Avrupalının Avrupa'dan kaçmaya, tamamen Avrupa'nın tam kalbinde üretilmiş büyük başarı kazanan bir barbarlıktan (açıklamaya gerek var mı?) kaçmaya zorlanmasından neredeyse yarım yüzyıl önce anı şeklinde yazdığı ve Avrupa'ya ağıt yaktığı son kitabına verdiği isim gibi. Avrupa kavramının, önce emperyalizm ve ırkçılık, sonra da çokuluslu kapitalizmin zorunlulukları tarafından tamamen itibarsızlaştırıldığı düşünülebilir. Aslında, öyle olmadı. (Medeniyet fikri de faydasız değildir – onun adına kaç tane sömürgeci vahşet yapılırsa yapılsın.)

Avrupa idealinin en büyük kültürel canlılığa sahip olduğu yerler kıtanın merkezi ve doğu kısmı, diğer imparatorluk

ülkelerindeki vatandaşlarının biraz bağımsızlık için mücadele ettiği bölgelerdir. Tabii ki, Milan Kundera'nın birkaç yıl önce yazdığı etkili makalesiyle başlayan ve Adam Zagajewski, Václav Havel, Georgy Konrád ve Danilo Kiš'in makaleleri ve manifestolarıyla devam eden Orta Avrupa tartışmasından bahsediyorum. Bir Polonyalı, bir Çek, bir Macar, bir Yugoslav için (hatta, başka sebeplerden dolayı, bir Avusturyalı veya Alman için) Avrupa fikrinin bariz, yıkıcı bir hâkimiyeti vardır. Orta Avrupa'nın – dolayısıyla, Avrupa'nın– varlığına dair kültürel ve nihayetinde politik karşı hipotezin sınır değeri, bir Avrupa barışı uzlaşmasını, tüm hayatımızı rehin tutan süper güçlerin rekabetini aşındıracak uzlaşma çözümünü teşvik etmektir. Avrupa'da buluşan iki imparatorluğun sınırlarının geçirgen olması herkesin çıkarına olacaktır. Ve herkesi, büyük büyük torunlarının büyük büyük torunları olmasına izin verilmesi gerektiğini düşünen herkes diye kafama göre tanımlayacağım. "Bir gece opera izlemek için özel izin alınmadan Budapeşte'den Viyana'ya gitmek imkânsız olduğu sürece," demişti Konrád, "barış içinde yaşadığımızdan söz edemeyiz."

Orta Avrupalıların, birbirleriyle özgürce iletişim kurabilen, onca acı ve sıkıntı pahasına kazanılan deneyimlerini, muazzam kentsel olgunluklarını ve kültürel derinliklerini bir araya getirebilen, küçük uluslardan oluşan romantik bir Avrupa projesiyle kıyaslanabilecek bir şeyimiz var mı? Bir gece opera izlemek için kimseden izin almasına gerek kalmadan bir kıtadan diğerine atlayabilen bizler için Avrupa bu anlamda bir şey ifade edebilir mi? Yoksa Avrupa ideali bizim refahımız, bizim özgürlüğümüz, bizim bencilliğimizle köhne bir hale mi geldi? İdealin kendisi de bizler için tamir edilemeyecek kadar bozuldu mu?

Bir açıdan, belki de imparatorluğun bölünmesiyle her iki tarafındaki Avrupa gücünün gerçek kaybı nedeniyle, iki deneyimimiz karşılaştırılabilir görünüyor. Yeni Avrupa ideali genişleme değil,

daraltmadır: Dünyanın geri kalanının değil, Avrupa'nın Avrupalılaşması. Polonyalılar, Macarlar ve Çekler arasında "Avrupa" ahmak, boğucu Rus işgalcilerin gücünü ve kültürel egemenliğini sınırlandıran aşikâr bir slogandır. İmal edilmiş Avrupa... Avrupalı. Birbirimizden koparılmaktan şikâyet edemeyeceğimiz zengin Avrupa'da başka bir ıstırap var. Avrupa'yı Avrupalı yapmak değil, Avrupalı olarak kalması konusunda. Açıkça, kaybedilen bir savaş. Orta Avrupa'nın yüksek eğitimli nüfusu mantıksız tecritten ve kültürel ilişkilerin sınırlandırılmasından mustaripken, Batı Avrupalılar kültürel uygulamaların aralıksız ve ayrıştırıcı katkılarından dertli. Frankfurt'ta Sih taksi şoförleri, Marsilya'da camiler var. Napoli, Roma ve Turin'deki hastanelerde çalışan İtalyan doktorlar Afrikalı göçmenlerin ergen kızlarına, ailelerinin istediği üzerine klitoridektomi [kadın sünneti] yapıyor. Avrupa'daki görece homojen ülkeler yalnızca Portekiz ve Yunanistan gibi yoksullar, ayrıca Moskova'nın yönettiği kırk yıllık ekonomik planlamayla yoksullaşan Orta Avrupa ülkeleri olacak. Zengin Avrupa ülkelerine yapılan aralıksız yabancı akınlarının, "Avrupa" sloganını bir kez daha çirkinleştirme ihtimali vardır.

Avrupa, bir nostalji göstergesi mi? Avrupa'ya bağlılık, herkes daktilo kullanırken elle yazmaya devam etmek gibi bir şey mi? (Şu daha uygun: Herkes elektronik yazı makinesi kullanırken daktilo ile yazmaya devam etmek gibi mi?) Bir Avrupa idealinin ciddiye alınabileceği ülkelerin esnek olmayan, korku dolu, askeri yönetim sistemleri ve sıkıntılı ekonomileri yüzünden Batı'dan daha az modern, daha az müreffeh ve etnik olarak daha homojen ülkeler olması dikkate değer görünüyor. Modern bir Avrupa –genellikle yanlış bir şekilde "Amerikanlaşmış" Avrupa denen– kesinlikle çok daha az Avrupalıdır. Japonya'nın son on yıldaki bazı deneyimleri bana "modern"in Amerikan'la eşdeğer olmadığını gösterdi. (Modernleşmeyi Amerikanlaşma ile eşdeğer veya tam tersi olarak

görmek belki de en son Avrupa merkezli önyargı olabilir.) Modernin, Amerika Birleşik Devletleri'ni de Japonya ve zengin Avrupa ülkelerinden daha az olmamak üzere değiştiren, özgürleştirici ve son derece yıkıcı kendi mantığı vardır. Bu arada, merkezin yeri değişti. (Zaten merkez her zaman çevre tarafından yok edilmiş veya değiştirilmiştir.) Los Angeles, Asya'nın doğu başkenti haline geldi ve bir Japon sanayici, yakın zamanda Amerika Birleşik Devletleri'nin "kuzeydoğusunda" bir fabrika kurma planlarını anlatırken, Massachusetts'i değil, Oregon'u kastetmişti. Yeni bir kültürel ve politik coğrafya var ve bu, bağdaştırıcı olacak ve geçmişi giderek daha fazla yok edecek. Ana akım Avrupa'nın geleceği, yerlilerin de turistler (Avrupa'da bu ayrımın modası çoktan geçti – herkes turisttir) kadar açgözlü bir şekilde tüketeceği, ülke büyüklüğünde eğlence parklarına sahip Euroland, anlık yeniden oynatılan bir Avrupa'dır. Yüksek sanat ve etik ciddiyetin Avrupa'sından, mahremiyet ve maneviyat değerlerinden ve güçlendirilmemiş, makine yapımı olmayan bir söylemden geriye ne kaldı? Krzysztof Zanussi'nin filmlerini, Thomas Bernhard'ın yazılarını, Seamus Heaney'nin şiirlerini ve Arvo Pärt'ın müziğini mümkün kılan Avrupa mı? O Avrupa hâlâ var, bir süre daha var olmaya devam edecek. Ama daha az alan işgal edecek. Giderek artan sayıda vatandaşı ve destekçisi kendilerini göçmen, sürgün ve yabancı olarak görecek.

O zaman insanın Avrupalı köklerine, gerçek ve manevi köklerine ne olacak? Bu soruya, Fransa'da kırk yıl yaşayan Amerikalı göçmen bir yazarın, bir zamanlar kendisine sorulan Amerikan köklerini kaybetmekten korkup korkmadığı sorusuna verdiğinden daha teselli edici bir yanıt düşünemiyorum. Gertrude Stein'ın cevabı, belki de Amerikalıdan çok Yahudilere özgüydü: "İyi ama yanınızda götüremiyorsanız köklerinizin ne faydası var?"

(1988)

# Pyramus ile Thisbe'nin Aşırı Komik Ağıtları (Bir Perde Arası)

Duvar: Böylece duvarın rolü burada bitiyor;
Başka sözü kalmayınca duvara gitmek düşüyor.
–*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Beşinci Perde, Birinci Sahne[1]

Thisbe: O artık burada değil.

Pyramus: O bizi ayırdı. Birbirimize hasret kaldık. Ayrı düştük.

Thisbe: Her zaman onu düşünüyordum.

Pyramus: Beni düşündüğünü sanıyordum.

Thisbe: Sersem! (*Onu öper.*) Sana ne kadar sık güvence verdim. Ama söylemediklerimden bahsediyorum. Söylediğim her cümlede başka, söylenmemiş yarım bir cümle vardı, "Ve duvar..." Örneğin: Ben Paris Bar'a gidiyorum.

1 William Shakespeare, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 77 –çn.

Pyramus: "Ve duvar..."

Thisbe: Örneğin: Bu akşam Arsenal'de ne oynuyor?

Pyramus: "Ve duvar..."

Thisbe: Örneğin: Kreuzberg'deki Türkler için korkunç.

Pyramus: "Ve duvar..."

Thisbe: Aynen.

Pyramus: Bir trajediydi. Artık komedi mi olacak?

Thisbe: Normal olmayacağız, değil mi?

Pyramus: Bu, ne istersek yapabileceğimiz anlamına mı geliyor?

Thisbe: Kendimi biraz nostaljik hissetmeye başlıyorum. Ah, insan kalbi kararsız bir şeydir.

Pyramus: Thisbe!

Thisme: Seninle ilgili değil sevgilim! Her zaman senin olacağımı biliyorsun. Yani, benim olacağını. Ama elbette aynı şey, değil mi? Hayır, şeyi düşünüyordum... anla işte. Birazcık özledim.

Pyramus: Thisbe!

Thisbe: Sadece birazcık. (*Pyramus'un somurttuğunu görür.*) Gülümse sevgilim. Ah, siz insanlar fazla ciddisiniz!

Pyramus: Acı çektim.

Thisbe: Ben de öyle, kendimce. Senin gibi değil elbette. Ama burada da işler her zaman kolay değildi.

Pyramus: Tartışmayalım.

Thisbe: Tartışmak mı? Asla! (*Duvarı yıkanların sesi duyulur.*) Dinle! Ne kadar muhteşem bir ses!

Pyramus: Keşke ses kaydedicimi getirseydim. Sony marka.

Thisbe: Artık istediğin her şeyi alabildiğin için memnunum. O kadar yoksul olduğunu fark etmemiştim.

Pyramus: Korkunçtu. Ama biliyorsun, karakterim için iyiydi.

Thisbe: Gördün mü? Sen bile özlem çekiyorsun. Geçen yıl Amerikalı bir sanatçı beni uyardı, "Bu duvarı özleyeceksin," diye.

(*Duvar parçalarını sprey boyayla boyayan bazı duvar yıkanları gözetler.*) Geliştiriyorlar.

Pyramus: Nostaljiye kapılmayalım.

Thisbe: Ama onun için söylenecek bir şeyler olduğuna katılıyorsun. Bizi farklılaştırdı.

Pyramus: Yine farklı olacağız.

Thisbe: Bilmiyorum. Çok fazla araba var. Çok fazla çöp. Dilenciler. Yayalar sokak köşelerinde yeşil ışığın yanmasını beklemiyor. Arabalar kaldırımlara park ediyor.

*New York'un ruhu girer.*

Ruh: Ey şehir, seni tanıyorum. Deri kaplı barlarını, bağımsız film festivallerini, bir dolu koyu tenli yabancını, gayrimenkul avcılarını, Art Deco tarzı mağazalarını, ırkçılığını, Akdeniz restoranlarını, pislik içindeki sokaklarını, kaba mekanik–

Thisbe: Hayır! Defol! Burası Orta Avrupa'nın Berkeley'i.

Ruh: Orta Avrupa: Bir hayal. Sizin Berkeley'iniz: Bir perde arası. Bu, Avrupa'nın New York'u olacak – hep öyle olması gerekiyordu. Sadece altmış yıl kadar gecikti.

*New York'un ruhu kaybolur.*

Thisbe: Pekâlâ, sanırım çok kötü olmayacak. New York, Amerika olmadığına göre, bu şehir hâlâ...

Pyramus: Tabii tabii, ancak yıkık dökük halde kalırsa ve istenmeyen yabancılarla dolu olursa. (*İçini çeker.*) Fazla umutlu olmayalım.

Thisbe: Ah, umutlu olalım. Zengin olacağız. Alt tarafı para.

Pyramus: Ve güç. Bunu seveceğim.

Thisbe: Hak etmediğimiz hiçbir şey almıyoruz. Birlikteyiz. Özgürüz.

Pyramus: Her şey çok hızlı gidiyor. Ve çok pahalıya mal oluyor.

Thisbe: Birlikte olduğumuz sürece kimse bize istemediğimiz bir şeyi yaptıramaz.

Pyramus: Bizden daha şanssızları düşündükçe zorlanıyorum. Ama bazen hatırlayacağız, değil mi?

Thisbe: Bütün o eski hikâyeleri unutmak istiyorum.

Pyramus: Tarih, vatan hasreti çekmektir.

Thisbe: Neşelen sevgilim. Dünya, Eski ve Yeni diye ikiye ayrıldı. Ve biz her zaman iyi tarafta olacağız. Şu andan itibaren.

Pyramus: Goethe demiş ki –

Thisbe: Ah, Goethe olmaz.

Pyramus: Haklısın.

Thisbe: Walter Benjamin'in son –

Pyramus: Benjamin de olmaz!

Thisbe: Doğru. (*Bir süre sessiz kalırlar.*) Hadi yürüyelim.

*Aralarında Rus askerlerinin de bulunduğu bir dizi satıcının boş bir alanda karşılaştığını görürler.*

Pyramus: Ve *bunun* tarafsız topraklar olduğunu düşünmek.

Thisbe: Ne satıyorlar?

Pyramus: Her şeyi. Her şey satılık.

Thisbe: Daha iyi olduğunu söyle. Lütfen!

Pyramus: Elbette daha iyi. Ölmek zorunda değiliz.

Thisbe: Öyleyse kutlamaya devam edelim. Biraz şampanya iç. Bir tane River Cola iç.

*İçerler.*

Pyramus: Nihayet özgürlük.

Thisbe: Ama kutuyu yere atma.

Pyramus: Beni ne sandın?

Thisbe: Özür dilerim. Ben sadece... Üzgünüm. Evet, özgürlük.

*Perde.*

(1991)

# Bir Ankete Verilen Cevaplar

Mayıs 1997'de, editörlüğünü Philippe Sollers'in yaptığı Fransız edebiyat dergisi *La Règle du Jeu*, "entelektüeller ve rolleri hakkında uluslararası bir araştırma" yürüttü. Gönderdikleri aşağıdaki altı soruyu yanıtlayanlar arasındaki tek Amerikalı bendim.

Bugün entelektüel sözcüğü sizin için ne anlama geliyor? Kendinizi entelektüel olarak görüyor musunuz yoksa bu terimi ret mi ediyorsunuz?

Size içtenlikle ilham veren ve hâlâ düşüncelerinizi etkileyen entelektüel kişiler kimlerdir?

Yirminci yüzyılın sonunda entelektüellerin rolü nedir? Misyonları tamamlandı mı yoksa hâlâ dünya için yapacakları önemli bir görevleri olduğunu düşünüyor musunuz?

Entelektüellerin hataları, körlükleri ve sorumsuzlukları hakkında çok şey söylendi. Bu suçlamalar konusunda ne düşünüyorsunuz? Katılıyor musunuz yoksa eleştirilere karşı mı çıkıyorsunuz?

Size göre, ülkenizdeki entelektüellerin önündeki en büyük engeller nelerdir – medyanın ilgisizliği mi, görüşlerin karmaşası mı, siyasi baskılar mı ya da başka bir şey mi?

Günümüzdeki en acil görevlerin, en tehlikeli önyargıların, en önemli sorunların, en büyük risklerin ve en büyük entelektüel keyiflerin neler olduğunu düşünüyorsunuz?

Sorulan ve (bence) ima edilen sorulara verdiğim dokuz yanıt şöyle.

1

Entelektüel kelimesinin benim için bugünkü anlamı, her şeyden önce, ünlü entelektüellerin yetersizlik, saflık, rezalet, ihanet, ilgisizlik, eskime gibi konularda entelektüellerin rolü hakkında üzerinde anlaşmaya vardıkları, dergilerdeki konferanslar, yuvarlak masa tartışmaları, sempozyumları ve bu olaylara katılımlarının kanıtladığı gibi, ait oldukları kastın yakın zaman sonra veya halihazırda ortadan kalkmasıdır.

2

Kendimi entelektüel olarak görüp görmediğim (mümkün olduğunca az görmeye çalışırım) konunun dışında. Eğer öyle denebilirse, diye cevap veriyorum.

3

Siyasi ve etik kültürü güvensizliği, korkuyu ve entelektüelleri aşağılamayı (Tocqueville'i tekrar okuyun) teşvik eden ve destekleyen bir ülkenin, gezegendeki en gelişmiş entelektüel karşıtı

geleneğe sahip bir ülkenin vatandaşı olarak, entelektüellerin rolü konusuna Avrupa'daki meslektaşlarımdan daha az bıkkın bakmaya meyilliyim. Hayır, "misyonları" (bu şekilde sormuştunuz) tamamlanmadı.

Elbette, çoğunluğunun adaletsizliği protesto etmek, kurbanları savunmak, hüküm süren otoriter dindarlıklara meydan okumak istediğini düşünmek entelektüeller hakkında fazla iyi konuşmak olur. Çoğu entelektüel de eğitimini aldığı mesleği yapan diğer insanlar kadar konformisttir – örneğin haksız savaşların sürdürülmesini desteklemeye gönüllü olarak. Entelektüellere baş belası, vicdanın sesi gibi iyi isimler veren insanların sayısı her zaman az olmuştur. Sorumluluğunu bilerek tarafını seçen ve (dilekçeler imzalamak yerine) inandıkları şey için kendilerini tehlikeye atan entelektüeller, bilinçli bir kötü niyetle ya da söylediklerinden utanmayacak bir cehaletle halkın yanında yer alan aydınlardan çok daha az görülür: Her André Gide, George Orwell, Norberto Bobbio, Andrei Sakharov veya Adam Michnik için, on Romain Rolland, Ilya Ehrenburg, Jean Baudrillard veya Peter Handke gibi.

Başka türlü olabilir miydi zaten?

4

Milliyetçi ve dindar dahil olmak üzere her türden entelektüel olsa da laik, kozmopolit, kabile karşıtı karışımından hoşlandığımı itiraf ediyorum. "Ayrılmış entelektüellik" bana örnek bir formül gibi geliyor.

Entelektüel derken, kendi mesleğinin, tekniğinin veya sanatsal uzmanlığının ötesinde zihinsel hayatını bu şekilde kullanmaya (ve bu suretle, dolaylı olarak, savunmaya) kendini adamış "özgür" entelektüel demek istiyorum.

Bir uzman, aynı zamanda bir entelektüel olabilir. Fakat bir entelektüel hiçbir zaman sadece bir uzman olamaz. Kişi entelektüeldir çünkü söylemlerinde belli dürüstlük standartları ve sorumlulukları vardır (veya olmalıdır). Entelektüellerin tek vazgeçilmez katkısı budur: Yalnızca faydalı değil, konformist olan söylem kavramı.

5

Entelektüellerin modasının geçtiğini veya şu ya da bu kişinin "son entelektüel" olduğunu son on yılda kaç defa duydum?

6

Dün olduğu gibi bugün de entelektüellerin iki görevi var. Görevlerden biri, öğretici olan, diyaloğu geliştirmek, çok sayıda sesin duyulma hakkını desteklemek, alınan görüşler hakkında şüpheciliği güçlendirmek. Bunun anlamı, eğitim ve kültür konusundaki görüşleri, millet veya kabile sevgisi gibi fikirleri ("idealleri") izlemek olan kişilere karşı durmaktır.

Diğer görev, muhalif olmaktır. Gelişmiş kapitalist ülkelerde, son yirmi yılda ahlaki tutumlarda ürkütücü bir değişim yaşandı. Ayırt edici özelliği, tüm idealizmlerin, özgeciliğin kendisinin, kültürel olduğu kadar ahlaki her türlü yüksek standardın gözden düşmesidir. Thatcherizm[1] ideolojisi her yerde kazanıyor ve işlevi tüketimi teşvik etmek olan kitle iletişim araçları, kendilerini anlayan her yerdeki insanlara değer ve değersizlik anlatılarını ve fikirlerini yayıyor. Entelektüellerin, kitle iletişim araçları

1 1979-1990 arasında Birleşik Krallık başbakanlığını yapan Margaret Thatcher'ın iktisadi ve sosyal görüşlerini ve siyaset tarzını ifade eder –çn.

tarafından teşvik edilen nihilist olanın dışında bir zihinsel yaşam ve söylem standardını somutlaştırmaya (ve savunmaya) devam etme gibi Sisifosvari[1] görevi vardır. Nihilizm derken sadece her yerde eğitimli sınıflar arasında egemen olan göreliliği, çıkarların özelleştirilmesini değil, aynı zamanda kültürel demokrasi denilen ideolojide somutlaşan daha yeni ve daha kötücül nihilizmi kastediyorum; mükemmelliğe, "seçkin" olanın başarısına, dışlayıcılığa duyulan nefret.

## 7

Entelektüelin ahlaki görevi her zaman karmaşık olacaktır çünkü birden fazla "yüksek" değer vardır ve iyi olan her şeyin koşulsuz olarak onurlandırılamayacağı somut koşullar vardır – aslında bu değerlerden ikisi uyumsuz olabilir.

Örneğin gerçeği anlamak adalet mücadelesini her zaman kolaylaştırmaz. Ve adaleti sağlamak için gerçeği saklamak doğru görünebilir.

İnsan seçmek zorunda kalmamayı ümit eder. Fakat seçim yapmak (gerçek ve adalet arasında) zorunlu hale geldiğinde – maalesef zaman zaman olduğu gibi– bana göre, bir entelektüel gerçekten yana karar vermelidir.

Entelektüellerin, en iyi niyetli entelektüellerin yaptığı, genel olarak bu değildir. Kaçınılmaz olarak, entelektüeller davalara destek verdiğinde, tüm karmaşıklığıyla ciddiye alınmayan "gerçek"tir.

---

1 Yunan mitolojisinde Sisifos, Yeraltı Dünyasında büyük bir kayayı sonsuza kadar bir tepenin en yüksek noktasına dek yuvarlamaya mahkûm edilmiş kraldır. Sisifosvari tanımı, sonsuz ve beyhude görünen görevleri ifade etmek için kullanılır –çn.

8

Bir yürüyüşe katılmadan veya bir şeyi imzalamadan önce, iyi bir kural: İlginizi çeken ne olursa olsun, kendiniz orada olmadığınız, ülkeyi, savaşı, adaletsizliği, herhangi bir şeyi ilk elden, yerinde ve makul bir süre boyunca deneyimlemediğiniz müddetçe kamu adına bir görüş ifade etmeye hakkınız yoktur.

Bu şekilde ilk elden bilgi ve deneyimin yokluğunda: Sessiz kalın.

9

Hakkında neredeyse hiçbir şey bilmedikleri ülkeleri ilgilendiren toplu eylemleri destekleyen ve kamusal pozisyonlar alan pek çok aydının –saflıktan daha beter– küstahlığı konusunda, kimse bunu yirminci yüzyılın en tavizsiz entelektüellerinden biri olan Bertolt Brecht'ten (nerede konuşacağını kesinlikle bilir) daha iyi ifade etmedi:

> Yürüyüş denilince pek çoğu bilmez
> Düşmanın başlarında yürüdüğünü.
> Onlara emirler veren ses
> Düşmanın sesidir ve
> Düşmandan bahseden adam
> Düşmanın kendisidir.

(1997)

# Saraybosna'da Godot'yu Beklerken

Yapacak bir şey yok. / *Ništa ne može da se uradi.*
–*Godot'yu Beklerken*'in açılış cümlesi.

## 1

Saraybosna'ya 1993 Temmuz'unun ortasında *Godot'yu Beklerken*'in bir prodüksiyonunu sahneye koymak için gittim; hep bir Beckett oyunu yönetmeyi istemiş olmaktan çok (zaten yönetmiştim) bana Saraybosna'ya dönme ve bir ay ya da daha fazla kalmak için gerçekçi bir sebep verdiğinden ötürü. Nisanın iki haftasını orada geçirmiş, bu hırpalanmış şehri ve temsil ettiği şeyi güçlü bir şekilde önemsemeye başlamıştım; vatandaşlarının bazıları arkadaşım olmuştu. Ama bir kez daha yalnızca tanık olamazdım: Yani tanışıp ziyaret etmek, korkudan titremek, cesur hissetmek, depresif hissetmek, yürek burkan sohbetler etmek,

daha da öfkelenmek, kilo kaybetmek. Tekrar geri döneceksem, bu işe girişmek ve bir şeyler yapmak için olacaktı.

Bir yazar artık haberleri dış dünyaya götürmenin zorunlu bir görev olduğunu düşünemez. Haberler dışarı çıktı. Pek çok mükemmel yabancı gazeteci (çoğu benim gibi müdahale taraftarı) kuşatmanın başlangıcından bu yana yalanları ve katliamları haber yaparken, Batı Avrupa güçleri ve ABD müdahale etmeme kararında direniyor, böylece Sırp faşizmine zafer kazandırıyor. Bir oyunu yönetmek için Saraybosna'ya giderek bir doktor ya da su sistemleri mühendisi olmam durumundaki kadar faydalı olacağım yanılsamasına kapılmadım. Ufak bir katkı olacaktı. Ama yaptığım üç şeyden (yazmak, film yapmak ve tiyatro oyunu yönetmek) Saraybosna'da var olacak, orada yapılacak ve tüketilecek bir şey sağlayan tek şey oydu.

Nisanda Saraybosna doğumlu, okulu bitirdikten sonra şehirden ayrılan ve hatırı sayılır derecedeki saygınlığını asıl olarak Sırbistan'da çalışarak kazanan genç bir yönetmenle, Haris Pašović'le tanışmıştım. Sırplar Nisan 1992'de savaş açınca Pašović yurtdışına gitti fakat sonbaharda, Antwerp'te Saraybosna isimli bir piyes üzerinde çalışırken, sürgünde güvende daha fazla kalamayacağına karar verdi ve yılın sonunda BM devriyelerini geçmeyi ve Sırp ateşi altında donup kalmış, kuşatılmış şehre dönmeyi başardı. Pašović beni kendi *Grad*'ına (şehir), Konstantinos Kavafis, Zbigniew Herbert ve Sylvia Plath'dan alınan metinlerle, bir düzine oyuncu kullanılarak yapılan müzikli konuşmayı izlemem için bir üniversiteye davet etti; Pašović bunu sekiz gün içinde oluşturmuştu. Şimdi çok daha iddialı bir yapım olan Euripides'in *Alkestis*'ini hazırlıyordu, ardından öğrencilerinden biri (Pašović, halen faal durumdaki Tiyatro Akademisi'nde ders veriyor) Sofokles'in *Ajax*'ını yönetecekti. Bir gün Pašović bana, bir oyun yönetmek için birkaç ay içinde tekrar oraya gitmekle ilgilenip ilgilenmeyeceğimi sordu.

Hem de çok ilgimi çekeceğini söyledim.

Daha, "Ama ne yapabileceğimi bir süre düşünmeme izin ver," diyemeden devam etti, "Hangi oyun?" Bu meydan okuma aklıma o an, daha uzun süre düşünmüş olsaydım düşünemeyeceğim bir şeyi getirdi: Benim için yönetmenliğini yapacağım tek bir oyun vardı. Kırk yıldan daha uzun süre önce yazılmış, adeta Saraybosna için ve onun hakkında yazılmış gibi görünen Beckett'ın oyunu.

Saraybosna'ya döndüğümden beri sık sık profesyonel oyuncularla çalışıp çalışmadığım sorulduğundan, birçok insanın kuşatılmış bir şehirde tiyatronun devam etmesini şaşırtıcı bulduğunu anladım. Aslında, Saraybosna'da savaştan önceki beş tiyatronun ikisi, aralıklı olarak kullanımda: Nisanda gittiğimde Pašović'in *Grad*'ıyla birlikte *Hair*'in sevimsiz bir prodüksiyonunu izlediğim Oda Tiyatrosu 55 (Kamerni Teater 55) ve *Godot*'yu sahnelemeye karar verdiğim Genç Tiyatro (Pozorište Mladih). İkisi de küçük mekânlar. Büyük tiyatro, savaşın başından beri kapalı olan, oyunlar kadar operaların ve Saraybosna Balesi'nin de sahnelendiği Ulusal Tiyatro'dur. Etkileyici aşı boyalı binanın (bombardımandan sadece hafif hasar görmüş) önünde hâlâ Nisan 1992'nin başından kalma, perdesi hiç açılamayan yeni bir *Rigoletto* prodüksiyonunu duyuran bir poster asılı. Sırpların saldırısından kısa süre sonra şarkıcıların, müzisyenlerin ve bale dansçılarının çoğu şehri terk etti çünkü onlar için yurtdışında iş bulmak kolaydı fakat oyuncuların çoğu şehirde kaldı ve çalışmaktan daha fazla istedikleri bir şey yok.

Bana sık sık sorulan başka bir soru: *Godot'yu Beklerken*'i görmeye kim gider? Şehirde kuşatma olmasaydı *Godot'yu Beklerken*'i görmeye gidecek olanlar değilse sahiden kim? Şehrin bugünkü paramparça haline bakınca Saraybosna'nın bir zamanlar diğer

orta büyüklükteki eski Avrupa kentleriyle yarışan kültürel hayatıyla, son derece canlı ve çekici bir başkent olduğunu düşünmek zor olmalı; buna tiyatro izleyicisi de dahil. Orta Avrupa'nın her yerinde olduğu gibi Saraybosna'daki tiyatro da geniş bir repertuvara sahip: Geçmişin başyapıtları ve yirminci yüzyıl oyunlarının en beğenilenleri. Tıpkı yetenekli oyuncular gibi, bu kültürlü izleyiciler de hâlâ Saraybosna'da yaşıyor. Fark, oyuncuların ve izleyicilerin tiyatroya gelip giderken bir nişancının kurşunuyla veya havan mermisiyle ölme ya da yaralanma ihtimallerinin olması; ama bu, Saraybosna'daki insanların başına, evden dışarı çıktıklarında olduğu gibi evlerinin salonunda otururken, yatak odalarında uyurken, mutfaktan bir şeyler alırken de gelebilir.

Peki, bu oyun fazla karamsar değil mi? diye soruldu bana. Yani, Saraybosna'daki izleyici için üzücü değil mi; yani, *Godot*'yu orada sahnelemek kendini beğenmişlik ya da duyarsızlık değil mi – sanki insanlar gerçekten umutsuzluk içindeyken umutsuzluğun temsili gereksizmiş gibi; sanki insanlar böyle bir durumdayken, mesela, *The Odd Couple*'ı [Tuhaf Bir Çift] seyretmek istermiş gibi. Bu küçümseyici, cahilce sorular, bunu soranların şu anda Saraybosna'da neler olup bittiğini, edebiyat ve tiyatroyu gerçekten umursamadıkları gibi anlamadıklarını da fark etmemi sağlıyor. Herkesin kendi gerçekliklerinden kaçabilecekleri bir eğlence istedikleri doğru değil. Başka yerlerde olduğu gibi Saraybosna'da da gerçek duygularının sanat tarafından onaylanması ve değiştirilmesinden teselli bulan ve güçlendiğini hisseden insanlar var. Bu, Saraybosna'daki insanların eğlenmeyi özlemedikleri anlamına gelmiyor. İlk haftadan sonra *Godot*'nun provalarında bulunmaya başlayan ve Columbia Üniversitesi'nde okuyan Ulusal Tiyatro'nun dramaturgu, ay sonunda tekrar geri dönerken birkaç tane *Vogue* ve *Vanity Fair* dergisi getirmemi istedi: Hayatından

çıkıp giden her şeyi hatırlamanın özlemini çekiyordu. Elbette *Godot'yu Beklerken* yerine Harrison Ford'un bir filmini görmek veya bir Guns N Roses konserine katılmak isteyen birçok Saraybosnalı var. Bu durum savaştan önce de doğruydu. Şimdi, aksine, daha az doğru.

Ve kuşatma başlamadan önce Saraybosna'da hangi oyunların sahnelendiği –hemen hemen tamamı büyük Hollywood başarıları olan gösterimdeki filmlerin aksine (küçük sinematekin, seyirci olmadığı için savaştan hemen önce kapanmak üzere olduğu söylendi bana)– düşünülürse *Godot'yu Beklerken*'in seçilmesinde tuhaf ya da halk için iç karartıcı bir şey yoktu. Şu anda provaları yapılan ve gösterimde olan diğer oyunlar: *Alkestis* (kaçınılmaz ölüm ve fedakârlığın anlamı hakkında), *Ajax* (bir askerin delirmesi ve kendini öldürmesi hakkında) ve Bosnalı Ivo Andrić'le birlikte yüzyılın ilk yarısında eski Yugoslavya'dan çıkmış uluslararası üne sahip iki yazardan biri olan Hırvat Miroslav Krleža'nın oyunu *In Agony* [Istırap İçinde] (oyunun adı kendi adına konuşuyor). Bunlarla karşılaştırınca, *Godot'yu Beklerken* hepsinin arasında eğlencelerin en "hafifi" olabilirdi.

Gerçekten de soru, kuşatma on yedi aydır sürerken neden Saraybosna'da kültürel etkinlik olduğu değil, neden daha fazla olmadığıdır. Oda Tiyatrosu'nun yanında tahtalarla kapatılmış bir sinemanın dışında *Kuzuların Sessizliği*'nin güneşten solmuş posterinin üstündeki çapraz bir şeritte DANAS (bugün) yazıyor, yani 6 Nisan 1992, sinemaya gitmenin durduğu gün. Savaş başladığından beri Saraybosna'daki bütün sinema salonları, bombardımanlardan çok zarar görmemiş olsalar bile kapalı. İnsanların toplandığı kolayca tahmin edilen bir bina, Sırp silahları için çekici bir hedef olurdu; zaten projektörü çalıştıracak elektrik de yok. Her sabah prova yapan ve ara sıra sanat galerisi olarak da

kullanılabilen kırk kişilik küçük bir salonda (Mareşal Tito Caddesi'nde, Oda Tiyatrosu'nun da bulunduğu binada) performans sergileyen bir yaylı çalgılar dörtlüsü tarafından verilenler dışında hiç konser yok. Resimler ve fotoğraflar için faal olan tek bir yer var, Obala Galerisi; sergiler bazen sadece bir gün sürüyor ve hiçbir zaman bir haftayı geçmiyor.

Saraybosna'da konuştuğum hiç kimse, sonuçta hâlâ 300 bin ila 400 bin arasında kişinin yaşadığı şehirdeki kültürel hayatın azlığını reddetmedi. Şehrin entelektüel ve yaratıcı insanlarının çoğu, Saraybosna Üniversitesi'nin öğretim üyelerinin çoğu da dahil, savaşın başında, şehir tamamen kuşatılmadan önce kaçmıştı. Ayrıca Saraybosnalıların çoğu, su getirmek veya Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'nin (UNHCR) dağıttığı gıdaları almak gibi mutlaka gerekli hallerin dışında evlerinden çıkmaya gönülsüz; hiç kimse hiçbir yerde güvende olmasa da sokaktayken daha çok korkuyorlar. Korkunun da ötesinde, uyuşukluk, bitkinlik ve ilgisizliğe sebep olan bir depresyon var – Saraybosnalıların çoğu depresyonda.

Dahası, Belgrad eski Yugoslavya'nın kültür başkentiydi ve Saraybosna'daki görsel sanatların oradakilerin türevi olduğuna dair bir izlenim edinmiştim; bale, opera ve müzik hayatının rutin olduğuna dair. Yalnızca sinema ve tiyatro sivrilmişti, yani bunların kuşatma altında da devam etmesi şaşırtıcı değil. Bir film yapım şirketi, SAGA, hem belgesel hem de kurgu filmleri yapıyor ve iki faal tiyatro var.

Aslında, tiyatro izleyicisi *Godot'yu Beklerken* gibi bir oyun izlemeyi bekliyor. Benim *Godot* prodüksiyonumun onlar için anlamı, şehirle dayanışma içinde olduğunu ifade etmek için tiyatroda çalışmaya gönüllü olan eksantrik bir Amerikalı yazar ve yarızamanlı yönetmen olmam gerçeğinin (ben içerleyerek ve utanarak

kendimden başka kimseyi temsil etmediğimi bilirken, yerel basının ve radyonun dünyanın geri kalanının onları "umursadığının" kanıtı olarak sunduğu abartılmış bir gerçek) dışında, bunun büyük bir Avrupa oyunu olması ve onların da Avrupa kültürünün üyeleri olmaları. Amerikan popüler kültürüne tüm bağlılıklarına rağmen, her yerde olduğu gibi, onların ideallerini, Avrupalı kimliğine geçişlerini temsil eden, Avrupa'nın yüksek kültürüdür. Nisan ayındaki ziyaretimde insanlar bana tekrar tekrar şunu söylediler: Biz Avrupa'nın bir parçasıyız. Avrupa'nın değerleri –laiklik, dini hoşgörü ve etnik çeşitliliği– savunan eski Yugoslavya'nın insanlarıyız. Avrupa'nın geri kalanı bunları yaşamamıza nasıl izin verebilir? Avrupa'nın her zaman bir medeniyet beşiği olduğu kadar barbarlık merkezi de olduğunu söyleyerek cevap verdiğimde, duymak istemediler. Artık bu ifadeye kimse itiraz etmez.

Kültür, ciddi kültür, insan haysiyetinin bir ifadesidir – kendilerinin cesur, sabırlı veya öfkeli olduklarını bilmelerine rağmen Saraybosna'daki insanların kaybettiklerini hissettikleri şey budur. Çünkü aynı zamanda ölümcül derecede güçsüz olduklarını da biliyorlar: Bekliyor, ümit ediyor, ümit etmek istemiyor, kurtarılmayacaklarını biliyorlar. Yaşadıkları hayal kırıklığından, korkularından ve günlük hayatın rezilliğinden utanıyorlar – örneğin banyolarının lağım çukuru haline gelmemesi için günlerinin oldukça büyük bir kısmını tuvalete su dökerek geçirmeleri. Halka açık yerlerde, hayatlarını tehlikeye atarak kuyruğa girip taşıdıkları suyun çoğunu bunun için kullanıyorlar. Hissettikleri utanç, duydukları korkudan daha büyük bile olabilir.

Sahneye bir oyun koymanın Saraybosna'daki yerel tiyatro profesyonelleri için çok büyük bir anlamı var çünkü onlara normal olma, yani savaştan önce yaptıkları şeyi yapma imkânı veriyor; sadece su taşıyıcısı veya insani yardımın pasif alıcısı

değil. Gerçekten de Saraybosna'daki şanslı insanlar, profesyonel mesleklerini yapmaya devam edebilenler. Bu, para meselesi değil çünkü Saraybosna'da yalnızca, Alman markının geçerli olduğu ve çoğu insanın, her zaman Alman markı olarak biriktirdiği tasarruflarını veya yurtdışından gönderilen paraları harcayarak yaşadığı bir karaborsa ekonomisi var. (Şehrin ekonomik durumu hakkında fikir sahibi olabilmek için, eğitimli bir profesyonel –mesela şehrin ana hastanesinde çalışan bir cerrah veya bir televizyon muhabiri– ayda üç Alman markı kazanırken sigaranın, Marlboro'nun yerli bir versiyonunun paketinin on Alman markı olduğunu düşünün.) Oyuncular ve ben, tabii ki maaş almıyorduk. Provalara gelen diğer tiyatrocular yalnızca oturup seyretmek istediklerinden değil, bir kez daha her gün gidebilecekleri bir tiyatroya sahip olmaktan memnun oldukları için geliyorlardı.

Bir oyunu –bunu ya da başka herhangi bir oyunu– sahneye koymak anlamsız olmaktan çok, hoş karşılanan bir normallik ifadesidir. Bir gazeteci oyunculardan birine, "Sahneye oyun koymak, Roma yanarken keman çalmaya benzemiyor mu?" diye sordu. Oyuncunun gücenmiş olabileceğinden endişelenerek gazeteciyi azarladığımda bana, "Sadece kışkırtıcı bir soru soruyorum," dedi. Oyuncu gücenmemişti. Gazetecinin neden bahsettiğini bilmiyordu.

## 2

Oraya vardığımın ertesi günü oyuncuları seçmeye başladım, rollerden biri şimdiden kafamda hazır. Nisan ayında tiyatrocularla yaptığım bir toplantıda, geniş kenarlı siyah bir şapka giymiş, amirane bir havayla odanın bir köşesinde sessizce oturan iriyarı, yaşlıca kadını fark etmemem mümkün değildi. Birkaç gün sonra kadını Pašović'in *Grad*'ında gördüğümde, kuşatma öncesinde Saraybosna tiyatrosunun kıdemli oyuncularından biri olduğunu

öğrendim ve *Godot*'yu yönetmeye karar verdiğimde Pozzo olarak hemen o kadın aklıma geldi. Pašović oyuncuları yalnızca kadınlardan seçeceğimi düşündü (birkaç yıl önce Belgrad'da bütün oyuncuları kadınlardan oluşan bir *Godot* sahnelendiğini söylemişti). Ama niyetim bu değildi. Karakterlerin temsili, hatta alegorik figürler olması nedeniyle, bunu yapmanın mantıklı olacağı birkaç oyundan biri olduğuna güvenerek, oyuncu seçimini cinsiyetten bağımsız yapmak istiyordum. Şayet sıradan adam ("o" zamiri yerine kullanılan) sözü gerçekten herkes için geçerliyse –kadınlara sürekli söylendiği gibi– öyleyse sıradan adamı bir erkeğin oynaması şart değildir. Bir kadının da zalim olabileceğini değil (rol için Ines Fančović'i seçtiğimde Pašović'in düşündüğü gibi) bir kadının da zalim rolü oynayabileceğini söylemeye çalışıyorum. Tersine, *Alkestis*'te Ölüm rolünde izleyip hayran kaldığım ve Lucky rolüne seçtiğim, otuz yaşlarında, zayıf, esnek oyuncu Admir ("Atko") Glamočak, Pozzo'nun kölesi konusundaki geleneksel anlayışa mükemmelen uyuyor.

Üç rol kalmıştı: Perişan serseriler Vladimir ile Estragon ve Godot'nun ulağı olan küçük erkek çocuğu. Seçmelerde görüştüğüm oyuncular için oyunun ne kadar önemli olduğunu bildiğimden, rol sayısından daha fazla iyi oyuncu olması can sıkıcıydı. Üçü, özellikle yetenekli görünüyordu: *Alkestis*'te Ölüm rolünde oynayan Velibor Topić; *Alkestis*'in Herkül'ü Izudin ("Izo") Bajrović; ve Krleža oyununda öne çıkan Nada Djurevska.

Sonra üç çift Vladimir ve Estragon bulup hepsini aynı anda sahneye koyabileceğim geldi aklıma. Velibor ile Izo en güçlü, sürükleyici çifti oluşturacaklarmış gibi görünüyordu; Beckett'ın planladığı gibi merkezde iki erkek olmasını kullanmamak için bir sebep yoktu; ama sahnenin sol tarafında iki kadın ve sağda bir kadın ve bir erkek tarafından kuşatılacaklardı – çift temasının üç varyasyonu.

Çocuk oyunculara ulaşamadığımızdan ve profesyonel olmayan biriyle çalışmaktan korktuğumdan, ulağı yetişkin yapmaya karar verdim: Çocuksu görünümlü, oyuncu kadrosundaki herkesten iyi İngilizce konuşan yetenekli oyuncu Mirza Halilović. Diğer sekiz oyuncudan üçü hiç İngilizce bilmiyordu. Mirza'nın çevirmenlik yapmasının büyük yardımı oldu, böylece herkesle aynı zamanda iletişim kurabildim.

Provaların ikinci gününde metni, üç çift Vladimir ve Estragon arasında bir partisyon gibi paylaştırıp dağıtmaya başladım. Daha önce bir defa yabancı dilde çalışmıştım: Turin'deki Teatro Stabile'de Pirandello'nun *As You Desire Me* [Beni Arzuladığın Gibi] oyununu yönettiğimde. Ama biraz İtalyanca biliyordum, oysa Sırp-Hırvatçam (ya da artık "Sırp-Hırvat" kelimelerini söylemek zor olduğundan Saraybosna'daki insanların dediği gibi "anadil") "Lütfen" "Merhaba" "Teşekkür ederim" ve "Şimdi değil" ile sınırlıydı. Yanımda bir İngilizce-Sırp-Hırvatça dil kılavuzu, İngilizce ve Fransızca oyunların karton kapaklı kitapları ve elime geçer geçmez "Boşnakça" çevirisini kurşunkalemle satır satır kopyaladığım metnin fotokopisini getirmiştim. Aynı zamanda İngilizce ve Fransızcayı da satır satır Boşnakça senaryoya kopyaladım. Yaklaşık on günde Beckett'ın oyununun sözlerini oyuncularımın konuştuğu dilde ezberlemeyi başarmıştım.

Oyuncu kadrom etnik çeşitliliğe sahip miydi, diye birçok insan bana sordu. Ve eğer öyleyse, oyuncular arasında çatışma veya gerginlik oldu mu ya da New York'ta birinin dediği gibi, "birbirleriyle anlaşıyorlar mıydı"?

Yani, tabii ki oyuncu kadrosu etnik çeşitliliğe sahipti – Saraybosna'nın nüfusu son derece karışıktı ve yabancılarla evlilik çok yaygındı, bu yüzden üç etnik kimliği de içermeyen herhangi

bir grubu bir araya getirmek çok zor olurdu. Sonunda Velibor Topić'in (I. Estragon) bir Sırp ismine sahip olmasına rağmen annesinin Müslüman, babasının Hırvat olduğunu, Ines Fančovićin (Pozzo) ise Hırvat olması gerektiğini çünkü Ines'in bir Hırvat ismi olduğunu, kendisinin kıyı kasabası Split'te doğup büyüdüğünü ve Saraybosna'ya otuz yıl önce geldiğini öğrendim. Milijana Zirojević'in (II. Estragon) hem annesi hem de babası Sırp, Irena Mulamuhić'in (III. Estragon) ise en azından babasının Müslüman olması gerek. Bütün oyuncuların etnik kökenlerini asla öğrenemedim. Herkes birbirini tanıyor ve doğal karşılıyordu çünkü hem meslektaş –birçok oyunda birlikte oynamışlardı– hem de arkadaşlardı.

Evet, tabii ki anlaşıyorlardı.

Bu tür soruların gösterdiği şey, soruyu soran kişinin saldırganların propagandasını benimsediğidir: Bu savaşın eski nefretlerden kaynaklandığı; Miloseviç'in birliği kurtarmaya çalıştığı bir iç savaş veya ayrılık savaşı olduğu; Sırp propagandasının genellikle Türk olarak adlandırdığı Boşnakları ezerek, Sırpların Avrupa'yı Müslüman köktencilikten kurtardıkları. Belki de Saraybosna'da çok fazla peçeli veya kara çarşaflı kadın görüp görmediğimin sorulmasına şaşırmamam gerekirdi; Müslümanlar hakkında hüküm süren klişelerin, Bosna'daki Sırp saldırganlığına "Batılıların" tepkilerini ne ölçüde şekillendirdiği hafife alınamaz.

Bu klişelere başvurmak aynı zamanda kendilerini siyasi olarak ilgili gören diğer yabancı sanatçı ve yazarların neden Saraybosna için bir şeyler yapmaya gönüllü olmadıklarını açıklamaktır – bu bana sıklıkla sorulan bir başka soru. Çoğu insan buraya gelmemelerinin sebebi olduğunu *söylese* de tehlike tek neden olamaz; 1937'de Barcelona'ya gitmek kuşkusuz 1993'te Saraybosna'ya gitmek kadar tehlikeliydi. Asıl sebebin hatalı bir kimlik

tanımlaması olduğunu düşünüyorum – dillere dolanmış "Müslüman" kelimesinin zorlamasıyla. Amerika Birleşik Devletleri'nde veya Avrupa'daki gayet bilgili insanlar bile, kuşatma başlayana kadar orta sınıf bir Saraybosnalının sokağın aşağısındaki camiye gitmesinden çok Viyana'da operaya gitmesinin daha muhtemel olduğundan bahsettiğimde içtenlikle şaşırmış görünüyorlar. Dindar olmayan kentli Avrupalıların yaşamlarının Tahran, Bağdat ya da Şam'daki dindarların yaşamlarından daha değerli olduğunu öne sürmek için değil –her insanın yaşamı mutlak olarak değerlidir– Saraybosna'nın laik, aşiret karşıtı ideali temsil etmesi nedeniyle yıkımın hedefi olduğunun daha iyi anlaşılmasını istediğim için bu noktaya parmak basıyorum.

Aslında, Saraybosna'daki dini vecibelerini yerine getiren insanların oranı Londra, Paris, Berlin veya Venedik'te doğup büyüyenler arasındaki oranla aynıdır. Savaş öncesi şehirde laik bir Müslümanın bir Sırp veya bir Hırvatla evlenmesi, bir New Yorklunun Massachusetts'li veya Kaliforniyalı biriyle evlenmesinden daha tuhaf değildi. Sırp saldırısından önceki yıl Saraybosna'daki evliliklerin yüzde altmışı farklı dinden insanlar arasında yapılmıştı – laikliğin en kesin delili.

Zdravko Grebo, Haris Pašović, Mirsad Purivatra, Izeta Gradević, Amela Simić, Hasan Gluhić, Ademir Kenović, Zehra Kreho, Ferida Duraković ve oradaki Müslüman asıllı diğer arkadaşlarım, ben ne kadar Yahudiysem o kadar Müslümanlar – yani, neredeyse hiç. Aslında, ben, onların Müslüman olmalarından daha fazla Yahudiyim diye düzeltmek gerek. Ailem üç nesildir tamamen laiktir ama ben, bildiğim kadarıyla, en azından iki bin yıldır kesintisiz devam eden dini bir disiplin altındaki insanların soyundan geliyorum ve Avrupa (muhtemelen Sefarad kökenli) Yahudiliğinin bir kolunun soyundan geldiğimi belirleyen bir ten rengim ve yüz hatlarım var, oysa Müslüman kökenli

Saraybosnalılar en fazla beş yüzyıldır (Bosna'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun eyaleti olmasından sonra) Müslüman olan ailelerden geliyorlar ve güney Slav komşuları, eşleri ve hemşerileri ile fizyolojik olarak özdeşler, çünkü aslında Hıristiyan güney Slavların soyundan geliyorlar.

Bu yüzyılda Müslümanların bağlı olduğu din zaten Türkler tarafından getirilen ılımlı, Sünni inancın seyreltilmiş bir versiyonuydu ve şimdi köktencilik olarak adlandırılan şeyle hiç ilgisi yoktu. Arkadaşlarıma, eskiden veya şimdi ailelerinde kimlerin dini vecibelerini yerine getirdiğini sorduğumda hep aynı cevabı verdiler: Dedelerim ve ninelerim. Şayet otuz beş yaşından küçüklerse genellikle, büyük dedelerim ve ninelerim, dediler. *Godot*'da oynayan dokuz oyuncudan dini vecibelerini yerine getiren yalnızca, Hint bir gurunun müridi olan Nara'ydı; veda hediyesi olarak bana *The Teachings of Shiva*'nın [Şiva'nın Öğretileri] Penguin baskısını verdi.

3

Pozzo: Hâlâ gündüz olduğu inkâr edilemez.
(*Hepsi gökyüzüne bakarlar.*)
İyi.
(*Gökyüzüne bakmaktan vazgeçerler.*)

Elbette engeller vardı. Etnik olanlar değil. Gerçek engeller.

Öncelikle, provaları karanlıkta yaptık. Çıplak sahne genellikle üç dört mum ve yanımda getirdiğim dört fenerle aydınlanıyordu. Daha fazla mum istediğim zaman başka olmadığını söylüyorlardı. Daha sonra bu mumların gösterimiz için saklandığını söylediler bana. Aslında, mumları kimin dağıttığını hiçbir zaman öğrenemedim; her sabah ara sokaklardan ve iç bahçelerden geçip

sahne kapısından, bağımsız modern binanın yan tarafındaki kullanılabilir tek girişten tiyatroya girdiğimde, onları yerde buluyordum. Tiyatronun cephesi, lobi, vestiyer ve bar, bir yıldan daha uzun süre önce bombardımanlarda harap olmuştu ve molozlar hâlâ kaldırılmamıştı.

Pašović bana dostça bir esefle, Saraybosna'daki oyuncuların günde sadece dört saat çalıştıklarını söyledi. "Sosyalist günlerimizden kalma pek çok kötü alışkanlığımız var." Fakat benim deneyimim böyle değildi. İniş çıkışlarla dolu bir başlangıçtan sonra –ilk hafta boyunca herkesin başka gösterileri ve provaları ya da evlerinde bazı yükümlülükleri varmış gibiydi– onlardan daha gayretli, daha hevesli oyuncular dileyemezdim. Kuşatma ışıklandırmasının dışında asıl engel, yetersiz beslenen oyuncuların güçsüzlüğü, pek çoğunun saat ondaki provaya gelmeden önce saatler boyunca su kuyruğunda beklemek ve sonra ağır plastik bidonları sekiz veya on kat merdivenden çıkarmak zorunda olmalarıydı. Bazıları tiyatroya gelmek için iki saat yürümek zorundaydı ve tabii ki günün sonunda aynı tehlikeli rotadan dönmeleri gerekiyordu.

Normal canlılığa sahip görünen tek oyuncu, kadronun en yaşlı üyesi, altmış sekiz yaşındaki Ines Fančović'ti. Hâlâ iriydi ama kuşatmanın başlamasından bu yana yaklaşık otuz kilo kaybetmişti, bu da onun olağanüstü enerjisinin sebebi olabilirdi. Diğer oyuncular bariz bir şekilde zayıftı ve hemen yoruluyorlardı. Beckett'ın Lucky'si, çoğunlukla uzun olan sahneleri boyunca taşıdığı ağır çantaları hiç bırakmadan, hareketsiz durmak zorundaydı. En fazla kırk beş kilo olan Atko, elindeki boş valizleri ara sıra yere bırakırsa onu hoş görmemi rica etti. Bir hareketi gözden geçirmek veya bir repliği okumak için birkaç dakikalık ara verdiğimde Ines hariç bütün oyuncular hemen sahneye uzanıverirlerdi.

Güçsüzlüklerinin başka bir belirtisi: Repliklerini ezberlemekte, şimdiye kadar çalıştığım bütün oyunculardan çok daha yavaşlardı. Açılıştan on gün önce hâlâ senaryoya göz atmaları gerekiyordu ve kostümlü provadan önceki güne kadar ezberleri tam değildi. Ellerindeki senaryoları okuyamayacakları kadar karanlık olmasaydı, bu durum daha az sorun olabilirdi. Bir repliği söyleyerek sahnede yürüyen bir oyuncu, sonraki repliği unuttuğu zaman en yakın mumun yanına geri dönmek ve senaryoya göz atmak zorundaydı. (Saraybosna'da ciltler ve kâğıt ataçları bulunamadığı için ayrı sayfalardan oluşan bir senaryo. Oyun Pašović'in ofisinde, kuşatmanın başından beri aynı şeridin kullanıldığı küçük mekanik bir daktiloda yazılmıştı. Orijinal bana, çoğu herhangi bir ışıkta bile okunması zor karbon kopyalar ise oyunculara verildi.)

Sadece senaryoyu okuyamıyor değillerdi; yüz yüze olmadıkları müddetçe birbirlerini zar zor görebiliyorlardı. Gün ışığında veya elektrik ışığı varken olduğu gibi çevrelerini normal bir şekilde göremediklerinden, melon şapkalarını aynı anda takmak veya çıkarmak kadar basit bir şeyi bile yapamıyorlardı. Ve uzun bir süre boyunca, maalesef, bana çoğunlukla siluet halinde göründüler. I. Perde'nin başlarında, Vladimir'in "aniden ağzı kulaklarına vardığında, gülümsemeye devam ettiğinde, aniden son verdiğinde" –benim, üç Vladimir'li versiyonumda– onlardan otuz santim uzaktaki sandalyemden hiçbirinin yüzündeki sahte gülümsemeleri göremiyordum, fenerimi senaryoya tutmaya devam ediyordum. Gece görüşüm gitgide gelişti.

Elbette, oyuncuların repliklerini ezberlemelerindeki, hareketlerindeki yavaşlığın ve genellikle dikkatsiz, unutkan olmalarının sebebi sadece güçsüzlükleri değildi. Dikkat dağınıklığı ve korkuydu. Ne zaman bir bombanın patladığını duysak tiyatro

isabet almadığı için bir rahatlama olurdu ama oyuncular bombanın nereye düştüğünü merak eder, endişelenirlerdi. Sadece kadromdaki en küçük oyuncu Velibor ve en büyük oyuncu Ines yalnız yaşıyorlardı. Diğerleri her gün tiyatroya gelirken karılarını ve kocalarını, anne babalarını ve çocuklarını evde bırakıyordu ve birçoğu cephenin çok yakınında, Grbavica civarında, şehrin geçen yıl Sırpların ele geçirdiği kısmında veya Alipašino Polje'de, Sırpların elindeki havaalanının yakınlarında oturuyordu.

30 Temmuz'da, öğleden sonra saat ikide, provaların ilk iki haftası boyunca sık sık geç kalan Nada geldi ve o sabah saat on birde Zlajko Sparavolo'nun, Shakespeare rollerinde uzman ünlü, yaşlı bir oyuncunun, kapısının önüne düşen bombayla iki komşusuyla birlikte öldürüldüğünü haber verdi. Oyuncular sessizce sahneden inip yan taraftaki bir odaya geçtiler. Peşlerinden gittim ve konuşan ilk kişi bana, bu haberin herkesi özellikle üzdüğünü çünkü o zamana kadar hiçbir oyuncunun öldürülmediğini söyledi. (Daha önce iki oyuncunun bombardımanda birer bacaklarını kaybettiklerini duymuştum; ve Nermin Tulić'i, kuşatmanın ilk aylarında iki bacağını da kalça hizasından kaybeden ve şu anda Genç Tiyatro'nun yöneticiliğini yapan oyuncuyu tanıyordum.) Oyunculara provaya devam edip edemeyeceklerini sorduğumda, Izo dışında herkes evet dedi. Fakat bir saat kadar çalıştıktan sonra oyunculardan bazıları devam edemeyeceklerini hissettiler. O gün, provaların erken bittiği tek gündü.

Tasarladığım sahne iki katlıydı – Beckett'ın da beğeneceğini düşündüğüm kadar az eşya vardı. Pozzo ve Lucky, sol taraftaki ağaçla birlikte sahnenin arka bölümü boyunca uzanan iki buçuk metre eninde, yüz yirmi santim yüksekliğindeki sarsak bir platformda sahneye çıktılar, rollerini oynadılar ve indiler; sahnenin ön kısmı, Saraybosna'nın parçalanan camlarını kapatmak

için Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'nin (UNHCR) geçen kış getirdiği yarı saydam poliüretan tabakalarla kaplıydı. Üç çift oyuncu genellikle sahnenin ön kısmında dursalar da bazen Vladimirlerden ve Estragonlardan biri veya ikisi üstteki sahneye çıkıyordu. Onların üç bağımsız kimliğine ulaşmak için haftalarca prova yaptık. Asıl Vladimir ve Estragon (Izo ve Velibor) klasik arkadaş çiftti. Sayısız başarısız denemeden sonra, iki kadın (Nada ile Milijana) şefkat ve bağımlılığın, hiddet ve dargınlıkla karıştığı başka bir tür çifte dönüştü: Kırklarının başındaki anne ile yetişkin kızı. Aynı zamanda en yaşlı çift olan Sejo ile Irena, Manhattan'ın merkezinde gördüğüm evsiz insanları örnek alarak yarattığım geçimsiz, huysuz bir karıkocayı oynadılar. Fakat Lucky ile Pozzo sahnedeyken, Vladimirler ve Estragonlar bir arada durabiliyor, korkunç efendi ile kölenin sergilediği gösterinin izleyicisi olmanın yanı sıra bir Yunan korosuna dönüşebiliyorlardı.

Vladimir ile Estragon rollerinin üçe çıkarılması yeni sahne faaliyetleri, daha çapraşık sessizlikler gerektirdi ve oyunun normalde olduğundan çok daha uzun sürmesine neden oldu. Kısa sürede 1. Perde'nin en az doksan dakika süreceğini fark ettim. 2. Perde daha kısa olacaktı çünkü Vladimir ve Estragon olarak yalnızca Izo ile Velibor'u kullanmayı düşünüyordum. Fakat kısaltılmış ve hızlandırılmış 2. Perde'ye rağmen, oyun iki buçuk saat sürecekti. Ve insanlardan oyunu, binaya bomba isabet etmesi ya da yandaki binaya düşmesi halinde bile dokuz küçük avizesinin üstlerine yıkılabileceği Gençlik Tiyatrosu'nun salonunda izlemelerini istemeyi hayal bile edemiyordum. Üstelik, o salonda üç yüz izleyicinin, yalnızca birkaç mumla aydınlatılan derin sahnede neler olup bittiğini görmeleri mümkün değildi. Fakat sahnenin ön tarafında, ahşap kalaslardan yapılmış altı sırada yüz kadar kişi oyuncuların yakınında oturabiliyordu. Terleyeceklerdi çünkü

yazın ortasıydı ve sıkışacaklardı; her gösteride kapının önünde, yer sayısından çok daha fazla insanın sıraya gireceğini biliyordum (biletler ücretsizdi). Lobisi, tuvaleti veya suyu olmayan bir salonda izleyicilerin rahatsız bir şekilde, kıpırdamadan, iki buçuk saat boyunca oturmalarını nasıl isteyebilirdim?

*Godot'yu Beklerken*'in tamamını sahneleyemeyeceğim sonucuna vardım. Fakat 1. Perde'yi sahnelemek için yaptığım seçimler, sadece 1. Perde'de geçen replikleri kullanmama rağmen, sahnelemenin aynı zamanda *Godot'yu Beklerken*'in tamamını temsil ettiği anlamına geliyordu. Çünkü bu, dramatik edebiyatta 1. Perde'nin tek başına tam bir oyun olduğu tek eser olabilir. 1. Perde'nin mekânı ve zamanı: "Bir köy yolu. Bir ağaç. Gece." (2. Perde'ninki: "Ertesi gün. Aynı saat. Aynı yer.") Zaman "Gece" olmasına rağmen iki perde de bütün bir günü, Vladimir ile Estragon'un tekrar buluşmasıyla (cinsellik dışında her anlamda bir çift olmalarına rağmen her gece ayrılırlar) ve Vladimir'in (baskın, mantıklı ve bilgi toplayan, umutsuzluğu savuşturmakta daha iyidir) Estragon'a geceyi nerede geçirdiğini sormasıyla başlayan günü gösterir. Godot'yu (her kimse artık) beklemekten bahsederler, zaman geçirmeye çalışırlar. Pozzo ile Lucky gelir, bir süre kalırlar ve Vladimir ile Estragon'un izlediği "rutinlerini" sergilerler, sonra giderler. Bundan sonra bir durgunluk ve rahatlama zamanı vardır: Yine bekliyorlar. Sonra bir ulak gelir ve onlara bir kez daha boşuna beklediklerini söyler.

Elbette 1. Perde ile 1. Perde'nin tekrarı olan 2. Perde arasında fark vardır. Yalnızca bir gün daha geçmiş olması değil. Her şey daha kötüdür. Lucky artık konuşamıyordur, Pozzo artık acınacak halde ve kördür, Vladimir umutsuzluğa teslim olmuştur. Belki de 1. Perde'deki umutsuzluğun Saraybosna izleyicisi için yeterli olduğunu hissettim ve onları ikinci defa Godot'nun gelmemesine şahit olmaktan kurtarmak istedim. Belki de bilinçaltında, 2.

Perde'nin farklı olabileceğini önermek istedim. Çünkü *Godot'yu Beklerken* Saraybosnalıların şu andaki duygularını (yaslı, aç, mahzun, bir yabancı gücün canı istediğinde onları kurtarmasını veya koruma altına almasını bekliyor halde) göstermek açısından kesinlikle son derece uygun olduğundan, *Godot'yu Beklerken, 1. Perde*'yi sahnelemek de uygun görünüyordu.

4

Yazık, yazık... / *Avaj, avaj...*
–Lucky'nin monoloğundan

Saraybosna'daki insanlar yürek parçalayıcı hayatlar yaşıyorlar; bu, yürek parçalayıcı bir *Godot*'ydu. Ines, Pozzo rolünde gösterişli bir şekilde teatraldi ve Atko gördüğüm en yürek parçalayıcı Lucky'ydi. Bale eğitimi almış ve Akademi'de hareket eğitmenliği yapan Atko, düşkün duruş ve tavırlarda çabucak ustalaştı ve Lucky'nin özgürlük dansı için yaptığım önerilere yaratıcı bir şekilde karşılık verdi. Gördüğüm (Beckett'ın 1975'te, Bedin'deki Schiller Tiyatrosu'nda kendisinin yönettiği oyun dahil) bütün *Godot* prodüksiyonlarında, bana göre fazla hızlı, saçma sapan şeyler gibi aktarılan Lucky'nin monoloğunu geliştirmek daha uzun sürdü. Ben bu konuşmayı beşe böldüm ve bir argüman, bir dizi görüntü ve ses, bir ağıt, bir feryat olarak üzerinde satır satır konuştuk. Beckett'ın ilahi ilgisizlik ve kayıtsızlık, kalpsiz, taşlaşmış bir dünya hakkındaki aryasını, Atko'nun sanki çok anlamlıymış gibi sunmasını istedim. Ki zaten öyle, özellikle Saraybosna'da.

Genellikle minimalist veya vodvil tarzında oynanmasına rağmen, *Godot'yu Beklerken* bana hep son derece gerçekçi bir oyun gibi gelmiştir. Saraybosnalı oyuncuların eğilimleri, mizaçları, önceki tiyatro deneyimleri ve mevcut (acımasız) şartlar nedeniyle

en iyi performans gösterebilecekleri ve benim de yönetmeyi seçtiğim *Godot* ıstırapla, muazzam bir kederle ve sona doğru, şiddet doluydu. Ulağın iriyarı bir yetişkin olması, kötü haberi duyurduğunda Vladimir ve Estragon'un yalnızca hayal kırıklıklarını değil, aynı zamanda öfkelerini de ifade edebilecekleri, rol küçük bir çocuk tarafından oynanmış olsaydı asla yapamayacakları şekilde onu hırpalayacakları anlamına geliyordu. (Üstelik onlardan iki değil altı tane var ama ulak sadece bir tane.) Ulak kaçtıktan sonra, onlar uzun, korkunç bir sessizliğe gömülürler. Çehov'a özgü bir mutlak dokunaklılık anıydı; *Vişne Bahçesi*'nin sonunda, yaşlı kâhya Firs uyanıp terk edilmiş evde bırakıldığını anladığında olduğu gibi.

*Godot*'nun sahne hazırlıkları ve Saraybosna'daki bu ikinci kalışım sırasında, sanki tanıdık bir döngünün tekrarını yaşıyormuşum gibi hissettim: Kuşatmanın başlangıcından bu yana şehir merkezine yapılan en şiddetli bombardımanlardan bazıları (Saraybosna bir günde yaklaşık dört bin top mermisi ile vuruldu), Amerikan müdahalesi ile ilgili umutlarının bir kez daha yükselmesi, müdahalenin BM birliklerini tehlikeye atacağını iddia eden Sırp yanlısı Birleşmiş Milletler Koruma Gücü (UNPROFOR) komutanlığının Clinton'ı kurnazlıkla alt etmesi (kurnazlıkla alt etmek, bu kadar güçsüz bir açıklamayı tanımlamak için fazla güçlü bir terim değilse tabii), Saraybosnalıların umutsuzluk ve inançsızlıklarının sürekli artması, sahte bir ateşkes (bu, yalnızca biraz top ve tüfek atışı anlamına gelir fakat sokaklara daha fazla insan çıktığından, her gün neredeyse eskisi kadar çok sayıda insan öldürüldü), vesaire, vesaire.

Oyuncular ve ben, "Clinton'ı beklemek" hakkında şaka yapmaktan kaçınmaya çalıştık, ancak Sırpların havaalanının hemen yukarısındaki Igman Dağı'nı ele geçirdiği temmuz ayı sonlarında

yaptığımız tam olarak buydu. lgman Dağı'nın ele geçirilmesi onlara, şehre yatay olarak top ateşi açma imkânı verecekti ve Sırp silah mevzilerine karşı Amerikan hava saldırıları olacağı ya da en azından silah ambargosunun kaldırılacağı gibi umutlar yeniden yükseldi. İnsanlar umut etmekten, hayal kırıklığına uğramaktan korkmalarına rağmen, bir yandan da Clinton'ın yine müdahaleden bahsedip hiçbir şey yapmayacağına kimse inanamıyordu. Bir gazeteci arkadaşım bana Senatör Biden'ın müdahale lehine 29 Temmuz'da Senato'da yaptığı anlamlı konuşmanın, tek satır aralığıyla yazılmış on iki sayfalık metninin uydudan gönderilmiş bulanık faks iletisini gösterdiğinde, ben de umuda yenik düşmüştüm. Şehir merkezinin batısında, en yakın Sırp keskin nişancılarından dört blok ötede bulunan ve halen faal durumdaki tek otel olan Holiday Inn, Saraybosna'nın düşmesini veya müdahaleyi bekleyen gazetecilerle doluydu; otel çalışanlarından biri 1984'teki Kış Olimpiyatları'ndan beri otelin hiç bu kadar dolu olmadığını söyledi.

Bazen *Godot*'yu veya Clinton'ı beklemediğimizi düşünürdüm. Biz sahne malzemelerini bekliyorduk. Lucky'nin valizini ve piknik sepetini, Pozzo'nun sigara ağızlığını (piponun yerine geçmesi için) ve kamçıyı bulmanın bir yolu yokmuş gibiydi. Estragon'un yavaşça, kendinden geçerek çiğnediği havuçlara gelince: Açılıştan iki gün öncesine kadar oyuncuları, asistanları ve zaten çok az olan sahne görevlilerini doyurmak için her sabah Holiday Inn'in kahvaltı salonundan aşırdığım rulo kurabiyelerin üçüyle (rulolar kahvaltı ikramıydı) prova yapmak zorunda kalmıştık. Sahnede çalışmaya başladıktan bir hafta sonrasına kadar Pozzo için halat bulamadık ve üç hafta prova yaptıktan sonra hâlâ yeterli uzunlukta halatı, uygun bir kamçısı, bir sigara ağızlığı, bir püskürteci olmadığı için Ines anlaşılır bir şekilde huysuzlaştı. Estragonların

melon şapkaları ve botları, ancak provanın son gününde temin edildi. Tasarımlarını benim önerdiğim ve eksizlerini ilk haftada onayladığım kostümlerse açılıştan önceki güne kadar gelmedi.

Bunların bir kısmı Saraybosna'da her şeyin kıt olması yüzündendi. Bir kısmınınsa tipik "güneyli" (Balkan) mañana'cılığı[1] olduğu sonucuna varmak zorunda kaldım. (Üç hafta boyunca her sabah, "Sigara ağızlığı yarın kesin elinde," dendi bana.) Fakat bazı eksiklikler, tiyatrolar arasındaki rekabetin sonucuydu. Kapalı olan Ulusal Tiyatro'nun malzemeleri vardı mutlaka. Neden onları kullanamıyorduk? Açılıştan kısa bir süre sonra keşfettim ki ben yalnızca Saraybosna "tiyatro dünyası"nın misafir üyesi değildim, Saraybosna'da birçok tiyatro grubu olduğundan ve ben Haris Pašović'inkine bağlı olduğumdan, diğerlerinin iyi niyetine bel bağlayamazdım. (Tam tersi de geçerli olacaktı. Geçen seferki ziyaretimde arkadaş olduğum başka bir yapımcı çok değerli olan yardımını teklif ettiğinde, başka zaman mantıklı ve yardımsever olan Pašović bana şöyle dedi: "O insandan herhangi bir şey almanı istemiyorum.")

Elbette bu başka bir yerde normal bir davranış olabilirdi. Kuşatma altındaki Saraybosna'da neden olmayacaktı? Savaştan öncesi Saraybosna tiyatrosunda, başka herhangi bir Avrupa şehrinde olduğu gibi bazı ihtilaflar, adilikler ve kıskançlıklar yaşanıyor olmalıydı. Sanırım set ve kostüm tasarımcısı Ognjenka Finci ve Pašović'in kendisi kadar asistanlarım da beni, Saraybosna'da herkese güvenilmeyeceği bilgisinden korumak için endişe içindeydiler. Sıkıntılarımızdan bazılarının bir dereceye kadar düşmanlık, hatta sabotajdan kaynaklandığını anlamaya

1 İsp. Yarın. "Ne acelesi var, yarın yaparsın, bugün olmazsa yarın vs." anlamlarında kullanılan, kültürün erteleme huyunu ifade eden bir söz –çn.

başladığımda, yardımcılarımdan biri üzüntülü bir halde bana şöyle dedi: "Artık bizi tanıdığına göre bir daha gelmezsin."

Saraybosna, yalnızca çoğunluk idealini temsil eden bir şehir değildir; kendi yurttaşlarının çoğu tarafından ideal bir yer olarak görülürdü: Önemli bir yer olmamasına rağmen (yeterince büyük değil, yeterince zengin değil), yine de yaşanacak en iyi yerdi; hırslı biriyseniz, gerçek bir kariyer yapmak için ayrılmak zorunda olsanız bile; tıpkı San Francisco'da yaşayan insanların eninde sonunda cesur bir adım atıp Los Angeles'a veya New York'a gitmeleri gibi. Pašović bana, "Eskiden buranın nasıl olduğunu hayal bile edemezsin," dedi. "Cennetti." Bu tür bir idealleştirme çok şiddetli bir hayal kırıklığı yaratıyor, öyle ki şimdi Saraybosna'da tanıdığım hemen hemen herkes şehrin ahlaki çöküşüne ağıt yakmadan edemiyor: artan sayıda soygun ve hırsızlık, mafyacılık, yağmacı karaborsacılar, bazı ordu birliklerinin haydutluğu, sivil işbirliğinin olmaması. İnsan kendilerini de şehirlerini de affedebileceklerini sanır. On yedi ay boyunca şehir bir atış poligonuydu. Neredeyse hiç belediye hizmeti yok; bu yüzden bombardımanlardan kalan molozlar kaldırılmıyor, küçük çocukların eğitimi düzenlenmiyor, vesaire vesaire. Kuşatma altındaki bir şehir, er ya da geç, bir curcuna şehri haline geliyor olmalı.

Fakat çoğu Saraybosnalı şimdiki koşulları ve şehirdeki, karamsar bir belirsizlikle bahsettikleri çoğu "unsuru" acımasızca suçluyor. "Burada herhangi iyi bir şey olması mucizedir," dedi arkadaşlarımdan biri. Bir diğeri ise, "Burası kötü insanların şehri," dedi. Bir İngiliz fotomuhabir bize paha biçilemez değerde dokuz mum hediye ettiğinde, üç tanesi anında çalındı. Bir gün Mirza sahnedeyken öğle yemeği –bir parça ev yapımı ekmek ve bir armut– sırt çantasından alındı. Bunu yapan diğer oyunculardan biri olamazdı. Ama onların dışında herkes, mesela

sahne görevlilerinden biri veya provalar sırasında içeri girip çıkan Tiyatro Akademisi öğrencilerinden biri olabilirdi. Bu hırsızlık hepimizin moralini çok bozdu.

Birçok insan gitmek istediği ve fırsat bulunca gidecekleri halde, şaşırtıcı sayıda insan hayatlarının dayanılmaz olmadığını söylüyor. Nisan ayında geldiğimde arkadaşlarımdan biri, yerel gazeteci Hrvoje Batinić, "Sonsuza kadar bu şekilde yaşayabiliriz," demişti. Bir akşam yeni arkadaşlarımdan Zehra Kreho –Ulusal Tiyatro'nun dramaturgu– bana, "Yüz yıl bu şekilde yaşayabilirim," dedi. (İkisi de otuzlu yaşlarının sonlarındalar.) Bazen ben de öyle hissediyordum.

Elbette, benim için farklıydı. Orta yaşlı bir kadın, "On altı ay hiç banyo yapmadım," dedi bana. "Bu nasıl bir şey biliyor musun?" Bilmiyorum; yalnızca altı hafta boyunca banyo yapmamanın nasıl bir şey olduğunu biliyorum. Yaptığım işin zorluğundan, birlikte çalıştığım herkesin cesaretinden ve coşkusundan dolayı mutlu ve enerji doluydum – ama durumun her biri için ne kadar zor olduğunu ve şehirlerinin geleceği konusunda ne kadar umutsuz olduklarını asla unutamadım. Benim gidebileceğim ama onların gidemeyeceği gerçeği bir yana, onlara göre daha önemsiz zorluklarıma ve tehlikeye görece daha kolay katlanmamı sağlayan, tamamen onlara ve Beckett'ın oyununa odaklanmış olmamdı.

## 5

Açılışa bir hafta kalana kadar, oyunun çok iyi olacağını düşünmedim. İki katlı sahne için tasarladığım koreografinin, duygusal düzenin ve beş roldeki dokuz oyuncunun bu kadar kısa süre içinde ustalaşması için fazla karmaşık olduğundan korktum; veya sadece olmam gerektiği kadar talepkâr olmadığımdan. Pašović gibi asistanlarımın ikisi de bana fazla dostane, fazla "anaç"

olduğumu ve ara sıra öfkelenmem, özellikle bütün repliklerini hâlâ ezberleyemeyen oyuncuları değiştirmekle tehdit etmem gerektiğini söylediler. Fakat bunun o kadar da kötü bir şey olmayacağını ümit ederek aynen devam ettim; sonra aniden, son haftada, bir dönemeci geçtiler, her şey yoluna girdi ve kostümlü provamız bana prodüksiyonun, her şeye rağmen, etkileyici, ilgi çekici, iyi yapılmış olduğunu ve bunun, Beckett'ın oyununu onurlandırmak için gösterilmiş bir çaba olduğunu düşündürdü.

Aynı zamanda *Godot*'nun uluslararası basında gördüğü ilgiye de şaşırdım. *Godot'yu Beklerken*'i yönetmek için Saraybosna'ya döneceğimi, belki daha sonra bu konuda bir şeyler yazmak niyetinde olduğumu sadece birkaç kişiye söylemiştim. Bir gazeteci yurdunda kalacağımı unutmuştum. Geldiğimin ertesi günü, Holiday Inn'in lobisinde ve yemek salonunda röportaj sorularını cevaplıyordum; ondan sonraki gün de; ondan sonraki gün de. Anlatacak bir şey olmadığını, henüz seçmeleri yaptığımı söyledim; sonra oyuncuların sadece bir masaya oturup oyunu yüksek sesle okuduklarını; sonra sahnede çalışmaya yeni başladığımızı, çok az ışık olduğunu, görülecek bir şey olmadığını.

Fakat gazetecilerin taleplerinden ve oyuncuları böyle dikkat dağıtıcı şeylerden uzak tutmak istediğimden Pašović'e bahsettiğimde, benim için bir basın konferansı düzenlediğini ve benden gazetecileri provalara almamı, röportajlar vermemi ve sadece oyun için değil, aynı zamanda tam olarak parçası olmadığım bir girişim için de maksimum düzeyde tanıtım yapmamı istediğini öğrendim: *Alkestis*'ten sonra ikinci prodüksiyonu benim yönettiğim *Godot* olan Haris Pašović'in idareciliğindeki Saraybosna Uluslararası Tiyatro ve Film Festivali. Yaşanacak kesintilerden dolayı oyunculardan özür dilediğimde, onların da gazetecileri istediklerini anladım. Şehirdeki danıştığım bütün arkadaşlarım, prodüksiyonun hikâyesinin "Saraybosna için iyi" olacağını söylediler.

Ben de itaatkâr bir tavırla röportaj yapmama politikamı değiştirerek, isteyen herkesin bana ulaşmasına izin verdim. Bu kolaydı, yalnızca oyuncular ve Pašović öyle istediğinden değil, basılmış veya televizyona çekilmiş hiçbir şeyi görmediğim için (Holiday Inn'deki gazeteciler bile Saraybosna'dan ayrılana kadar kendi yaptıkları haberleri göremiyorlardı). Yine de haberlerin çoğu oyuncular repliklerini ezberlemeden ve benim oyun anlayışım işlemeye başlamadan yapıldığı için ilk iki haftadaki acele verilmiş röportajlardan pişmanım.

Tabii buradaki mesele, savaş haberi yapmaya gelen muhabirler ve gazeteciler için Saraybosna'daki herhangi bir kültürel faaliyetin küçük bir gösteri olmasıdır. Şayet başlangıçta bir şüphe varsa, birinin niyetlerinin samimiyetine karşı çıkmak, şüpheyi pekiştirir. En iyisi hiç konuşmamaktır, ki asıl niyetim buydu. İnsanın kendi yaptıklarından –belki de niyetlerinden– bahsetmesi bir anlamda kendi reklamını yapmak gibidir. Fakat çağdaş medya kültürünün beklediği şey budur. Benim siyasi görüşlerim (UNPROFOR'un şu anda oynadığı yüz kızartıcı "Saraybosna'daki Sırp-BM kuşatması"na karşı çıkma rolü hakkında ne düşündüğümü açıklamaya devam edecektim) sürekli gölgede kaldı. Haberin *onlar* hakkında olmasını istersin ama dönüp dolaşıp –medya diyarında– senin hakkında olur.

Konu yalnızca, Saraybosna'daki çalışmamın bazı yabancı yayınlarda yer bulması konusunda hissettiğim rahatsızlık olsaydı, bunların hiçbirinden bahsetmeye değmezdi. Ancak Bosna'daki gibi uzun süredir devam eden hikâyelerin nasıl aktarıldığını ve bunlara nasıl tepki verildiğini gösteriyor.

Televizyon, basın ve radyo gazeteciliği bu savaşın önemli parçalarıdır. Nisan ayında, Fransız entelektüel André Glucksmann'ın Saraybosna'ya yaptığı yirmi dört saatlik geziden sonra yaptığı basın toplantısına katılan yerel gazetecilere, "Savaş artık

bir medya olayıdır," ve "Savaşlar televizyonda kazanılır ya da kaybedilir," dediğini duyduğum zaman, kendi kendime, Bunu kollarını ve bacaklarını kaybeden insanlara anlat bakalım, diye düşündüm. Fakat Glucksmann'ın yakışıksız ifadesinde isabetli bir düşünce vardı. Savaşın doğasının tamamen değişip yalnızca veya temelde bir medya olayı haline gelmesi değil, medyanın kapsamının başlıca bir dikkat nesnesi olması ve medyanın dikkatinin bazen asıl hikâye haline gelmesi gerçeği.

Bir örnek. Holiday Inn'deki gazeteciler arasındaki en iyi arkadaşım, BBC'nin beğenilen muhabiri Alan Little, şehirdeki hastanelerden birini ziyaret ettiğinde ona, annesini öldüren bir havan mermisiyle kafasından ciddi şekilde yaralanan yarı bilinçli durumdaki beş yaşındaki bir kızı gösterdiler. Doktor, beyin filminin çekileceği ve çok yönlü bir tedavinin uygulanacağı bir hastaneye hava yoluyla götürülmediği takdirde kızın öleceğini söyledi. Kızın durumundan etkilenen Alan yaptığı haberlerde ondan bahsetmeye başladı. Günlerce hiçbir şey olmadı. Sonra öbür gazeteciler hikâyeyi ele aldı ve "Küçük Irma" vakası gün geçtikçe İngiliz gazetelerinin baş sayfa haberi ve TV haberlerinde gösterilen neredeyse tek Bosna hikâyesi olmaya başladı. Bir şeyler yapıyormuş gibi görünmeye çok hevesli olan John Major bir uçak gönderip kızı Londra'ya getirtti.

Ardından ters tepkiler geldi. İlk başta hikâyenin bu kadar büyüdüğünün farkında olmayan, sonra bu baskı çocuğun dışarı çıkarılmasına yardımcı olacağı anlamına geldiği için sevinen Alan, bir çocuğun acısını sömüren "medya sirkine" yapılan saldırılar karşısında dehşete düştü. Eleştirmenler, kolu bacağı kesilen ve felç olanlar dahil olmak üzere binlerce çocuk ve yetişkin Saraybosna'daki kadrosu yetersiz, malzemeleri yetersiz hastanelerde sürünürken ve BM yüzünden (ama bu başka bir hikâye) ülkeden çıkarılmalarına izin verilmezken tek bir çocuğa

odaklanmanın ahlaken tiksindirici olduğunu söylediler. Bunun –hiçbir şey yapmamaktansa tek bir çocuğun hayatını kurtarmaya çalışmanın– iyi bir şey *olduğu* ve aslında bunun sonucunda diğerlerinin ortaya çıkarıldığı bariz olmalıydı. Fakat Saraybosna'nın sefillik içindeki hastaneleri hakkında anlatılması gereken bir hikâye yozlaştırılarak basının ne yaptığı konusunda bir tartışmaya dönüştürüldü.

Bu, dünya basını tarafından takip edilen ve her gece TV'de belgelenen yüzyılımızın ilk Avrupalı soykırımıdır. 1915'te dünya basınına Ermenistan'dan günlük haberler gönderen muhabirler, Dachau ve Auschwitz'de yabancı ülkelerden kamera ekipleri yoktu. Bosna soykırımına kadar (Newsday'den Roy Guttman ve The New York Times'dan John Burns gibi oradaki en iyi muhabirlerin çoğunun kanaati gerçekten de böyleydi) şayet hikâye ortaya çıkarılabilirse, dünyanın bir şeyler yapacağı düşünülebilirdi. Bosna'daki soykırımın yayınlanması bu yanılsamayı sona erdirdi.

Gazete, radyo haberleri ve hepsinden önemlisi TV yayını, Bosna'daki savaşı olağanüstü detaylı bir şekilde verdi fakat dünyada siyasi ve askeri kararlar alan birkaç kişinin müdahale etme niyetinde olmaması, savaşı uzaktaki başka bir felaket haline getirir; acı çeken ve katledilen insanlar felaketin "kurbanları" olurlar. Acı, gözle görülür bir şekilde mevcuttur ve yakın çekimde görülebilir; ve kuşkusuz birçok insan kurbanlara yakınlık duyar. Kaydedilemeyen şey, eksik olandır – bu acıya son verecek siyasi iradenin yokluğu: Daha doğrusu, asıl olarak Avrupa'nın, yani kökenlerinde geleneksel olarak Sırp yanlısı eğilim bulunan Quai d'Orsay [Fransa Dışişleri Bakanlığı] ve İngiliz Dışişleri Bakanlığı'nın sorumluluğundaki Bosna'ya müdahale etmeme kararı. Büyük ölçüde Fransız operasyonu olan Saraybosna'nın işgali, Birleşmiş Milletler tarafından uygulanıyor.

Televizyon eleştirmenlerinin, korkunç olayları küçük bir ekranda izlemenin onları gerçek kıldığı kadar uzaklaştırdığına dair standart görüşlerine inanmıyorum. Bizi sadece izleyici haline getiren, durdurmak için yapılan herhangi bir eylem olmadan savaşın sürekli olarak gösterilmesidir. Tarihin yeniden yayınlanır gibi görünmesine neden olan televizyon değil siyasetçilerimizdir. Aynı gösteriyi izlemekten yorulduk. Şayet gerçek değilmiş gibi geliyorsa, bunun sebebi hem dehşet verici hem de durdurulamaz gibi görünmesidir.

Saraybosna'daki insanlar bile bazen kendilerinin gerçekdışı göründüğünü söylüyorlar. Hiç azalmayan, laf olsun diye söylenen bir inanmazlık şeklini alan bir şok içindeler ("Böyle bir şey nasıl olabildi? Olanlara hâlâ inanamıyorum"). Sırp vahşeti ve şimdi yaşamak zorunda oldukları hayatların katılığı ve tamamen yabancılığı karşısında gerçekten afallamış haldeler. "Ortaçağda yaşıyoruz," dedi biri bana. "Bu, bilimkurgu," dedi başka bir arkadaş.

İnsanlar, ben oradayken Saraybosna'nın bana hiç gerçek dışı gelip gelmediğini soruyorlar. Gerçek şu ki, Saraybosna'ya gitmeye başladığımdan beri (bu kış, Madame Ranevsky rolünde Nada ve Lopakhin rolünde Velibor'la *Vişne Bahçesi*'ni yönetmeyi umuyorum) orası bana dünyadaki en gerçek yer gibi geliyor.

*Godot'yu Beklerken*, sahnede bulunan on iki mumla, 17 Ağustos'ta açılış yaptı. O gün, bir salı günüydü, biri saat 14.00'te diğeri 16.00'da iki gösteri yapıldı. Saraybosna'da sadece matineler var; karanlık çöktükten sonra kimse pek dışarı çıkmaz. Birçok insan geri çevrildi. İlk gösteriler boyunca endişeli ve gergindim. Üçüncü gösteride, oyunu bir izleyici olarak görebilmeye başladım. Ines'in kendisini bağlayan halatı bırakacağından ve kâğıt hamurundan yapılmış tavuğu yiyen Atko'nun sıkıcı olacağından;

üçüncü Vladimir olan Sejo'nun işemek için aniden koşmaya başlamadan önce durduğu yerde bir o bir bu ayağı üstünde tepinip durmayı unutmasından endişelenmeyi bırakmanın vakti gelmişti. Oyun artık oyunculara aitti ve iyi ellerde olduğunu biliyordum. 19 Ağustos'ta saat 14.00'teki gösterinin sonunda, ulağın Bay Godot'nun bugün gelmediğini ama yarın kesinlikle geleceğini duyurmasından sonra Vladimirlerin ve Estragonların trajik sessizliği sırasında, gözlerim yaşlarla dolmaya başladı. Velibor da ağlıyordu. Seyircilerden tek bir ses çıkmadı. Yalnızca tiyatronun dışından gelen sesler duyuluyordu: Caddeden geçen bir BM personel taşıma aracının gürültüsü ve bir keskin nişancı ateşinin çatırtısı.

(1993)

# "Orada" ve "Burada"

Saraybosna'ya ilk kez Nisan 1993'te, bağımsızlığını yeni kazanan etnik çeşitliliğe sahip Bosna devletini bölmek amacındaki Sırp-Hırvat askeri harekâtının başlamasından bir yıl sonra gittim. Bu ilk kalışımdan sonra Saraybosna'dan ayrılırken, gelirken olduğu gibi, Saraybosna ile Zagreb arasında düzenli sefer yapan Rus UNPROFOR kargo uçaklarından biriyle uçtum. Yedinci ve sekizinci gidişimde, Igman Dağı üzerindeki virajlı yollarda yürek hoplatan bir araba yolculuğuyla kuşatılmış şehre girişim henüz epey ilerideydi; ve o zamana kadar, 1995 kışı ve yazında, tehlike standartlarım daha yüksekti ve bir korku ve şok gediklisi olmuştum. Hiçbir şey o ilk şoka denk düşemez. Sürekli havan ve keskin nişancı ateşi altında harap olmuş şehirdeki gündelik hayatın sefaletiyle Saraybosna'yı ilk defa görmenin şoku. Ve dış dünyaya yeniden girişin artçı şoku.

Saraybosna'dan ayrılmak ve bir saat sonra "normal" bir şehirde (Zagreb) olmak. Havaalanından taksiye (taksiye!) binmek...

Çatısı sağlam, duvarları dökülmemiş, pencerelerinde cam olan binaların sıralandığı sokaklarda, trafik işaretleri ile düzenlenen trafikte yolculuk etmek... Kaldığın otel odasının ışığını açmak... Bir tuvaleti kullanmak ve sonra sifonu çekmek... Küveti doldurmak için musluğu açmak (haftalardır banyo yapmamışsınız) ve musluktan suyun, sıcak suyun akması... Yürüyüşe çıkmak ve mağazaları, sizin gibi normal bir hızla yürüyen insanları görmek... Rafları tıka basa dolu ufak bir dükkândan bir şeyler satın almak... Bir restorana girmek ve size bir menü verilmesi... Bütün bunlar o kadar tuhaf ve üzücü görünüyor ki, en az kırk sekiz saat boyunca kendinizi oldukça şaşkın hissediyorsunuz. Ve çok öfkeli. Bildiklerinizi bilmek istemeyen, daha yeni ayrıldığınız şehirde yaşayanların acılarından, şaşkınlıklarından, korkularından ve utançlarından bahsetmenizi istemeyen insanlarla konuşmak. En kötüsü de "normal" şehrinize (New York) döndüğünüz zaman arkadaşlarınızın, "Ah, dönmüşsün; seni merak etmiştim," demeleri – onların da bir şey bilmek istemediklerini fark etmek. Onlara asla gerçekten açılamayacağınızı anlamanız – ne "orasının" ne kadar berbat olduğunu ne de geriye, "buraya" dönünce kendinizi ne kadar kötü hissettiğinizi. Dünyanın ebediyen "orası" ve "burası" diye ikiye bölüneceğini.

İnsanlar kötü haber duymak istemezler. Belki de hiç duymazlar. Ama Bosna konusundaki ilgisizlik, neler olduğunu hayal etmeye bile çalışmamaları, beklediğimden bile daha şiddetliydi. Yalnızca sizin gibi Bosna'ya gitmiş insanların yanında rahat ettiğinizi fark ediyorsunuz. Veya kıyımların yaşandığı başka bir yere – El Salvador, Kamboçya, Ruanda, Çeçenistan. Ya da en azından, savaşın ne olduğunu ilk elden bilen birilerinin.

Dokuzuncu kez gittiğim Saraybosna'dan birkaç hafta önce –bunları 1995 Kasım'ının sonlarında yazıyorum– döndüm. Yine karayoluyla gelmeme rağmen, bu sefer tek seçeneğim bu değildi

(BM uçakları, tahrip edilmiş Saraybosna Havalimanı'nın bir köşesine yine iniyorlardı) ve Igman Dağı'ndaki tekerlek izleriyle dolu toprak patika artık dünyanın en tehlikeli yolu değildi. BM mühendisleri tarafından genişletilip düzeltilerek dar bir toprak yol haline getirilmişti. Kuşatma başladığından beri ilk kez şehirde elektrik vardı. Bombalar patlamıyor, keskin nişancıların kurşunları insanlarının başının üstünde vızıldamıyordu. Kışın benzin de olacaktı. Musluklardan su akacağı sözü verilmişti. Ben döndükten sonra, Ohio'da imzalanan bir anlaşma savaşın sona ereceğini vaat ediyordu. Barışın, vicdansız bir barışın gerçekten Bosna'ya gelip gelmediğini söylemekte tereddütlüyüm. Savaşı başlatan Slobodan Milosević savaşın bitmesini istiyorsa ve bu kararı Pale'deki temsilcilerine uygulatabilirse, o zaman, nüfusunun çoğunu öldürerek, başka bir yere yerleştirerek ya da sürgüne göndererek Bosna'yı yok etmeye yönelik başarılı harekât, birçok anlamda, bitmiştir. Bosnalıların istedikleri şey de bitmiştir: Uluslararası alanda tanınan üniter devletleri.

Yani, Bosna (tamamen dönüştürülmüş bir Bosna) bölünecek. Haklı olan değil, güçlü olan kazandı. Bu yeni bir şey değil – Yunan tarihçi Thukydides'in *Peloponnessos Savaşları*'nın Beşinci Kitabındaki "Melian Diyaloğu"na bakın. 1939'un sonlarında veya 1940'ların başlarında Wehrmacht'ın doğudaki ilerlemesinin durdurulması ve Milletler Cemiyeti'nin "savaşan taraflar" arasında bir konferans düzenlemesi, Almanya'nın Polonya'nın yarısıyla ödüllendirilmesi, işgalci Rusların Polonya'nın doğusunun yüzde yirmisini alması ve Polonyalıların, ülkelerinin orta kısmındaki topraklarının başkentlerinin de dahil olduğu yüzde otuzluk kısmını ellerinde tutmalarına izin verilirken bu toprakları çevreleyen bölgenin büyük çoğunluğunun Almanlara gitmesi gibi. Elbette bunun "ahlaki" kriterlere göre çok adil olduğunu kimse iddia edemezdi – hemen ekleyeyim, ne zamandan beri uluslararası

politikada ahlaki standartlar hüküm sürdü ki? Hitler Almanya'sı ve Stalin Rusya'sının üstün güçlerine karşı Polonyalıların ülkelerini başarılı bir şekilde savunma şansları olmadığı için, elde ettikleriyle yetinmek zorunda kalacaklardı. Diplomatlar, en azından ülkelerinin *bir kısmının* hâlâ ellerinde olduğunu söyleyeceklerdi; tamamen kaybetmenin eşiğinden dönmüşlerdi. Elbette kendilerini üç "savaşan taraftan" biri olarak görmediklerinden, Polonyalılar müzakerelerdeki en büyük güçlük olarak düşünüleceklerdi. İşgal edildiklerini düşündüler. Mağdur olduklarını düşündüler. Anlaşmaya aracılık eden diplomatlar, onları oldukça mantıksız bulacaklardı. Kendi aralarında bölünmüş. Sert. Güvenilmez. Katliamı durdurmaya çalışan arabuluculara karşı nankör.

Önceden, insanlar bilmek istemiyorlardı –Bosna'daki savaşın çok karışık bir iş olduğu, hangi tarafın "haklı" olduğunu anlamanın zor olduğu gibi sözleri sık sık duyardınız– ama şimdi neler olup bittiğini anlıyorlar. Aynı zamanda savaşın –yani, Sırp ve Hırvat saldırganlığının– NATO'nun (alandaki askerleri ve sivilleri tamamen koruyarak) nihayet geçtiğimiz ağustos ve eylül aylarında yaptığı gibi asgari güç uygulamasıyla son üç yılda herhangi bir zamanda tamamen aynı şekilde durdurulmuş olabileceğini de anlıyorlar. Fakat Avrupalılar çatışmayı durdurmak istemediler (Hem İngiliz Dışişleri Bakanlığı hem de Quai d'Orsay geleneksel olarak Sırp yanlısıdır) ve adaletin Bosna'dan yana olduğunu kabul eden tek büyük güç olan Amerikalılar da karışmaya gönülsüzdü. Şimdi savaş bitince ya da en azından öyle görünürken, aniden her şey daha az karışık görünür oldu. Atmosfer ise geriye dönük.

Saraybosna'dan döndükten sonra bana sık sık sorulanlardan biri de neden benden başka ünlü yazarların orada zaman geçirmedikleri. Bunun arkasında, soykırımdan başka bir şey

olmayan –Avrupalı bir azınlığın dördüncü kez soykırıma uğraması bu yüzyılda gerçekleşti– dehşet verici tarihi bir suça karşı yakınlardaki zengin Avrupa ülkelerindeki (özellikle İtalya ve Almanya) yaygın ilgisizlikle ilgili daha genel bir soru yatıyor. Fakat Ermenilerin Birinci Dünya Savaşı sırasında ve Yahudiler ile Çingenelerin 1930'ların sonları ile 1940'ların başlarında yaşadıkları soykırımdan farklı olarak Boşnak soykırımı, dünya basını ve televizyonunun bakışları altında yaşandı. Kimse, Nisan 1992'de savaşın başlamasından bu yana Bosna'da yaşanan vahşetten habersiz olamaz. Ölüm evleriyle Sanski Most, Stupni Do, Omarska ve diğer toplama kampları (Nazi kamplarının sanayileşmiş toplu katliamlarının tersine el yapımı katliam), Doğu Mostar, Saraybosna ve Gorazde'deki işkenceler, Sırpların ele geçirdiği Bosna'da on binlerce kadının askeri emirle tecavüze uğraması, Srebrenitsa'nın teslim olmasından sonra en az sekiz bin erkek ve oğlan çocuğunun katledilmesi – bu, rezillik listesinin sadece bir kısmı. Ve Bosna davasının Avrupa davası olduğundan kimse habersiz olamaz: Kabile üyelerinden değil, demokrasiden ve vatandaşlardan oluşan bir toplum. Bu vahşet, bu değerler neden daha güçlü tepkiler uyandırmadı? Önemli ve göz önündeki entelektüellerden hemen hemen hiçbiri neden Bosna soykırımını kınamadı ve Bosna davasını savunmadı?

Bosna savaşı, son dört ya da beş yılda gözler önüne serilen tek dehşet gösterisi değil. Fakat bir dönemin başlıca karşıt güçlerini özetliyor gibi görünen olaylar –örnek olaylar– vardır. Böyle olaylardan biri İspanya İç Savaşı'dır. Tıpkı Bosna'daki savaş gibi, bu mücadele de simgeseldir. Fakat entelektüeller –önemli halk olaylarında ve vicdan meselelerinde konuşma rekorları kıran yazarlar, tiyatrocular, sanatçılar, profesörler, biliminsanları– 1930'larda İspanya'daki varlıklarıyla olduğu kadar Bosna ihtilafındaki yokluklarıyla da dikkat çekiyorlar. Görevlerinin bir parçası en iyi

davaları üstlenmek olan daimi sınıf gibi bir şey oluşturduklarını düşünmek, elbette entelektüelleri fazla övmek olur – dünyanın başka bir yerinde neredeyse otuz yılda bir barış yanlılarını bile taraf tutmaya teşvik edecek bir savaş olması olası değildir. Yine de entelektüellerle ilişkilendirilen muhaliflik ve aktivizm standardı gerçektir. Bosna'da yaşananlara neden bu kadar az tepki veriliyor?

Muhtemelen birçok sebep vardır. Cevabın önemsizliğinde kesinlikle tarihsel klişelerin merhametsizliği rol oynuyor. Sürekli çatışmaların, amansız eski rekabetlerin yeri olarak Balkanlar'ın geleneksel kötü bir ünü vardır. Bu insanlar zaten birbirlerini katledip durmuyorlar mıydı? (Bu, Auschwitz gerçeğiyle yüzleşildiğinde şöyle bir şey söylemekle kıyaslanabilir: Eh, ne bekliyordunuz ki? Biliyorsunuz, Yahudi karşıtlığı Avrupa'da çok eski bir hikâyedir.) Müslüman karşıtı önyargının, çoğunluğu laik olan ve Güney Avrupalı komşuları kadar çağdaş tüketim toplumu kültürüyle dolu bir halka refleks olarak gösterilen tepkinin yaygınlığı da hafife alınmamalıdır. Bunun en derin kökeninin bir din savaşı olduğu masalını desteklemek için, Müslüman etiketi her zaman kurbanları, onların ordularını ve hükümetlerini tanımlamak için kullanılır – ama işgalcileri Ortodoks ve Katolik olarak tanımlamayı kimse düşünmez. Bosna'yı savunmak için seslerini yükseltmeleri beklenen "Batılı" entelektüellerden çoğu bu önyargıları paylaşıyor mu? Elbette paylaşıyorlar.

Üstelik 1930'larda değiliz. 1960'larda da değiliz. Aslında, faşizmin, emperyalizmin ya da Bolşevik tarzı diktatörlerin başlıca "düşman" olarak tanımlanması gibi yirminci yüzyıl kesinliklerinin artık düşünce ve eylem için bir çerçeve (çoğunlukla basit bir çerçeve) sunmadığı yirmi birinci yüzyılda çoktan yaşamaya başladık bile. Kusurları ne olursa olsun İspanya Cumhuriyeti hükümetinin yanında yer alınması gerektiğini açıkça ortaya koyan şey, faşizme

karşı verilen mücadeleydi. Vietnam'daki Amerikan saldırganlığına karşı çıkmak (Fransa'nın Hindiçin'e tutunma konusundaki başarısız çabasını devralan), Avrupa-Amerikan sömürgeciliğine karşı dünya çapındaki mücadelenin bir parçası olarak anlamlıydı.

Şayet 1930'ların ve 1960'ların aydınları, ziyaret etmiş (kısaca) ya da etmemiş olabilecekleri kuşatılmış, yeni radikalleşmiş bazı toplumlarda gerçekten olup bitenleri anlamak için idealizme başvuracak kadar saf ve mütevazı olduklarını gösterdilerse; günümüzün asık suratlı, siyasetle ilgilenmeyen entelektüelleri, her an kullanılmaya hazır alaycılıkları, eğlenceye bağımlılıkları, herhangi bir nedenle rahatlarını bozmaktan çekinmeleri, kişisel güvenliklerine düşkünlükleri ile en azından aynı derecede zavallı görünüyor. (Saraybosna'dan New York'a her dönüşümde, öyle tehlikeli bir yere nasıl gidebildiğimin kaç defa sorulduğunu bilemiyorum.) Genel olarak, kendilerini vicdan sahibi olarak gören bir avuç entelektüel, artık sadece kendi ülkelerindeki sınırlı eylemler –mesela ırkçılık veya sansür karşıtı– için seferber edilebilir. Artık sadece yurtiçi siyasi taahhütler makul görünüyor. Bir zamanlar uluslararası görüşlü olan aydınlar arasında, milliyetçi rehavetler yeniden saygınlık kazandı. (Bunun doktorlar, bilim adamları ve oyunculardan çok yazarlar için geçerli göründüğünü belirtmeliyim.) Uluslararası dayanışma kavramında amansız bir bozulma yaşandı.

Çöken yalnızca, 1914'ten 1989'a kadarki kısa yirminci yüzyılımız boyunca hüküm süren küresel iki taraflılık ("biz"e karşı "onlar") karakteristik siyasi düşüncesi –faşizme karşı demokrasi; Amerikan imparatorluğuna karşı Sovyet imparatorluğu– değildi. 1989'un ve Sovyet imparatorluğunun intiharının ardından yaşananlar, kapitalizmin ve "politik" olanın itibarsızlaştırılmasına yol açan tüketim ideolojisinin nihai zaferidir. Anlamlı olan tek şey özel hayattır. Bireysellik ile benliğin ve kişisel refahın –her

şeyden önce "sağlık" idealine önem vererek– geliştirilmesi, entelektüellerin en çok onayladığı değerlerdir. (Oğlum, yazar David Rieff'a, Bosna'ya sık sık yaptığı seyahatlerle ilgili olarak New York'ta birisi, "Herkesin sürekli sigara içtiği bir yerde nasıl bu kadar çok vakit geçirebiliyorsun?" diye sordu.) Tüketim kapitalizminin zaferinin entelektüel sınıfı etkilememesini beklemek çok fazla olur. Alışveriş çağında, hiç de marjinal ve yoksul olmayan entelektüeller için daha az şanslı olanlarla özdeşleştirilmek zor olmalı. George Orwell ve Simone Weil, gönüllü olarak İspanya'ya gidip Cumhuriyet için mücadele ettiklerinde ve neredeyse kendilerini öldürttüklerinde, üst sınıf burjuva dairelerinin ve hafta sonu kır evlerinin konforundan kesinlikle vazgeçmediler. Belki de entelektüeller için "orası" ve "burası" arasındaki mesafe artık çok büyüktür.

Bir sınıf olarak entelektüellerin modasının geçtiğini söylemek, onlarca yıldır gazetecilere özgü ve akademik bir klişe haline geldi – zorunluluk olmaya istekli bir analiz örneği. Artık Avrupa'nın da öldüğünü iddia eden sesler var. Avrupa'nın henüz doğmadığını söylemek daha doğru olabilir: Savunmasız azınlıkları için sorumluluk alan ve vücut bulmaktan başka şansı bulunmayan değerlerini koruyan bir Avrupa (Avrupa çok kültürlü olacak ya da hiç olmayacak). Ve Bosna, Avrupa'nın kendi kendine yaptığı düşüktür. Emile Durkheim'in sözleriyle, "Toplum kendisiyle ilgili oluşturulmuş bütün fikirlerin üstündedir." Avrupa ve Kuzey Amerika'nın müreffeh, barışçıl toplumunun kendisi için oluşturduğu fikir –entelektüel denebilecek tüm kişilerin eylem ve ifadeleriyle– kafa karışıklığı, sorumsuzluk, bencillik, korkaklık ve mutluluk arayışıdır.

Bizim, onların değil. Burada, orada değil.

(1995)

# Joseph Brodsky

Var olduğumuz müddetçe, hep bir yerlerdeyizdir. Ayaklar hep bir yerlerdedir ya durur ya da koşar. Zihin, herkesin bildiği gibi, başka bir yerde olabilir. İster zindelikten yoksun ister son derece güçlü olsun, zihinler, geçmişte ve bugünde ya da bugünde ve gelecekte olabilirler. Veya sadece burada ve orada. Anlaması zor olmayan nedenlerle, geçen yüzyılda en yüksek başarı düzeyinde sanat yapmak, çoğu zaman, zihinsel olarak aynı anda iki yerde olma yeteneğinin olağanüstü gelişmesini gerektirmiştir. Fransa'nın güneyinde boyadığı ve çizdiği manzaralardan çok memnun kalan Van Gogh, kardeşi Theo'ya "gerçekten" Japonya'da olduğunu yazar. İyice kuzeyde, Beyaz Deniz yakınlarında bir köydeki kolektif çiftlikte zorunlu çalışma cezasını yerine getiren, henüz kitabı yayımlanmamış Leningradlı genç şair, T. S. Eliot'ın Londra'da öldüğü haberini alır – tarih Ocak 1965'tir, buz gibi barakasında bir masaya oturur ve sonraki yirmi dört saat boyunca Eliot için uzun bir mersiye yazar; bu, aynı zamanda

gayet hayatta olan W. H. Auden için de bir saygı duruşudur (Yeats'in ölümüyle ilgili ağıttaki tonu ve salınımı benimser).

Bir buçuk yıl süren sürgün hayatı boyunca gerçekten acı çekmediğini; çiftlik işlerini, özellikle de şimdiye kadar sahip olduğu en dürüst ve ödüllendirici işlerden biri olarak gördüğü gübre küremeyi sevdiğini, Rusya'daki herkesin boka battığını ve orada epeyce şiir yazdığını öne sürecek kadar zarif biriydi.

Derken, birkaç yıl sonra Joseph Brodsky'nin kısa ve öz şekilde belirttiği gibi, anayurdu Leningrad'da "imparatorluklar değişti." Bu, aniden, bir günden diğerine ve tamamen onun isteği dışında oldu: Diğer kayıplarının yanı sıra, hain şairi daha fazla cezalandırmak isteyen Sovyet hükümetinin, diyelim ki Helsinki yakınlarında onunla kısa süreliğine buluşabilmek için istedikleri çıkış iznini defalarca reddettiği yaşlı anne-babasının sevgili, biricik oğullarını onlardan ayırdı ve onunla bir kez daha kucaklaşamadan öldüler. Büyük bir güceniklikle, büyük bir ağırbaşlılıkla taşınan dizginlenemez bir keder.

Hatta KGB'nin emrettiği gidişini, diğer imparatorluktan fırlatılan bir füze gibi kendi kendine inen bir şey haline getirmeyi başardı:

*Uzayda ve zamanda kişinin parmak ucunun nereye değdiğine gelince, eh, dünyanın her yeri zor; Birleşik Devletler'i dene*

Sadece onun dehasını değil, aynı zamanda şairin otoritesine dair yüceltilmiş, müşkülpesent bir algı barındıran ülkesinin edebiyatını taşıyan faydalı bir füze. (Yazarlar arasında da bulunabilir: Gogol'ün ve Dostoyevski'nin romancının ahlaki ve manevi görevini nasıl kavradığını düşünün.) Doğuştan gelen birçok yeteneği, Amerika'ya hızla sokulmasını kolaylaştırdı: muazzam bir çalışkanlık ve özgüven, her an hazır alaycılık, kayıtsızlık, kurnazlık. Ancak benimsediği ülkeyle bağlantılarının tüm hızına

ve ustalığına rağmen, içgüdüsel olarak, etkileyici bir şekilde nasıl Rus kaldığını anlamak için diğer Rus sürgünleri ve göçmenleri arasında Joseph Brodsky'yi izlemek yeterliydi. Bizi etkileme hevesiyle birlikte bize uyum sağlaması nasıl da cömertçeydi aslında.

Böyle bir uyum yeteneği, böyle bir yüreklilik, kozmopolitlik olarak adlandırılabilir. Ancak gerçek kozmopolitlik, kişinin yerle olan ilişkisinden çok zamanla, özellikle geçmişle (şimdiki zamandan çok daha büyük olan) bir ilişki meselesidir. Bunun, nostalji denen, geçmişle duygusal ilişkisiyle ortak bir yanı yoktur. Bu, geçmişi standartların, bugünün sunduğundan daha yüksek standartların kaynağı olarak kabul eden, kendinden taviz vermeyen bir ilişkidir. Brodsky, "İnsan çağdaşlarını değil, kendinden öncekileri memnun etmek için yazmalıdır," derdi sık sık. Kendisi onları kesinlikle memnun etti – hemşerileri, onun kendi döneminde Mandelstam, Tsvetaeva ve Akhmatova'nın eşsiz halefi olduğu konusunda hemfikirdir. "Saygı düzlemini" (kendi deyimiyle) yükseltmek amansızca, şairlerin çabaları, hırsları ve münasip bağlılıklarıyla özdeşleştirildi.

Ben Joseph Brodsky'yi bir dünya şairi olarak düşünüyorum – kısmen onu Rusça olarak okuyamadığımdan; asıl olarak da şiirlerindeki olağanüstü hız ve maddesel simge, kültürel referans, tutum yoğunluğu ile telkin ettiği sınıf bu olduğundan. Şiirin "işinin" (çok kullanılan bir kelime) dilin daha uzağa, daha hızlı seyahat etme kapasitesini keşfetmek olduğunda ısrar etti. "Şiir," dedi, "hızlandırılmış düşünmedir." Bu, onun en iyi argümanıydı ve kafiyenin bu süreç için gerekli olduğunu düşündüğünden şiirin düzyazıya olan üstünlüğü adına pek çok şey yaptı. Bir zihinsel hızlanma ideali, onun şiirde olduğu kadar düzyazıda da büyük başarısının (ve sınırlarının) ve silinmez varlığının anahtarıdır. Arkadaşı Seamus Heaney'nin isabetli bir şekilde hatırladığı gibi, onunla yapılan sohbet, "anında dikey olarak kalkışa geçerdi ve hız kesmesi mümkün değildi."

Çalışmalarının çoğu, şiirlerinden birinin ilk başlığı altında toplanabilir: "Bir Gezgine Nasihat." Gerçek seyahat, bilinmesi ve hissedilmesi gereken şeylerin hızlı bir şekilde özümsenmesi, asla oyuna gelmeyecek bir kararlılık, kırılganlığın can acıtan itirafları üzerindeki karakteristik üstünlüğü ile zihinsel yolculuğu besledi. Elbette başka yerlerde de beğenilenler vardı, özellikle dört ülkede (ve onların sınırları içinde üretilen şiirler): Rusya, İngiltere, ABD ve İtalya. Başka bir deyişle, imparatorlukların onun hızlı ilişkilendirme ve genelleme güçlerini körüklemesi asla azalmadı; bu nedenle, Latin şairlerine ve Antik Roma kentlerine duyduğu tutku, birçok denemesinde ve *Marbles* [Mermerler] oyununda olduğu kadar şiirlerde de kaydedilmiştir. Kozmopolitliğin ilk ve sonuçta belki de tek savunulabilir biçimi, bir imparatorluğun yurttaşı olmaktır. Brodsky'nin mizacı birçok anlamda imparatorluğa aitti.

Vatan Rus'tu. Artık Rusya değildi. Belki de hayatının sonraki döneminde verdiği hiçbir karar, Sovyet imparatorluğunun dağılmasından sonra kısa bir ziyaret için bile olsa geri dönmesi konusundaki sayısız saygı dolu ricayı reddetmesi, kim olduğunu göstermesi açısından simgesel, sarsıcı (çoğu kişi için) değildir.

Ve böylece yetişkin hayatının çoğunu başka bir yerde yaşadı: burada. Aklı ve yetenekleri konusunda en incelikli, gözü pek, verimli ve kuramsal her şeyin kaynağı olan Rusya, gururu, öfkesi, endişesi yüzünden asla geri dönmeyeceği, asla dönemeyeceği muhteşem başka bir yer haline geldi.

Şimdi, hissedilen o ki, hepsinden büyük, hepsinden güçlü bir imparatorlukta, nihai başka yerinde yaşamak için bizden hızla uzaklaştı: Pek çok meydan okuyan, dokunaklı şiirde sezinlediğini (uzun yıllar ciddi bir kalp rahatsızlığına katlanırken) keşfettiği bir transfer.

Geriye eserleri, örnekleri, standartları –ve kederimiz– kaldı.

(1998)

# Çevrilmek Üzerine

Bir hikâyeyle başlayacağım.

1993 yazıydı ve tekrar Saraybosna'ya dönmüştüm (oraya ilk olarak üç ay önce gitmiştim), bu defa yerel bir tiyatro yapımcısından, kuşatılmış şehrin hırpalanmış tiyatrolarından birinde bir oyun sahnelemek için davet edilmiştim. Nisan ayındaki ziyaretimin sonlarında tanışmıştık, bana yönetmen olarak çalışmak üzere tekrar gelmekle ilgilenip ilgilenmeyeceğimi sormuştu, ben de, evet, evet, memnuniyetle demiştim ve oyun seçimim –Beckett'ın *Godot'yu Beklerken*'i– hem onun hem de tanıştığım diğer tiyatrocular tarafından coşkuyla karşılanmıştı. Oyunun Sırp-Hırvat dilinde oynanacağını söylemeye gerek yok: Seçeceğim oyuncuların başka türlüsünü yapabileceği veya yapması gerektiği hiç aklıma gelmedi. Evet, çoğu biraz İngilizce biliyordu, oyunumuzu izlemeye gelecek eğitimli Saraybosnalıların bir kısmı da öyle. Fakat bir oyuncunun yeteneği, o yeteneği geliştirdiği dildeki ritimlerle ve seslerle ayrılmaz bir şekilde bağlıdır; ve bütün seyircilerin

bildiğini düşünebileceğimiz tek dil Sırp-Hırvat dilidir. Bilmediği bir dilde oyun yönetmeye cüret etmenin haddini aşmayı akla getirdiğini düşünenler için sadece, artık repertuvar tiyatrosunun, neredeyse opera repertuvarının her zaman sahip olduğu kadar uluslararası devreyle çalıştığını söyleyebilirim. Arthur Miller birkaç yıl önce *Satıcı'nın Ölümü*'nün bir prodüksiyonunu yönetmesi için Şanghay'a gitmesi davetini kabul ettiğinde, benim Sırp-Hırvat dilini bildiğimden fazla Çince bilmiyordu. Zaten (bana güvenin), kulağa geldiği kadar zor değil. Tiyatro yeteneklerinizin yanı sıra, müzik kulağına ve iyi bir çevirmene ihtiyacınız var.

Kuşatma altındaki Saraybosna'da, aynı zamanda bolca da dayanma gücüne ihtiyaç vardı.

Temmuzda, cep fenerleri ve bir yığın pille dolu sırt çantam ve bir cebinde Beckett'ın oyununun İngilizce ve Fransızca kopyaları olan kurşun geçirmez yeleğimle, bir BM askeri uçağıyla Saraybosna'ya uçtum. Hemen ertesi gün bir grup yetenekli, yetersiz beslenmiş oyuncu arasında seçim yapmaya (çoğuyla ilk gittiğimde tanışmıştım), sahneyi nasıl hayal ettiğimi gösteren çizimler yapmaya ve Saraybosna'daki tiyatrolarda işlerin genel olarak nasıl işlediğini anlamaya çalışmaya başladım – mesela kuşatmanın neden olduğu yokluklar ve hiç durmayan bombardımanların dehşeti altında nasıl mümkün olduğunu anlamaya. Seçimler yapıldıktan sonra oyuncular ve ben tiyatronun bodrum katına doluşup –ikinci haftaya kadar, daha savunmasız sahne kısmında çalışmaya gerek yoktu– doğaçlamalar yaparak prova programını belirledik (herkesin karmaşık ailevi sorumlulukları vardı, özellikle de saatlerce su kuyruğunda beklemek gibi) ve birbirimize güvenmeyi öğrendik. Binanın dışından gelen sesler hiç kesilmiyordu. Savaş gürültülüdür. Beckett, sandığımdan daha uygun olacak gibi görünüyordu.

Saraybosnalılara Beckett'ı anlatmak zorunda kalmadım. Oyuncularımdan bazıları zaten onun oyunlarını biliyordu. Ama henüz ortak bir metnimiz yoktu. Nisan ayında Saraybosna'dan ayrılmadan önce, temmuzda döndüğümde, oyunculara ve bu yapımda çalışan diğer herkese dağıtılmak üzere Beckett'ın oyununun yeterli sayıda çeviri kopyasının sağlanacağından emin olmak için yapımcıyla konuşmuştum. Hiç merak etme, demişti. Fakat döndüğüm gün, seçmelerde dağıtmak üzere oyunun kopyalarını sorduğumda yapımcı, Saraybosna'da çalışmak için gelmemin önemi şerefine, Beckett'ın oyununun *yeniden* çevrilmekte olduğunu duyurdu. Aslında, şu an çeviri üzerinde çalışılıyordu.

Eyvah.

"Çeviri... Bitmedi mi?"

"Şey, bitmiş olabilir," dedi.

Hımmm.

Yani Saraybosna'da Sırpların top ateşinden, bombalarından ve şehir merkezindeki çatılara tünemiş keskin nişancıların tüfeklerinin sürekli ateşinden, elektriğin ve suyun olmamasından, yıkık dökük tiyatrodan, yetersiz beslenmiş oyuncuların gerginliğinden, kendi endişe ve korkumdan başka... bir sorunum daha vardı.

Sorun, yapımcının açıkladığı gibi, daktiloydu: Eski bir daktiloydu fakat şu an çevirmenin ulaşabileceği tek daktiloydu ve şeridi son derece silik (zaten bir yıldır sürekli kullanılıyordu; şu an kuşatmanın on altıncı ayıydı) yazıyordu. Yapımcı, bu çevirinin prodüksiyon için gerçek bir değer olacağına dair bana güvence verdi – ama sabırlı olmam gerekiyordu. Sabırlı olmaya çalışacağımı söyledim.

Eski Yugoslavya'da Beckett oyunlarının birçok prodüksiyonunun yapıldığını biliyordum – en sık sahnelenen oyun, elbette

*Godot'yu Beklerken*'di. (Aslında sahnelemeyi düşündüğüm diğer oyun *Ubu Roi* yerine *Godot*'yu seçmemin nedeni biraz da Beckett'ın oyununun biliniyor olmasıydı.) 1950'lerde bir çevirisinin yapılmış olması gerekiyordu. Belki birden fazla. Belki de yeni bir çeviriye ihtiyacımız yoktu.

Kendisi de yönetmen olan, birkaç yıl önce Belgrad'da oyunun bir prodüksiyonunu sahneleyen yapımcıya, "Şu andaki çeviri yeterince iyi değil mi?" diye sordum.

"Yo, hiç de kötü değil," dedi. "Ama burası artık Bosna. Oyunu Boşnakçaya çevirmek istiyoruz."

"Ama sizi Sırp-Hırvat dili konuşmuyor musunuz?"

"Pek sayılmaz," dedi.

"Öyleyse neden," dedim, "buraya geldiğim gün bana Sırpça-Hırvatça-İngilizce sözlük verdin?"

"Yani, Sırp-Hırvat dilini öğrenmen yeterli olur diye."

"Ama bu," –ısrar ettim– "Sırp-Hırvat dilini öğrenirsem, burada kullanılan kelimeleri veya deyimleri anlamayacağım anlamına gelmez mi?"

"Hayır, her şeyi anlarsın. Saraybosnalı eğitimli insanların konuşmaları, Belgrad veya Zagreb'deki eğitimli insanların konuşmalarıyla aynıdır."

"O zaman fark ne?"

"Açıklayamam," dedi. "Senin anlaman zor. Ama aralarında fark var."

"Beckett'la ilgili bir fark mı?"

"Evet, bu yeni bir çeviri."

"Belgrad'daki biri yeni bir çeviri yapsa, o da farklı mı olurdu?"

"Olabilirdi," dedi.

"Ve bu yeni çeviri, bu yeni çeviriden farklı bir şekilde farklı olurdu."

"Olmayabilirdi."

Sakin ol, dedim kendime. "Öyleyse, bu çevirinin nesi özellikle Boşnakça olacak?"

"Çünkü burada, Saraybosna'da, şehir kuşatma altındayken çevriliyor."

"Peki, kelimelerin bazıları farklı mı olacak?"

"Çevirmene bağlı."

"Daha hiçbir bölümünü okumadın mı?"

"Hayır, çünkü kadının elyazısını okuyamıyorum."

"Daktiloya çekmeye başlamadı mı hâlâ?"

"Başladı ama daktilonun şeridi okunmayacak kadar silik yazıyor."

"Öyleyse oyuncular oyunu nasıl okuyup repliklerini nasıl ezberleyecekler?"

"Belki senaryoları yazması için elyazısı güzel birini buluruz."

Vay canına, gerçekten Ortaçağdayız, diye düşündüm.

Buna benzer pek çok kaygı verici konuşmadan ve oyuncularla birlikte çalışmaya gerçekten ne zaman başlayabileceğimiz konusunda endişemin giderek artmasından sonra, başka bir daktilo bulundu ve senaryonun çift aralıklı yazılmış on beş kopyasının (oyuncular, dekoratör, kostüm tasarımcısı, iki yardımcım, çevirmenim ve benim için) çıkarılması için neredeyse antika, izlerle dolu karbon kâğıtları kullanılarak çeviri daktilo edildi. Benim senaryomun satırları arasına mürekkepli kalemle hem İngilizce hem de Fransızca satırları yazdım, böylece Boşnakçayı, tınısını öğrenebilecek ve oyuncuların ne dediğini her zaman anlayabilecektim.

(Bu hikâyedeki başka bir simetri şuydu; Beckett bu oyunu *iki* dilde yazdığından –*Godot'yu Beklerken*'in İngilizcesi, yalnızca Fransızcasının çevirisi değildir– oyunun iki orijinal dili vardı ve ikisinde de gayet rahattım; şimdi, ikisi de bana tamamen anlaşılmaz gelen iki dilde iki çevirisi vardı.)

Sonra ne oldu? Sahneye çıktıktan, yaklaşık bir hafta çalıştıktan ve birinci perdenin epey bir kısmını tamamladıktan sonra, yardımcım ve oyunculardan ikisi –en iyi İngilizce konuşan ikisi– beni bir kenara çekti.

Sorun mu var? Evet. Yeni çevirinin pek de iyi olmadığını bana söylemek gereği duymuşlardı ve lütfen, lütfen, 1950'de Belgrad'da basılmış çeviriyi kullanabilir miyiz, diyorlardı.

"Fark var mı?" diye sordum.

"Evet, eski çeviri daha iyi."

"Hangi anlamda iyi?"

"Daha iyi tınlıyor. Daha doğal. Söylemesi daha kolay."

"Dille ilgili bir fark yok mu? Çeviride Sırpça olan bir şey? Veya Boşnakça olmayan bir şey?"

"Kimsenin fark edeceği şeyler değil."

"Yani, çevirinin daha Boşnakça olması için değiştireceğiniz hiç kelime yok mu?"

"Aslında yok. Ama istersen değiştirebiliriz."

"*Benim* böyle bir isteğim yok," dedim dişlerimi sıkarak. "Sadece hizmet etmek için buradayım. Beckett'a. Size. Saraybosna'ya. Her neyse işte."

"Şey," dedi Vladimir'im düşünceli bir şekilde, "şöyle bir şey yapabiliriz. Eski çeviriye dönelim, prova yaparken şayet daha Boşnakça bir şeyle değişmesi gerektiğini düşündüğümüz bir kelime olursa, o zaman değiştirelim."

"Bana söylemeyi unutma," dedim.

"*Nema problema*," dedi Estragonum.

Yani anlamı... ama zaten ne anlama geldiğini gayet iyi biliyorsunuz. Dünyadaki bütün dillere çevrilmiş gibi görünen bir ifade bu.

Hikâyenin sonu –öğrenince şaşırabileceğiniz gibi– oyuncuların hiçbir şeyi değiştirmedikleri. Dahası, *Godot'yu Beklerken*

ağustos ortasında perde açtığında, tiyatroya gelen kimse çevirinin Boşnakça tınlamadığından veya yeterince Boşnakça olmadığından şikâyet etmedi. (Belki de akıllarında başka, daha acil şeyler vardı – Clinton'ı beklemek gibi.)

İnsanların dili ulusal kimliğin taşıyıcısı olarak gördüğü, bir çeviriyi veya çeviri yapmayı reddetmeyi ihanet eylemiyle eşdeğer hale getirebilen etkili fanteziye ilişkin bazı değerlendirmeler de dahil olmak üzere bu hikâyeden pek çok şey çıkarılabilir. Eski Yugoslavya topraklarında gerçekleşen bu olayın acıklı yanı, yeni, ölümcül benlikle ilgili olmasıdır – aynı konuşma dilini paylaşan ve bu nedenle, deyim yerindeyse, "çeviri hakkından" yoksun kalan tanımlanmış uluslar.

Size az önce aktardığım hikâyenin konuştuğum çoğu insana –iki buçuk yıl boyunca Saraybosna'da bu kadar çok zaman geçirmenin nasıl bir şey olduğunu anlatmaya çalıştığım her sefer fark ettiğim gibi (oraya dokuzuncu gidişimden sonra daha yeni, iki hafta önce döndüm)– ayın öteki tarafı gibi gelen bir yerde yaşanması uygun görünüyor. Bu, insanların savaşı, kuşatmayı, korkuyu veya utancı hayal edememeleriyle ilgili değil yalnızca. Dahası şu: Kendi hayatlarından ve rahatlarından, dünyanın gerçekten *bu kadar* korkunç bir yer olmadığına dair anlaşılır (anlaşılırdır çünkü kendi deneyimlerine dayanır) hislerinden bu derece farklı bir şeyi hayal edemiyorlar.

Bunu hayal edemezler. Onlar için çevrilmesi gerekir.

Çeviri, farklılıkla ilgilidir. Üstesinden gelmenin, düzeltmenin ve evet, farklılığı inkâr etmenin bir yoludur – hikâyemin gösterdiği gibi, aynı zamanda farklılığı ileri sürmenin bir yolu olsa bile.

Başlangıçta (en azından İngilizcede) çeviri [translation], en büyük farkla ilgiliydi: Yaşayan ve ölmüş olan arasındaki farkla. Çevirmek, etimolojik olarak aktarmak, taşımak, yerini

değiştirmek demektir. Ne için? Ölümden veya yok olmaktan kurtulmak için.

Wycliffe'in, İbranice İncil'deki Hanok Kitabı'nı İngilizceleştirmesine bakın:

Bi feith Enok is translatid, that he shulde not see deeth, and he was not founden, for the Lord translatide him.[1]

"Aktarılmak" sonuçta "ölmek" anlamına geliyordu. Ölüm aktarılmaktır –birinin dünyadan cennete aktarılması– ve aynı zamanda (yine Wycliffe'in İngilizcesinde) "ölümden hayata aktarılmak" olan yeniden dirilmek de öyledir.

İngilizcede, fiillerin en eski anlamlarının dille –zihinsel bir eylem ve onun uyarlanmasıyla– bir ilgisi yoktur. Aktarmak, asıl olarak, geçişsiz bir fiil ve fiziksel bir eylemdir. Durum veya konum değişikliğini belirtir – genellikle, bunlar, yani durum ve konum, birbirlerini ima ettiği müddetçe. "Trans" fiziksel olarak "geçmek" veya geçiştir ve bir eylemin coğrafyasından, mekândaki bir eylemden bahseder. Formül, kabaca şöyledir: X olduğu yerde artık yoktur; onun yerinde (veya konumunda) Y vardır.

Artık kullanılmayan aşağıdaki anlamları düşünün:

Tıpta, aktarmak bir zamanlar, bir hastalığın bir *kişiden* diğerine veya bedenin bir *bölümünden* başka bir bölümüne geçmesi anlamına gelirdi (modern metastaz kavramı gibi bir şey). Hukukta, mülkiyetin devredilmesi anlamına gelirdi (Mesela, miras). Thomas Hobbes'un sözleriyle: "Sözleşme, hakların karşılıklı aktarılması veya değiştirilmesidir." Fiziksel aktarım fikrini içeren

1 İncil, İbraniler, 11:5: "İman sayesinde Hanok, ölümü tatmamak üzere yukarı alındı. Kimse onu bulamadı, çünkü Tanrı onu yukarı almıştı." –çn.

bu anlamların belki de en sonuncusu, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına aittir. Uzun mesafeli telgraf sisteminde aktarmak, bir mesajı bir röle vasıtasıyla otomatik olarak yeniden iletmektir.

*Translation* sözcüğünün, yalnızca bir dilden diğerine aktarım, teslim veya sevk anlamını koruyoruz. Yine de *tra-* ve *trans-* (*-dere, -ducere* kelimelerine kaynaklanan) kelimelerinde ifade edilen eski anlamlar destek olarak duruyor. Etimolojinin verimli yakınlıkları, bilinçaltında da olsa gerçek bir bağlantıyı ifade eder. Aktarmak hâlâ bir şeyi bir boşluktan geçirmek, bir şeyi olmadığı yere götürmektir. Başkalarına "devredilen" veya "teslim edilen" (başlangıçta maddi bir şey) bir gelenek gibi, çeviri, bir şeyin bir kişiden, konumdan veya koşuldan diğerine iletilmesi veya geçirilmesidir. Anlamı "manevileştirilmiş" –bir dilden diğerine geçirilen veya aktarılan şey– olsa da hâlâ örtük ve bariz olarak fiziksel veya coğrafi ayrılık duygusu vardır. Diller, her biri kendi geleneğine sahip ayrı (genelde düşman) toplumlar gibidir. Çevirmen, başka bir dildeki benzer gelenekleri bulan (tanımlayan, ifade eden) kişidir.

Modern çeviri fikrinin üç türünden kısaca bahsedeceğim.

Birincisi, *açıklama* olarak çeviri. Çevirmenin çabasını harekete geçiren cehaleti, belirsizliği ("Anlamıyorum. Lütfen bunu benim için tercüme eder misiniz?") bilgi, şeffaflık ile değiştirme düşüncesidir. Çevirmenin görevi açıklık kazandırma, aydınlatmadır.

İkincisi, *uyarlama* olarak çeviri. Sadece, orijinal metnin harflerini olmasa da ruhunu başka bir dilde ifade etme iddiasında olan dilin daha özgür bir kullanımı değil (kurnazca bir ayrım), başka bir "versiyon"un bilinçli olarak yaratılması (*vertere*'den, dönüşe [turn], yön değiştirmeye): "Versiyonist," çevirmen anlamına gelen eski İngilizce kelimedir. Gerçekten de "salt" doğruluk kriterine bağlı kalmak istemeyen bazı çevirmenler (genellikle şairler), "çeviri" kelimesinden kaçınarak "uyarlama" veya "versiyon"

kelimelerini tercih ederler. Yeniden yazmak daha doğru bir tanımlama olurdu ve eğer şair, diyelim ki Robert Lowell ise versiyon, onun tarafından yazılan değerli, yeni (tamamen orijinal değilse de) bir şiir oluyor.[1]

Üçüncüsü, *geliştirme* olarak çeviri. Uyarlama olarak çevirinin kibirli uzantısı. Baudelaire'in Edgar Allan Poe çevirileri, orijinalin geliştirilmesi olarak düşünülebilecek çevirilere verilebilecek çok tartışmalı olmayan bir örnektir. (En hafif deyimiyle daha tartışmalı olanı, akademik dünyada veya diğer mesleklerdeki Alman-Yahudi Hitler mültecilerini tanıyacak kadar yaşlı, kültürlü Alman-Amerikalıların birkaç neslinin hatırlayabileceği, hararetle savunulan bir görüştür – Schlegel-Tieck çevirisindeki Shakespeare'in İngilizcedeki Shakespeare'den daha iyi olduğu görüşü.) Geliştirme olarak çevirinin bir alt bölümü vardır: *Anlaşılmaz hale getirerek* çevirme ("Çevirisi kulağa daha iyi geliyor" gibi), metnin aktif olarak değiştirilmesini gerektirebilecek veya gerektirmeyecek şekilde süslenmesi veya kısaltılması.

---

1 Burada, uyarlama olarak çevirinin metaforik bir kullanımı vardır. Çevirinin eski, fiziksel anlamını akla getirir: Bir *ortamdan* diğerine çevirmek (aktarmak). Burada, orijinale daha az yerine daha fazla uyarak nelerin üretilebileceğine dair hiçbir kılavuz yoktur; veya gösteriş yapmak için daha değersiz bir iş seçilerek (genellikle tavsiye edildiği gibi). *Berlin Alexander Meydanı*, Rainer Werner Fassbinder tarafından "perde için çevrildiğinde" film yapımcısı Döblin'in başyapıtının ruhunun büyük kısmını korudu ve aynı zamanda başyapıt olan bir film yaptı. Eşit derecede örnek sonuçlarla karşıt bir örnek gibi görünen: Henry Bernstein'ın *Mélo*'su büyük bir oyun olmaktan çok uzaktır fakat Bernstein'ın 1928 tarihli bulvar melodramının metnine titizlikle sadık Alain Resnais'nin *Mélo*'su büyük bir filmdir. Resnais'nin, Bernstein'ın oyununu geliştirmesi gerekmedi. Yalnızca kendi dehasını ekledi –yn.

Çevirinin doğruluğu yalnızca teknik bir mesele değildir. Aynı zamanda ideolojiktir. Doğruluk kavramını sadakat kavramının yerine koyduğumuzda görünür hale gelen ahlaki bir bileşeni vardır.

Çeviri etiğinde hedeflenen ideal bir hizmetkârdır – her zaman daha fazla çaba göstermeye, daha uzun süre oyalanmaya, tekrar gözden geçirmeye gönüllü biri. İyi, daha iyi, en iyi, ideal... Bununla birlikte çeviri ne kadar iyi olursa olsun, her zaman geliştirilebilir, iyileştirilebilir. Bir çeviri en iyi olabilir mi? Elbette. Fakat mükemmel (veya ideal) çeviri, giderek uzaklaşan bir hayaldir. Zaten, hangi standarda göre ideal?

("Orijinal" metin diye bir şey *olduğunu* farz ettiğimi çoktan fark etmişsinizdir. Belki de ancak şimdi, sağduyudan veya yazma deneyimine saygıdan son derece yoksun fikirlerin akademide büyük bir geçerlilik kazandığı bir zamanda, bunun söylenmesi gerekliymiş görünüyor. Üstelik yalnızca varsayımda bulunmakla kalmıyor, aynı zamanda çeviri kavramının, diğer saçmalıklarının yanı sıra orijinal metnin kendisinin de bir çeviri –deyim yerindeyse, yazarın bilincindeki bir şeyin "orijinal çevirisi"– olarak görülmesi gerektiğinin iddia edilmesine olanak tanıyacak kadar genişletilmemesi veya metaforlaştırılmamasını teklif ediyorum.)

İdeal çeviri kavramı, daima birbirine zıt iki çeviri standardına göre değerlendirilmelidir. Bunlardan biri, en az derecede uyarlamadır. Çevirinin şöyle bir şey olacağı anlamına gelir: Metnin orijinal dilindeki ritmini, söz dizimini, tonunu, anlamsal özelliklerini koruyacak, hatta gözler önüne serecektir. (Bu harfi harfine çeviri fikrinin en tartışmacı modern savunucusu Vladimir Nabokov'dur.) Diğeri ise tam yerelleştirmedir. Çevirmenin orijinal metni bütünüyle yeni dile "getirmesi" gerektiği anlamına gelir, böylece, ideal olarak, kimse bir çeviri okuduğunu hissetmeyecektir. Çevirinin arkasında gizlenen orijinalin tüm izlerini ortadan

kaldırmak için yapılan bu çalışma, kaçınılmaz olarak metne saygısızlık etmeyi gerektirir: Bu düzeltme ve türetmeler sadece meşru değil, aynı zamanda gereklidir.

Monoton gidişe karşı küstah yeniden yazma – elbette bunlar, kendini işine adamış birçok çevirmenin mevcut uygulamalarının içinde yatan aşırı uçlardır. Bununla birlikte, dolaşımda olan iki çeviri kavramı vardır ve aradaki farkın arkasında, kişinin "orijinal" metne karşı ne gibi bir sorumluluğu olduğu konusunda daha büyük bir anlaşmazlık yatmaktadır. Çevirmenin metne hizmet etmesi –yansıtma güçlü bir hizmettir– gerektiğinde herkes hemfikirdir. Fakat ne amaçla? Bir çevirmen, metne (veya "orijinale") en iyi şekilde hizmet etmek için, belki de onu daha erişilebilir kılmak veya ona muhtemel yeni seyirciler kazandırmak amacıyla değiştirmesi gerektiğini düşünebilir.

Kişinin sadık olduğu eser midir? Yazar mı? Edebiyat mı? Dil mi? Seyirci mi? Esere, kitaptaki kelimelere sadık olmak gerektiğinin bariz olduğu düşünülebilir (belki de *ben* öyle düşünmeliyim demek istiyorumdur). Fakat bu, ne tarihsel ne de standart olarak basit bir mesele değildir. Latin İncili'nin babası, çevirmenlerin koruyucu azizi olarak bilinen Aziz Jerome'yi ele alalım. Jerome bu şanlı unvanı bir çeviri *teorisi* geliştiren ilk kişi olduğundan almış olamazdı, çünkü bu şeref, bildiğimiz gibi Platon'a aittir. Belki de bunun sebebi Jerome'nin çevirilerden, onların kalitesinden *şikâyet* eden; bilgisiz, dikkatsiz kopyacılara ve ara paragrafların yüzsüz imalatçılarına söven ve daha fazla doğruluk için mücadele eden, bilinen ilk kişi olmasıdır. Yine de "İyi Çevirinin İlkeleri" isimli risalesinde bir çevirmenin, kutsal yazılar dışında, metni kelimesi kelimesine çevirmeye kendini mecbur hissetmemesi gerektiğini, anlamı aktarmanın yeterli olduğunu söyleyen de aynı Jerome'dir.

Bir dilden diğerine yapılan bir çevirinin orijinal metne makul ölçüde (bu ne demekse) sadık olması gerektiği artık geçerli bir bakış açısıdır. Aslına sadık kalma standartları günümüzde, bir asır öncesi şöyle dursun, bir nesil öncesine göre bile kesinlikle daha yüksektir. Bir süredir, en azından İngilizceye (mesela, Fransızcaya olmasa da) çeviri yapmak, çoğu çevirinin asıl eksikleri ne olursa olsun, daha kelimesi kelimesine –daha özenli demeliyim– çeviri standartlarıyla ölçülmüştür. Bunun nedeni kısmen, çevirinin kendisinin akademik bir düşünme konusu haline gelmesi ve çevirilerin (en azından önemli kitapların) bilimsel incelemeye tabi tutulmasıdır. Çevirmenin, akademik standartlara göre belirlenmiş gibi görünen görevinin bir parçası olarak, çağdaş olmayan önemli herhangi bir edebi esere, ya sayfanın altında ya da kitabın sonundaki, metinde belirsiz olduğu varsayılan referansları açıklayan çevirmen "notları"nın eşlik etmesi giderek daha fazla görülüyor. Aslında çevirilerde, okurun tarih, edebiyat ya da herhangi bir dil becerisi hakkında en temel bilgilere sahip olduğu, giderek daha az varsayılmaktadır. *Büyülü Dağ*'ın son zamanlarda çokça duyurulan yeni çevirisi, merkezi önemdeki "Walpurgis Nacht" bölümünde Hans Castorp ile Clavdia Chauchat arasında Fransızca (1927 yılındaki eski H. T. Lowe-Porter çevirisinde de Fransızcadır) geçen ve hikâye için hayati önem taşıdığı anlaşılan çılgın konuşmayı İngilizceye çevirir. Bu kısım italik olarak vurgulanır, böylece Anglo-Amerikan okur (Fransızca bilmediği peşinen kabul edilen) bu kısmın yabancı bir dilde olduğunu "hissedebilecektir."

Çeviri, binaya benzer. Şayet iyiyse, zamanın etkisi onu daha da iyi gösterir: Florio'nun Montaigne, North'un Plutarhos, Motteux'nün Rabelais çevirileri gibi. ("On dokuzuncu yüzyılın en büyük Rus yazarı Constance Garnett'tır," diyen kimdi?) En

çok beğenilen ve en uzun ömürlü çeviriler, en yanlışsız olanlar değildir.

Ve tıpkı inşaatlar gibi çeviriler de giderek daha kısa ömürlü şeyler üretiyor. Kusursuz, yani tekrar yapılmasına gerek olmayan çeviriye çok az insan inanıyor. Sonra, yeniliğin baskısı var: "Yeni" bir çeviri, yeni bir araba gibi. Sanayi toplumunun yasalarına tabi tutulan çeviriler yıpranmış, daha çabuk eskimiş gibi görünüyor. Birkaç (herkesin kabul edeceği gibi gerçekten çok az) kitapla ilgili olarak ise aslında çok fazla çeviri var. 1947 ile 1972 yılları arasında *Dorian Gray'in Portresi*'nin on bir tane Almanca çevirisi ve 1950'lerde *Madam Bovary*'nin en az on tane İngilizce çevirisi vardı. Çeviri, hâlâ bir gelişme fikriyle (mesela, akustiğin tersine) idare ediliyormuş gibi görünen birkaç kültürel uygulamadan biridir. Prensip olarak, en yeni en iyidir.

Herkesin her şeyden yararlanabilmesi gerektiğinde ısrar eden yeni kültürel popülizm, her şeyin çevrilmesi gerektiği imasını da beraberinde getiriyor – ya da en azından çevrilebilir olması gerektiğinin. Bir karşı örnek olarak, eski *New Yorker*'ın –isterseniz dergiye züppe veya anti-popülist deyin– prensip olarak kurgu çevirilerini basmadığını hatırlayın.

"Dil engeli" ifadesinin gücünü düşünün – dilin, bir kişi (veya toplum) ile bir diğeri arasına koyduğu engel, çevirinin "yıktığı" engel. Çünkü dil, toplumların yaratıcısı ("Buralarda benim dilimi bilen kimse var mı?") olduğu kadar diğer toplumlardan ayrılmasının da ("Benim dilimi bilmiyorsunuz.") sebebidir.

Ama sonu gelmez gelenek icatları tarafından rehin alınmış bir toplumda yaşıyoruz – başka bir deyişle kendine özgü, yöresel geçmişe bağlılığın ve bilgi birikiminin yok edildiği. Her şey yeniden şekillendiriliyor, yeniden yapılıyor – ideal olarak, en taşınabilir, zahmetsizce iletilebilir biçimde.

Üniter, uluslararası kapitalist dünya kültürü ideolojimizin önde gelen bir özelliği çeviri uygulamasıdır. Alıntı yapıyorum: "Günümüzde çeviri, küresel köyümüzün iletişimsel hayat damarlarından biridir." Bu açıdan bakıldığında, çeviri yalnızca yararlı, arzu edilen değil, aynı zamanda zorunlu bir uygulama haline gelir: Dilsel engeller, ticaret eşyalarının ("iletişim" bir ticaret örtmecesidir) serbestçe dolaşımının önündeki engellerdir ve bu nedenle üstesinden gelinmeleri gerekir. Evrenselcilik ideolojisinin temelinde, sınırsız iş ideolojisi yatmaktadır. İnsan ürettiği şeyin her zaman daha fazla kişiye ulaşmasını ister. Bu sınırsız çeviri hedefinde ima edilen evrenselci iddiaların yanı sıra, başka bir gizli iddia daha vardır: Yani, nasıl yapılacağı bilinirse her şeyin çevrilebileceği. *Ulysses*, Gerard Manley Hopkins, ne olursa. Ve bunun doğru olduğunu söylemek için iyi bir argüman var. (Belki de çevirisi yapılamayacak tek önemli kitap *Finnegans Wake*'tir, çünkü tek bir dilde yazılmamıştır.)

Çevirinin gerekliliği fikrinin kaçınılmaz enstrümantasyonu olan "çeviri makinesi," evrensel bir dil konusundaki eski hayalin nasıl hâlâ hayat dolu olduğunu bize gösteriyor. Aziz Jerome, ilk yüzyıllardaki çoğu Hıristiyan gibi, tüm dillerin tek bir Ur dilinden geldiğine (haddini bilmez Babil Kulesi'ne kadar insanlığın asıl dili olan İbranice) kesin gözüyle bakardı. Modern düşünce, tüm dillerin bilgisayar aracılığıyla tek bir dile çevrilebilmesidir. Herhangi bir yabancı dile çeviriyi bizim için "otomatik olarak" yapabilen bir makineye sahip olduğumuz veya bunun mümkün olduğunu hayal edebildiğimiz sürece, gerçekten var olan bir evrensel dile ihtiyacımız yok. Elbette şairler ve hevesli yazarlar, kişisel olarak, "gerçek" çevirmenler tarafından yapıldığında bile kaçınılmaz olan "çeviride kaybolan" şeylerle (uyak, lezzet, kelime oyunu, lehçelerdeki pürüzler) ilgili eski ağıtlarını ileri süreceklerdir. Çevirmen bir insan değil de program olduğunda

bu kayıpların boyutlarını düşünün! Ağrı kesici bir ilaç şişesindeki kullanma talimatları hiç kayıp olmadan herhangi bir dile çevrilebilir. Marina Tsvetaeva'nın bir şiiri ya da Carla Emilio Gadda'nın bir romanı için aynı durum söz konusu değildir. Ancak bir çeviri makinesi düşüncesi, dili bilgi iletişimiyle özdeşleştiren bambaşka bir dil fikri önerir: İfadeler. Yeni Platoncu uygulamada, şairlerin Cumhuriyet'ten sürülmesine gerek kalmayacak. Kelimelerle yaptıkları eserler bir makine tarafından işlenemeyeceğinden, anlaşılmaz hale getirilmeleri yeterli olacaktır.

Bu, evrenselci model kültürlerin, kimliklerin (politik, ırksal, anatomik) kıyaslanamazlığını iddia eden dil ayrılıkçılığının ısrarıyla yan yanadır. Yani, eski Yugoslavya'da bir dil birçok dile çevriliyor ve aynı zamanda çeviriler için vatanseverlik *çağrısı* diye bir saçmalık var. İki model de aynı anda, belki de birbirine bağlı olarak mevcuttur. Bir ülke, ulusal egemenliğini baltalayan ekonomik politikalar izlerken dil vatanseverliği büyümeye devam edebilir, tıpkı ulusal farklılığın en ölümcül mitlerinin, ılımlı bir şekilde ülkelerüstü olan (Japonya'da üretilmiştir, ABD'de üretilmiştir) tüketim kapitalizminin kültürel gereçlerine veya kaçınılmaz olarak bir dünya dilinin, İngilizcenin büyümesini destekleyen bilgisayar teknolojilerine her zamankinden daha fazla bağlı hale gelen bir nüfus üzerindeki etkisini sürdürebilmesi gibi.

Çeviri pratiğinin içinde saklı ideolojik paradokslardan bazılarını gösteren bir anekdotla başladım. Kişisel deneyimimin başka bir bölümünden bahsederek bitireceğim: Kitaplarımın başka dillere aktarılmasındaki katkılarım. Çoklu anlatı sesine ve dil seviyesine sahip *Yanardağ Sevdalısı* konusunda bu, özellikle ıstırap verici oldu. 1992'de yayımlanan roman şimdiden yirmi yabancı dilde yayımlandı veya yayımlanmak üzere; Latin dil ailesinden dört anadildeki çevirilerini cümle cümle kontrol ettim

ve bilmediğim dillere çeviri yapan çevirmenlerin sayısız sorusuna cevap verdim. Çeviri konusunda takıntılı olduğumu söyleyebilirsiniz. Bence, ben sadece dil konusunda takıntılıyım.

Çevirmenlerle yaptığım konuşmaları size aktaracak vaktim yok. Keşke onlar için ulaşılabilir olmak istemeseydim, diyerek bitireceğim. Keşke İngilizce kurduğum cümlelerimin diğerlerinin arasında öne çıktığını görmeye çalışmaktan vazgeçebilseydim. Hem melankolik hem de büyüleyici bir iş. Ben çevirmiyorum. Çevriliyorum – modern anlamda ve Wycliffe tarafından kullanılan modası geçmiş anlamda. Çevirilerimi kontrol ederken, sözlerimin aktarılmasının yanı sıra ölümü de kontrol ediyorum.

(1995)

# NOTLAR

"Bir Şairin Düzyazısı" Marina Tsvetaeva'nın kitabına giriş olarak yazılmıştır, *Captive Spirit: Selected Prase* (Virago Press, 1983).

"Vurgulanan Yer" 18 Haziran 2001'de, *The New Yorker*'da yayımlandı.

"Ölümden Sonraki Hayatlar: Machado de Assis Davası" *Epitaph of a Small Winner*'ın [Mezarımdan Yazıyorum] yeniden basımının önsözüdür (Noonday Press, 1990).

"Yas Tutan Bir Zihin" 25 Şubat 2000'de *Times Literary Supplement*'ta yayımlandı.

"Bilgelik Projesi" 16 Mart 2001'de *The New Republic*'te yayımlandı.

"Kendini Yazmak: Roland Barthes Üzerine," *A Barthes Reader*'ın giriş bölümüdür. Ed. Susan Sontag (Hill ve Wang, 1982).

"Walser'in Sesi" Robert Walser, *Selected Stories*'in önsözüdür. Ed. Susan Sontag (Farrar, Straus ve Giroux, 1982).

"Danilo Kiš", Danilo Kiš, *Homo Poeticus: Essays and Interviews*'un giriş bölümüdür. Ed. Susan Sontag (Farrar, Straus ve Giroux, 1995).

"Gombrowicz'in Ferdydurke'si," Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*'nin yeni çevirisinin önsözüdür (Yale University Press, 2000).

"Pedro Pàramo" Juan Rulfo'nun *Pedro Pàramo* kitabının yeni çevirisinin önsözüdür (Grove Press, 1994).

"DQ"nun İspanyolca çevirisi 1985'te, İspanya Ulusal Turist Kurulu'nun kataloğu "Espana: Todo bajo el sol"de yayımlandı; İngilizcesi daha önce hiç yayımlanmadı.

"Borges'e Mektup," Borges'in ölümünün onuncu yıldönümü için yazıldı ve İspanyolca çevirisi 13 Haziran 1996'da, Buenos Aires gazetesi *Clarin*'de yayımlandı; İngilizcesi daha önce hiç yayımlanmadı.

"Sinema Yüzyılı" *Frankfurter Rundschau* için yazıldı ve ilk olarak Almanca çevirisiyle 30 Aralık 1995'te yayımlandı.

"Romandan Filme: Fassbinder'in *Berlin Alexander Meydanı*" Eylül 1983'te Vanity Fair'de yayımlandı.

"Bunraku Üzerine", New York'taki Japon Derneği'nin 12-19 Mart 1983 tarihlerinde düzenlediği Bunraku Kukla Tiyatrosu performansları için bir program notuydu.

"Hayal Gücü İçin Bir Yer" Şubat 1983'te *House and Garden*'da yayımlandı.

"Görüntünün Hazzı" Kasım 1987'de *Art in America*'da yayımlandı.

"Hodgkin Hakkında" 1995 yılında Teksas, Fort Worth Modern Sanat Müzesi tarafından düzenlenen ve daha sonra New York Metropolitan Müzesi'nde görülen serginin kataloğu *Howard Hodgkin Resimleri* için yazılmıştır. İngiltere'de ilk olarak Thames & Hudson tarafından 1995'te yayımlandı.

"Available Light Üzerine Bir İnceleme" Aralık 1983'te *Art in America*'da yayımlandı.

"Duygularının Anısına", 31 Ekim - 2 Aralık 1989 tarihleri arasında Londra'da Anthony d'Offay Gallery'deki bir sergiye eşlik eden *Dancers on a Plane: Cage, Cunningham, Johns* kataloğu için yazıldı.

"Dansçı ve Dans" ilk olarak Fransız *Vogue* dergisinde, İngilizce ve Fransızca olarak Aralık 1986'da yayımlandı.

"Lincoln Kirstein" on yıl önce, Lincoln Kirstein'ın sekseninci doğum günü için Mayıs 1987'de *Vanity Fair*'de yayımlanan bir

saygı duruşunun New York Şehir Balesi tarafından 1997'de yayımlanması için yapılan bir revizyondur.

"Wagner'in Sıvıları" Jonathan Miller tarafından Aralık 1987'de, Los Angeles Operası'nda sahnelenen *Tristan ve Isolde* prodüksiyonu için program yazısıydı.

"Bir Matem Coşkusu" Robert Wilson tarafından Temmuz 1997'de, Salzburg Festivali'nde sahnelenen bir *Pelléas et Mélisande* prodüksiyonunun program yazısıydı.

"İtalyan Fotoğrafçılığının Yüzyılı" *Italy: One Hundred Years of Photography* için yazılan önsözdü (Alinari, 1988).

"Bellocq Üzerine" E. J. Bellocq'un *Storyville Portraits* isimli eserinin yeni baskısının girişidir (Jonathan Cape ve Random House, 1996).

"Borland'ın Bebekleri" Polly Borland'ın *The Babies* isimli eserinin önsözüdür (power-House Books, 2001).

"Birtakım Mapplethorpelar" Robert Mapplethorpe'un *Certain People: A Book of Portraits* isimli eserinin önsözüdür (Twelvetrees Press, 1985).

"Fotoğraf Bir Görüş Değildir. Yoksa Öyle midir?" Annie Leibovitz'in *Women* isimli eserine eşlik eden bir metin olarak yazılmıştır (Random House, 1999).

"Halliburton'a Hürmet" Mart/Nisan 2001'de *Oxford American*'da yayımlandı.

"Yalnızlık" Borges'in "Borges y Yo" isimli eserinden esinlenerek yazılan ve *Who's Writing This?*'de toplanan bir grup denemeden biridir. Ed. Daniel Halpern (Ecco Press, 1995).

"Okur Gibi Yazmak" 18 Aralık 2000'de *The New York Times*'da yayımlanan "Yazılardaki Yazarlar" isimli seri için bir katkıydı.

"Otuz Yıl Sonra..." *Yoruma Karşı*'nın İspanyolca çevirisinin yeni baskısının önsözüdür (Alfaguara, 1996). İngilizcede ilk olarak *Threepenny Review*'da yayımlandı (1996 yazı).

"Seyahat İncelemeleri" Haziran 1984'te *Times Literary Supplement*'ta yayımlandı.

"Bir Avrupa İdeali (Bir Ağıt Daha)" Mayıs 1988'de Berlin'de düzenlenen Avrupa üzerine bir konferansta konuşma olarak başladı. Daha önce İngilizcede hiç yayımlanmadı.

"Pyramus ile Thisbe'nin Aşırı Komik Ağıtları (Bir Perde Arası)" Berlin'deki bir sanat sergisinin kataloğu için yazıldı ve ilk kez orada, Almanca olarak, *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990*'da basıldı. Ed. Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius, Christoph Tannert (Edition Hentrich, 1990). İngilizce olarak 4 Mart 1991'de The New Yorker'da yayımlandı.

"Bir Ankete Verilen Cevaplar" Temmuz 1997'de, üç aylık bir Fransız edebiyat dergisinin gönderdiği ankete cevap olarak yazıldı. Fransızca olarak "Enquête: Que peuvent les intellectuels? 36 écrivains répondent" *La Régle du Jeu*, No. 21'de (1998) yayımlandı ve daha önce hiç İngilizce yayımlanmadı.

"Saraybosna'da Godot'yu Beklerken" ilk olarak 21 Ekim 1993'te *The New York Review of Books*'ta yayımlandı.

"'Orada' ve 'Burada'" 25 Aralık 1995'te *The Nation*'da yayımlandı.

"Joseph Brodsky" 1997'de, Mikhail Lemkhin'in *Joseph Brodsky/Leningrad Fragments* eserine sonsöz olarak yazıldı (Farrar, Straus and Giroux, 1998).

"Çevrilmek Üzerine" Kasım 1995'te, Columbia Üniversitesi'nde düzenlenen ve Antropoloji ve Estetik seri kitapları *Res*'in editörü Francesco Pellizzi tarafından organize edilen çeviri konusundaki bir konferanstaki konuşmaydı. *Res 32*'de yayımlandı (Ağustos 1997).

*Vurgulanan Yer*, Amerikalı yazar ve eleştirmen Susan Sontag'ın üç başlık altında topladığı kırktan fazla denemeden oluşuyor. Yazarın "her şeyle ilgilenen biri" olduğunu öne süren Sontag, "Okumak" başlığı altında Marina Tsvetaeva, Elizabeth Hardwick, Machado de Assis, Roland Barthes, Robert Walser, W. G. Sebald ve Jorge Luis Borges'in düşünce ve yazın dünyasını konu ediniyor. Wagner'in müziğinin insan ruhu üzerindeki etkisinden Bellocq'un fotoğraf özneleri olan kadınlara dek birçok konuya değindiği "Görmek" başlığı altındaysa sinema, tiyatro, dans, fotoğraf, resim, opera gibi görsel sanatlara odaklanıyor. Saraybosna'da savaş yıllarında Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" oyununu yönettiği zamanı çarpıcı biçimde kaleme aldığı bir yazının da yer aldığı son bölüm "Oradan Buradan", bu iki duyunun dışında kalan denemeleri kapsıyor.

*Nihayetinde Sontag'la ilgili önemli olan zihnin yaşamını, "tümüyle insan olmanın yolu" olarak okuma ve yazmanın gerekliliğini savunmasıdır. Büyük bir açıklayıcıdır ama açıklamaları indirgemeci değildir... Tanıdık olanı yeniden sınıflandırır ve görüşü tazeler... Açık seçikliği, bağımsızlığı, araştırmacılığı ve kendini inşa sürecindeki benliği temsil eder.*

–Hilary Mantel, *Los Angeles Times Book Review*



EVEREST

www.everestyayinlari.com
f/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

9 786051 859057