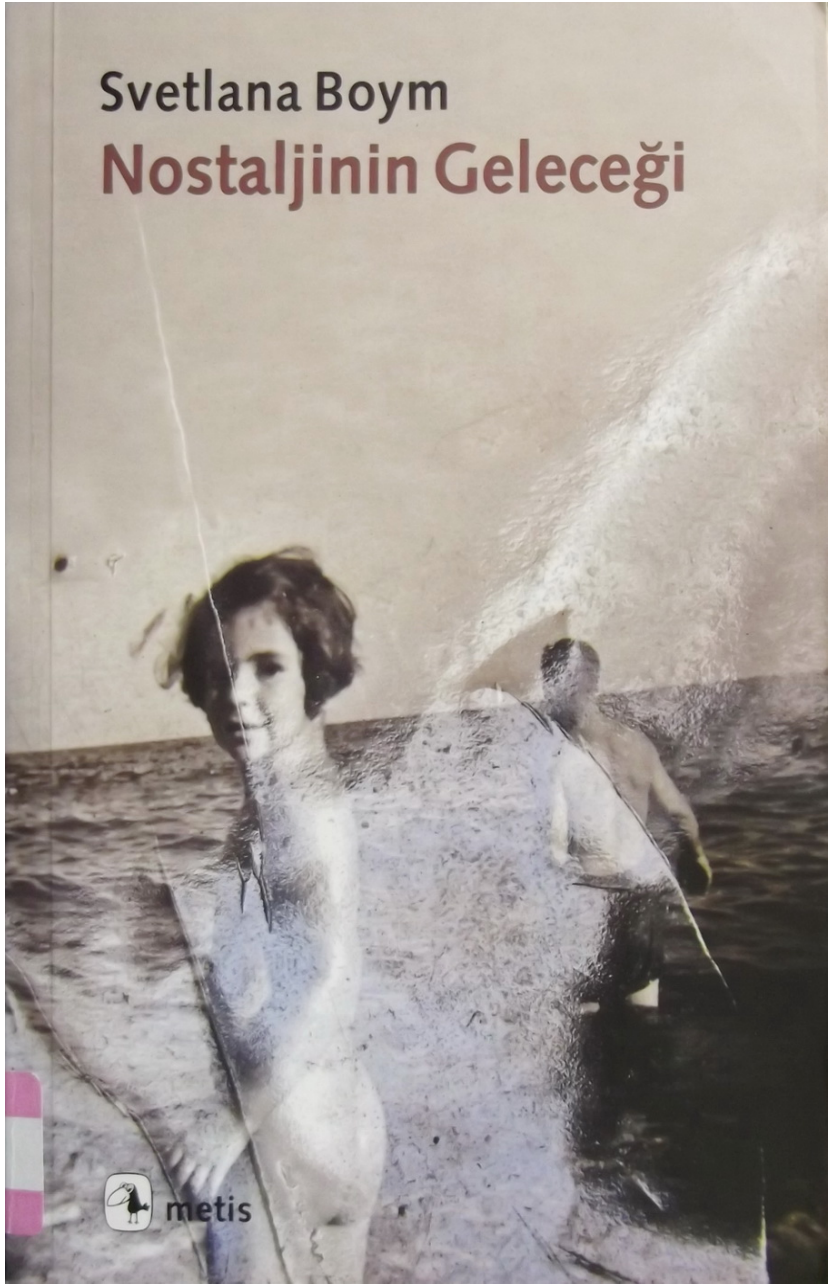
Svetlana Boym

Nostaljinin Geleceği



metis

Svetlana Boym

Nostaljinin Geleceği

Svetlana Boym, Harvard Üniversitesi'nde Slav Dilleri ve Karşılaştırmalı Edebiyat profesörü, ayrıca Tasarım Fakültesi'nde öğretim görevlisi. St. Petersburg doğumlu olan yazarın öyküleri, oyunları ve bir romanı bulunuyor. Yayımlanmış çalışmaları arasında *Death in Quotation Marks* (Tırnak İçinde Ölüm, 1991, Metis yayın programında), *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (1995), *Kosmos: Remembrances of the Future* (2003), *Territories of Terror: Memories and Mythologies of Gulag in Contemporary Art* (2006) *Architecture of the Off-Modern* (2008) ve *Another Freedom: The Alternative History of an Idea* (2010) sayılabilir.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Nostaljinin Geleceği
Svetlana Boym

İngilizce Basımı:
The Future of Nostalgia
Basic Books, 2001

© Svetlana Boym, 2001
Akçalı Telif Hakları Ajansı ile yapılan
sözleşme temelinde yayımlanmıştır.

© Metis Yayınları, 2007
© Türkçe Çeviri: Ferit Burak Aydar, 2008

Birinci Basım: Aralık 2009

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Kapak Resmi:
"Karadeniz'de Bir Kız", 1960'lar.
Svetlana Boym, Öngörülmeyen Geçmiş:
Fotoğraflara Dokunmak (2008) sergisinden

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-746-3

Svetlana Boym

Nostaljinin Geleceği

Çeviren:
Ferit Burak Aydar



metis

Anne ve babam,
Yuri ile Musa Goldberg'e

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler 9

Giriş: Nostalji Tabu mu? 13

BİRİNCİ BÖLÜM

KALP HİPOKONDRİSİ: NOSTALJİ, TARİH VE HAFIZA

1 Tedavi Edilen Askerlerden Tedavi Edilemeyen Romantiklere: Nostalji ve İlerleme 25

2 Tarih Meleği: Nostalji ve Modernlik 47

3 Dinozor: Nostalji ve Popüler Kültür 66

4 Yeniden Kurucu Nostalji: Komplolar ve Kökenlere Dönüş 76

5 Düşünsel Nostalji: Sanal Gerçeklik ve Kolektif Hafıza 87

6 Nostalji ve Komünizm Sonrası Hafıza 97

İKİNCİ BÖLÜM

ŞEHİRLER VE YENİDEN İCAT EDİLMİŞ GELENEKLER

7 Metropol Arkeolojisi 121

8 Rusya'nın Roma'sı: Moskova 140

9 Kozmopolit Taşra: St. Petersburg 187

10 Sanal Başkent: Berlin 256

11 Avrupa'nın Eros'u 317

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÜRGÜNLER VE HAYALİ MEMLEKETLER

12 Diaspora Mahremiyeti Üzerine 357

13 Vladimir Nabokov'un Sahte Pasaportu 369

14 Joseph Brodski'nin Yarım Göz Odası 411

15 İlya Kabakov'un Tuvaleti 441

16 Göçmenlerin Hatıra-Eşyaları 465

17 Estetik Bireycilik ve Nostalji Etiği 478

Sonuç:
Nostalji ve Küresel Kültür: Uzaydan Siberuzaya 487

Dizin 501

TEŞEKKÜRLER

NOSTALJİ yalnızca yitip gitmiş zamana ve uzak düşülen yurda değil, aynı zamanda eskiden orada yaşayan ve şimdi dünyanın dört bir tarafına dağılmış arkadaşlara da duyulan bir özlemdir. Maya Turovskaya, Dubravka Ugrešić, İlya Kabakov, Vitali Komar ve Aleksander Melamid gibi eserleri kadar dostluklarıyla da bana esin kaynağı olan yazar ve sanatçılara teşekkür etmek istiyorum. Zaman darlığımız olmasına karşın elyazmasının belli bölümlerini okuyan meslektaşlarıma, arkadaşlarıma ve araştırmacılara –Greta ve Mark Slobin, Larry Wolff, William Todd III, Donald Fanger, Richard Stites, Evelyn Ender ve Peter Jelavich'e– minnettarım. Nostalji hakkında yazma fikri kafamda Bunting'den burslu olduğum 1995-96 yıllarında belirdi ve bu enstitüdeki tartışmalar fikrin şekillenmesine katkıda bulundu. Kitabın ilk bölümleri 1995'te Harvard'da Edebiyat ve Kültür İncelemeleri Merkezi'ndeki "Hafıza" konulu konferansta ve Nisan 1996'da Bellagio'daki anma toplantısında sunuldu. Toplantıları düzenleyen Richard Sennett ile Catherine Stimpson'a ve katılımcılara yorum ve katkılarından ötürü müteşekkirim. İki yaz üst üste aldığım IREX bursları projemin araştırma kısmını tamamlamama olanak sağladı. Nihayet, 1998 ve 1999'da Guggenheim bursu ve Harvard Üniversitesi'nden aldığım ücretli izin sayesinde kitabımı yazabildim. Çeşitli uluslararası konferanslara katılarak görüşlerimi sınama ve şekillendirme fırsatı buldum. Bunlar sırasıyla 1997'de Las Vegas'taki Sovyet Kültürü konulu konferans, Floransa Avrupa Üniversitesi'nin düzenlediği Mit ve Ulusal Cemaatler konulu konferans ve 2000 yılının yazında Budapeşte Orta Avrupa Üniversitesi'ndeki tartışmalar ve konferanslardır. ABD'deki eski Sovyetler Birliği'nden gelmiş göçmenlerin kültürünü incelemek için kurulmuş ARCHIVE'ın yazı kurulundaki ortak mesaimiz, Alla Efimova ve Marina Tem-

kina'yla yaptığımız uzun sohbetler, göçmen evleri ile ilgili mülakat projeme başlamamda esin kaynağı oldu. Larisa Frumkina ve artık aramızda olmayan Felix Roziner bu çalışmada bana esin verdiler, büyük bir cömertlik göstererek göçmenlik hatıralarını ve hikâyelerini paylaştılar.

Ziyarette bulunduğum ve tasvir ettiğim her şehir, en azından o bölüm üzerine çalışırken, geçici yurdum oldu. Petersburg'da, dostluk üzerine araştırmalar yapan ve iyi bir dost olan Oleg Karkordin'e; sanatsal rehberliği için Olesia Turkina ve Viktor Mazin'e; "özgür Petersburg" ile ilgili projelerinden beni haberdar ettikleri için Viktor Voronkov ile Elena Zdravomislova'ya; Mimari Çevre Tiyatrosu'nun maskelerini ve hayallerini paylaştıkları için Nikolay Belyak'a ve en iyi Petersburg rehberleri oldukları için Marieta Tourian ile Aleksander Margolis'e minnettarım. Lisedeki en iyi arkadaşım Nataşa Kiçanova-Strugaç bana Leningrad'da büyüdüğümüz yılların pek de nostaljik sayılamayacak anılarını yeniden hatırlattı. Petersburg üzerine yazarken Eva Berard, Katerina Clark ve Blair Ruble'nin eserlerinden yararlandım. Moskova'da Maşa Gessen'in misafirperverliğinden, siyasi içgörüsünden ve mükemmel aşçılığından istifade ettim. Beni şehirleriyle barıştıran, hatta özlememi sağlayan Moskovalı arkadaşlarıma –Maşa Lipman, Sergey Ivanov, Daniil Dondurei, Zara Abdullayeva, İrina Proksorova, Andrey Zorin, Joseph Bakshtein, Anna Alçuk ve Aleksander İvanov'a– teşekkür ediyorum. Mimari konusunda Grigori Revzin'in uzmanlığından yararlandım. Maşa Lipman çalışmama bilgelik, bütünlük ve güleryüzlülük kattı; Ekaterina Degot da sanat ve siyasetteki radikal görüşlerini paylaşma nezaketini gösterdi. Aleksander Etkind tüm kıtalarda harika bir entelektüel dost ve yol arkadaşı oldu.

Berlin'de Leningradlı arkadaşım Marianna Schmargen'in dairesinde kendime kusursuz bir yuva buldum. Berlin'de rehberliğimi, akademisyen olan arkadaşım Beate Binder yaptı ve bana en görülmeye değer yıkıntıları ve inşaat alanlarını gösterdi. Dieter Axelm-Hoffmann, Sonya Margolina, Karl Schlögel, Klaus Segbers, Georg Witte ve Barbara Naumann'a da ayrıca teşekkür etmem gerekir. Prag'da Martina Paçmanova'nın misafirperverliği ve içgörüsünden, Lyublyana'da Svetlana ve Bojidar Slapsak'ın zekâsından ve dostluğundan yararlandım.

Öte yandan, nostalji özlemlerini ve nefretlerini benimle paylaşan dostlarıma ve yol arkadaşlarıma da ayrı bir yer ayırmalıyım: Nina Witoszek, Dragan Kujundic, Sven Spieker, Yuri Slezkine, Giuliana Bruno, Nina Gourianova, Christoph Neidhart, Elena Trubina, David Damrosch, Susan Suleiman, Isobel Armstrong ve buluşmamızdan çok önce kitapları bana esin kaynağı olan Eva Hoffman'a müteşekkirim. Vladimir Paperny'e gerçek ve sanal seyahatler ile fotoğraflar için, Boris Groys'a mutlaklar üzerine yapmış olduğumuz sapkın tartışmalar için teşekkürü borç biliyorum.

Resimlerini ve görüşlerini benimle paylaşan fotoğrafçılara, özellikle de Mark Shteinbok, Vladimir Paperny ve Mika Stranden'e çok şey borçluyum.

İlk ve en dikkatli okurlarım ve eleştirmenlerim olan öğrencilerim olmasaydı kitap yazmanın hiçbir anlamı olmazdı. Julia Bekman editör olarak paha biçilmez öneriler getirdi, Julia Vaingurt'la birlikte Mandelstam'ın şiirlerinden Godzilla filmlerine uzanan çok farklı konularda tavsiyelerde bulundu bana. Diğer okurlarımı ve asistanlarımı da atlamak olmaz: David Brandenberger, Cristina Vatulescu, Justyna Beinek, Julia Raiskin, Andrew Hersher ve son dakikaya kalmış bütün yarım işleri özenle kotaran Charlotte Szilagyi' ye müteşekkirim. Doktora atölyemiz "Kaybedilenler ve Bulunanlar" hepimize bilmediklerimizi öğrenme fırsatı sundu.

Tüm kitap boyunca beni destekleyen ve esin kaynağı olan Elaine Markson'a, ben inandığım sürece projeye inanan ve nostaljilerini benimle paylaşan Basic Books'taki editörüm John Donatich'e minnettarım. Tüm nezaketiyle çalışmamı kitap haline getirmeme yardımcı olan Felicity Tucker'a ve redaktörlerin en sabırlısı ve zekisi Michael Wilde'a minnettarım.

Son olarak, her türlü pürüz karşısında sebat gösteren ve Sokrates'ten Simpsonlar'a kadar her şeyi ama her şeyi benimle paylaşan Dana Villa'ya özel olarak teşekkür ediyorum. En son olarak da, nostaljiyi hiçbir zaman dert etmeyen anne babama.

GİRİŞ

Nostalji Tabu mu?

BİR RUS GAZETESİNDE yakın döneme ait bir eve dönüş hikâyesi okumuştum. Almanyalı bir çift, Sovyet sınırlarının açılmasının ardından, ilk kez, ebeveynlerinin doğup büyüdüğü yer olan Königsberg'e gitmiş. Bir zamanlar ortaçağ Töton şövalyelerinin kalelerinden biri olan Königsberg, savaştan sonraki yıllarda, örnek bir Sovyet şantiye alanı olan Kaliningrad'a dönüştürülmüştü. Şehrin Prusya geçmişinin kalıntılarından tek bir gotik katedral kalmıştı, o da kubbesiz olduğundan Immanuel Kant'ın mezar taşını yağmur damlalarından koruyamıyordu. Karı koca birlikte Kaliningrad'da dolaşmış ve Pregolya Irmağı'na gelene kadar tanıdık pek az şey görmüşler. Ama ırmaktaki karahindiba ve saman kokularını duyunca anne babalarının hikâyelerini yeniden hatırlamışlar. Yaşlı adam memleket suyuyla yüzünü yıkamak için Pregolya Irmağı kıyısında eğilmiş, ama eğilmesiyle acı içinde çığlık atarak kalkması bir olmuş, zira yüzünün derisi yanmış.

Rus gazeteci iğneleyici bir ifadeyle, "Zavallı ırmak," diye yazıyor, "bir düşünün, bu suya kim bilir ne kadar çöp ve zehirli madde atılmıştır..."[1]

Rus gazeteci Alman adamın gözyaşlarını hiç umursamıyor. Özlem evrensel olsa da, nostalji bölücü olabiliyor. Kaliningrad-Königsberg şehri yitip gitmiş yanılsamalar temalı bir parka benziyor. Bu çiftin nostalji duydukları şey neydi, eski şehir mi çocukluk hikâyeleri mi? İnsan hiç içinde yaşamadığı bir ev için nasıl sıla hasreti duyabilir ki? Adam, filmlerden ve masallardan bildiğimiz ritüel bir davranışla eve dönüşünü göstermek istemişti. Kendisine ait hisset-

1. "Farewell to Nostalgia", *Smena*, Haziran 1993.

tiği son bir şeyle özlemini dindirmeyi hayal etmişti. Nostaljinin esiri olunca gerçek geçmişini unutmuştu. Yanılsamanın yüzünde bıraktığı yanıklar da cabası.

Nostalji –*nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem), *nostalgia*– artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur, ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir. Nostaljik sevgi ancak uzun mesafeli bir ilişkide yaşayabilir. Nostaljinin sinemaya özgü imgesi aynı anda gösterilecek iki kare ya da iki imgenin (sıla ile gurbetin, geçmiş ile şimdinin, rüya ile günlük hayatın) üst üste bindirilmesidir. Bunu tek bir imgeye sıkıştırmaya çalıştığımız an çerçeveyi kırar ya da yüzeyde yanıklara yol açarız.

Nostalji için bir reçete talep etmek bugün bizim aklımızın ucundan bile geçmez. Oysa on yedinci yüzyılda nostaljinin, tıpkı soğuk algınlığı gibi, tedavi edilebilir bir hastalık olduğu düşünülüyordu. İsviçreli doktorlar afyon, sülük ve İsviçre Alpleri'ne seyahatle nostalji belirtilerinin çaresine bakılabileceğine inanıyorlardı. Yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde ise bu geçici hastalık, çaresi olmayan modern bir hale dönüştü. Yirminci yüzyıl tarihi fütürist bir ütopya ile başlamış, nostaljiyle sonlanmıştır. Geleceğe olan iyimser inanç, 1960'larda modası geçmiş bir uzay gemisi gibi bir kenara atılmıştır. Nostaljinin ütopik bir boyutu vardır, ancak artık geleceğe yönelik değildir bu boyut. Bazen nostalji geçmişe de değil, yan tarafa yöneliktir. Nostaljik kişiler zaman ve mekânın geleneksel sınırları içinde boğulduklarını hissederler.

Çağdaş bir Rus deyişine göre, geçmiş gelecekten çok daha tahmin edilemez hale gelmiştir. Nostaljinin temelinde bu tuhaf tahmin edilemezlik yatar. Nitekim dünyanın dört bir yanındaki nostaljikler tam olarak neyi özledikleri sorulsa, söylemekte zorlanırlar: Aziz Başkayer mi, başka bir zaman mı yoksa daha iyi bir hayat mı? Nostaljinin alımlı nesnesi ele avuca sığmazlığıyla nam salmıştır. Bu müphem duygu, geçmiş görüntüleri yeniden yaratmak için teknolojik ilerlemelerden ve özel efektlerden sık sık yararlanan yirminci yüzyıl popüler kültürünün –batan *Titanik*'ten tutun ölen gladyatörler ve soyu tükenmiş dinozorlara kadar– tüm gözeneklerine sızmıştır. Nedense ilerleme nostaljiye merhem olamamıştır, aksine yaraya tuz biber ekmiştir. Keza küreselleşme de yerel bağlılıkların güçlenme-

sine katkıda bulunmuştur. Siberuzaya ve sanal küresel köye duyduğumuz hayranlığımıza karşılık, en az onun kadar küresel bir nostalji salgını, kolektif hafızası olan bir cemaate duyulan dokunaklı bir hasret, parçalanmış bir dünyada sürekliliğe duyulan bir özlem vardır. Yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı bir çağda nostaljinin bir savunma mekanizması olarak kendini göstermesi kaçınılmazdır.

Fakat nostalji ne kadar çok olursa, inkârı da o kadar hararetli olur. Nostalji bir nevi kötü sözdür, olsa olsa samimi bir hakarettir. Charles Maier, "Sanat için *kiç* neyse, hafıza için de nostalji odur," der.[2] *Nostalji* sözcüğü sık sık horgörülerek kullanılır. Michael Kammen şöyle yazar: "Nostalji ... özünde suçun olmadığı tarihtir. Miras, bizi utançtan ziyade kibirle dolduran bir şeydir."[3] Bu anlamda nostalji kişisel sorumluluktan feragat etmek, suçlardan arınarak eve dönmektir; etik ve estetik bir başarısızlıktır.

Ben de uzunca bir süre nostaljiye önyargıyla yaklaştım. Sovyetler Birliği'nden ABD'ye daha yeni göç etmiş olduğum 1981'de, yabancıların sık sık "Orayı özlüyor musunuz?" diye sorduklarını hatırlıyorum. Ne cevap vereceğimi bilemezdim. Ya "Hayır," deyip "ama düşündüğünüz gibi değil," diye eklerdim, ya da "Evet, ama düşündüğünüz gibi değil," derdim. Sovyet sınırında bir daha geri dönemeyebileceğim söylenmişti. Bu yüzden nostalji bana bir zaman kaybı ve boyumu aşan bir lüks gibi geliyordu. "Nasılsın?" sorusuna Rusya'da olduğu gibi hayatın binbir gailesi hakkında yuvarlak cümleler kurmak yerine, "İyiyim," gibi net bir yanıt vermeyi daha yeni öğrenmiştim. O dönemde "yabancı bir sakin" olmak benim için tek uygun kimlik biçimiydi, ben de bunu yavaş yavaş kabul etmeye başlamıştım.

Sonradan, göçmenlerle, özellikle de kişisel ve siyasi açıdan zor koşullarda ülkeyi terk etmiş olan göçmenlerle yaptığım görüşmelerde bazıları için nostaljinin bir tabu olduğunu fark ettim: Nostalji Lut'un karısının durumuna benziyordu, geriye bakmanın sizi sonsu-

2. Charles Maier, "The End of Longing? Notes Towards a History of Postwar German National Longing", Berkeley Alman ve Avrupa İncelemeleri Merkezi'nde sunulan yazı, Aralık 1995, Berkeley, California.

3. Michael Kammen, *Mystic Chords of Memory* (New York: Vintage, 1991), 688.

za dek felçli bırakabileceğinden, tuzdan bir sütuna, yani hüznünüze ve kalkıp gitmenin boşunalığına dikilmiş acınası bir abideye dönüştürebileceğinden duyulan bir korku barındırıyordu. İlk kuşak göçmenler genellikle kalplerinin nasır bağlamış olmasıyla nam salmışlardır; köklerini arama işini vize sorunları yaşamayan çocuklarına ve torunlarına bırakırlar. Nedense, kayıp ne kadar büyükse alenen yas tutmak da o kadar zor olurdu. İçlerindeki bu özleme ad vermek, yitirilmiş olanı neredeyse kısacık bir söze indirgeyen bir saygısızlık gibi gelirdi.

Nostalji beni beklenmedik şekillerde yakaladı. Ayrılışımdan on yıl sonra doğduğum şehre geri döndüm. Tanıdık yüzlerin ve yerlerin hayalleri, dağınık mutfaktaki kızarmış pirzolaların kokusu, berbat geçitlerdeki sidik ve bataklık kokusu, Neva Irmağı üzerindeki ahmak ıslatan yağmuru, tanıdık molozlar, hepsi bana dokundu ve resmen donakaldım. En çarpıcı olan ise zaman duygusunun farklılığıydı. Herkesin geç kaldığı, ama bir şekilde zaman sorununun olmadığı başka bir zaman dilimine seyahat etmek gibi bir şeydi. (İyi mi kötü mü bilinmez ama, bu zamansal lüks hissi *perestroyka* döneminde çabucak kayboldu.) Sohbet ve düşünmek için zaman kalması, sosyalist ekonominin ters sonuçlarından biriydi: Zaman kıymetli bir meta değildi; özel mekân kıtlığı insanlara kendi zamanlarını kişisel olarak kullanma olanağı veriyordu. Geriye dönüp baktığımda ve büyük olasılıkla nostaljik bir şekilde, düşünerek geçirilen zamanın o yavaş ritminin özgürlük hayalini mümkün kıldığını düşünmüştüm.

Nostaljinin birey psikolojisinin ötesine geçtiğini fark ettim. İlk bakışta, nostalji bir mekân özlemidir, ama aslında farklı bir zamana (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritimlerine) duyulan hasrettir. Daha geniş anlamda, nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır. Nostaljik kişiler tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etmek isterler, insanlığın başına bela olan zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddederler.

Nostalji, özlemin bizi diğer insanlara karşı daha empatili yapabilmesi anlamında paradoksaldır, ancak özlemi aidiyetle, yitirilenle ilgili kaygıyı kimliğin yeniden keşfiyle düzeltmeye çalıştığımız an, genellikle yollarımızı ayırır ve karşılıklı anlayışa son veririz. *Algia* (özlem) paylaştığımız şey, *nostos* (eve dönüş) ise bizi bölen şeydir.

Günümüzde birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, bizi duygusal bağlılık uğruna eleştirel düşünceyi bırakmaya ayartan ideal evi yeniden inşa etme vaadidir. Nostaljinin tehlikeli yanı, gerçek evle hayali evi birbirine karıştırma eğiliminde olmasıdır. Aşırı durumlarda hayali bir anayurt, insanın uğruna ölmeye ya da öldürmeye hazır olduğu bir anayurt yaratabilir nostalji. Üstünde pek düşünülmeyen nostalji, canavarlar yaratır. Yine de duygunun kendisi, yerinden edilmenin ve zamanın tersine çevrilemezliğinin yası, modern insanlık koşulunun tam kalbindedir.

Beni burada ilgilendiren nostalji türü, yalnızca bireysel bir hastalık değil, çağımızın bir belirtisi, tarihsel bir duygudur. Bu nostalji, modernliğe ve bireysel sorumluluğa her zaman karşıt değildir, daha ziyade modernliğin yaşıtı, akranıdır. Nostalji ile ilerleme Jekyll ile Hyde gibidir: Biri diğerinin öteki benliğidir. Nostalji yalnızca yerel özlemin bir ifadesi değil, bizatihi "yerel" ve "evrensel" ayrımını mümkün kılan zaman ve mekâna dair yeni bir anlayışın sonucudur.

Nostalji patlamaları çoğu zaman devrimlerden sonra gelir; 1789 Fransız Devrimi'ne, 1917 Rusya Devrimi'ne ve yakın dönemde [1989 ve sonrasında] Doğu Avrupa'daki "kadife" devrimlere siyasi ve kültürel özlem tezahürleri eşlik etmiştir. Fransa'da eski rejimin devrimi doğurduğu doğrudur, ama bir anlamda devrim de eski rejimi doğurmuş, onu şekillendirmiş, ona bir bitmişlik hissi ve yaldızlı bir hâle vermiştir. Aynı şekilde, devrimci *perestroyka* çağı ve Sovyetler Birliği'nin sonu, Sovyet döneminin son yıllarını bir durağanlık dönemi ya da (bugün Rusya'da genel kabul gören görüşe göre) istikrar, güç ve "normallik"in hâkim olduğu bir altın çağ sayan bir Sovyetler Birliği imgesi yaratmıştır. Ne var ki burada araştırılan nostalji yalnızca eski rejime ya da yıkılmış imparatorluğa değil, aynı zamanda geçmişin gerçekleşmemiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallerine duyulan bir özlemdir. Nostalji tarihi bize modern tarihe yalnızca yenilik ve teknolojik ilerleme bulmak için değil, aynı zamanda gerçeğe dönüşmemiş olasılıklar, öngörülemeyen dönemeçler ve kavşaklar bulmak için de bakma olanağı sunabilir.

İnsan yalnız geçmişe nostalji duymaz; nostalji geriye dönük olabileceği gibi ileriye dönük de olabilir. Bugünün ihtiyaçlarınca belirlenen geçmişe dair fantaziler, geleceğin gerçeklikleri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir. Geleceği düşünmek, nostaljik hikâye-

lerimizin sorumluluğunu almamızı sağlar. Nostaljik özlemin ve ilerlemeci düşüncenin geleceği bu kitaptaki araştırmanın merkezinde yer almaktadır. Bireysel bilinç düzlemiyle sınırlı olan melankolinin aksine, nostalji bireysel biyografi ile gruplar ya da ulusların biyografisi arasındaki, kişisel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki ilişkiyi konu alır.

Aslında modern durum üzerine nostaljiyi de kapsayan bir eleştirel düşünce geleneği bulunmaktadır. Ben buna *modern-dışı* (*off-modern*) adını veriyorum. *Dışı* belirteci yön duygumuzu bulandırır; bizi ilerlemenin düz yolundan ziyade beklenmedik yolları ve arka sokakları araştırmaya iter; yirminci yüzyıl tarihinin belirlenimci anlatısından kurtarıp dolambaçlı yollara sokar bizi. Modern-dışı düşünce gerek modern yenilik hayranlığına gerekse de en az bunun kadar modern olan geleneğin yeniden canlandırılmasına dair bir eleştiri sunar. Modern-dışı gelenekte düşünce ve özlem, yabancılaşma ve duygulanım kol kola gider. Öte yandan, yirminci yüzyılda eksantrik geleneklerden (Doğu Avrupa'dan Latin Amerika'ya kadar ana kültürel akıma nazaran marjinal ya da taşralı olarak görülen geleneklerden) gelen bazı modern-dışı unsurlar ve dünyanın dört bir tarafındaki yerinden olmuş birçok insan açısından nostaljinin yaratıcı şekilde yeniden düşünülmesi yalnızca sanatsal bir araç değil, aynı zamanda bir hayatta kalma stratejisi, eve dönüşün olanaksızlığını anlamlandırmanın bir yoluydu.

Tüm dünyada küreselleşmeciliğin geçer akçesi, para ve popüler kültürdür. Nostalji de küresel kültürün bir parçasıdır, ama farklı bir para birimi talep eder. Ne de olsa küreselleşmeciliği tanımlayan anahtar sözcükler (ilerleme, modernlik ve sanal gerçeklik) şairler ve filozoflar tarafından icat edilmiştir: *İlerleme* sözcüğünü Immanuel Kant bulmuştur; *modernlik* sözcüğü Charles Baudelaire'in bir katkısıdır; *sanal gerçeklik* ise ilk kez Bill Gates tarafından değil, Henri Bergson tarafından tahayyül edilmiştir. Ancak Bergson'un tanımında, *sanal gerçeklik* bilinç düzlemlerine, zaman ve yaratıcılığın belirgin ve benzersiz bir şekilde insani olan potansiyel boyutlarına işaret eder. On sekizinci yüzyıl doktorları nostaljinin vücuttaki tam yerini keşfedemedikleri için şair ve filozoflardan medet ummuşlardı. Ben ise, şair ya da filozof olmamama rağmen, özlemin ritmini, ayartmalarını ve tuzaklarını kavrama umuduyla, eleştirel düşünce ile hikâye an-

latımı arasında gidip gelen bir nostalji tarihi yazmaya karar verdim. Nostalji bilmeceler ve bulmacalarla konuşur, dolayısıyla bir sonraki mağduru ya da maşası olmamak için insanın bunlarla yüzleşmesi gerekir.

Nostalji incelemesi tek bir disiplinin alanına girmez: Psikologları, sosyologları, edebiyat teorisyenleri ve filozofları, hatta ondan tamamen kurtulduklarını düşünen ama neden sonra, açılış sayfalarına ve küresel köyün siber-pastoral söz dağarcığına sığınan bilgisayar mühendislerini hüsrana uğratmaktadır. Eğlence endüstrisinin pazarladığı ve pek çoğu sevimli hazır ürünler olan nostaljik mamullerin aşırı bolluğu özlemin dizginlenememesi ve zamanın metalaştırılamamasından duyulan korkuyu yansıtmaktadır. Bu noktada aşırı doymuşluk nostaljinin temeldeki doymak bilmezliğini vurgulamaktadır. Batı toplumlarında sanatın rolünün azalmasıyla birlikte, şipşak çözümler ve şeker kaplı haplar peşinde olmayan özbilinçli özlem arayışının alanı önemli ölçüde daralmıştır.

Nostalji temeldeki çiftdeğerliliğiyle bizi boşu boşuna umutlandırır; tekrarlanamayanın tekrarı, maddi olmayanın maddileşmesi ile ilgilidir nostalji. Susan Stewart şöyle yazar: "Nostalji, hiçbir tekrarın sahici olmamasının yasını tutan ve tekrarın özdeşliği tanımlama kapasitesini reddeden tekrardır."[4] Nostalji zamanda mekânın, mekânda zamanın haritasını çıkarır ve özne ile nesne arasındaki ayrıma ket vurur; nostalji, Janus gibi çift yüzlüdür, iki yanı keskin bıçak gibidir. Nostalji parçalarını gün ışığına çıkarmak için iki yönlü bir hafıza-mekân arkeolojisine ve yine iki katmanlı bir yanılsamalar ve gerçek pratikler tarihine ihtiyaç vardır.

4. Susan Stewart, *On Longing* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985). Ayrıca bkz. Vladimir Jankelévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* (Paris: Flammarion, 1974); David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985); Michael Roth, "Returning to Nostalgia" Suzanne Nash (haz.), *Home and Its Dislocation in Nineteenth-Century France* içinde (Albany: SUNY Press, 1993), s. 25-45; George Steiner, *Nostalgia for the Absolute* (Toronto: CBC, 1974). Nostaljinin geri dönüşü üzerine en son tartışmalar için bkz. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (New York ve Londra: Routledge, 1995; Türkçesi: *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis, 1999) ve Linda Hutcheon, "Irony, Nostalgia and the Post-modern", MLA konferansında sunulmuş bildiri, San Francisco, Aralık 1997.

"Kalp Hipokondrisi" başlıklı Birinci Bölüm bir hastalık olarak nostalji tarihinin –tedavi edilebilir bir hastalıktan tedavi edilemez bir hale, *maladie du pays*'tan *mal du siècle*'a* dönüşümünün– izini sürüyor. Nostaljinin romantik milliyetçiliğin pastoral sahnesinden modernliğin kent yıkıntılarına, zihnin şiirsel manzaralarından siberuzay ve uzaya kadar uzanan rotasını takip edeceğiz.

Bu kitapta nostalji için sihirli bir tedaviden ziyade, nostaljinin aldatma ve manipülasyon mekanizmalarından bazılarını aydınlatabilecek bir tipoloji önerilmektedir. Bu noktada iki nostalji türü birbirinden ayırt edilmektedir: Yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Yeniden kurucu nostalji *nostos*'u vurgular ve yitirilmiş evin tarihaşırı bir tarzda yeniden inşasına teşebbüs eder. Düşünsel nostaljide ise *algia*, özlemin kendisi gelişip serpilir ve –iştiyakla, ironikçe, çaresizce– eve dönüşü erteler. Yeniden kurucu nostalji kendisini nostalji olarak değil, daha ziyade hakikat ve gelenek olarak görür. Düşünsel nostalji ise insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çiftdeğerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez. Yeniden kurucu modernlik mutlak hakikati korurken, düşünsel nostalji sorgular.

Yeniden kurucu nostalji son dönemdeki ulusal ve dinsel canlanmaların özünü oluşturur; iki ana olay örgüsü vardır: kökenlere dönüş ve komplo. Düşünsel nostalji ise tek bir olay örgüsünü takip etmez, aksine aynı anda birden çok mekânı işgal etmenin ve farklı zaman alanlarını tahayyül etmenin yollarını arar; sembolleri değil, ayrıntıları sever. Düşünsel nostalji, gece yarısı melankolileri için basit bir bahane değil, olsa olsa etik ve yaratıcı bir meydan okuma sunabilir. Bu nostalji tipolojisi yalnızca ulusal kimliğe dayalı olan ulusal hafıza ile bireysel hafızayı ifade eden ama bunu tanımlamayan kolektif çerçevelerden oluşan toplumsal hafıza arasında ayrım yapma olanağı sunar bize.

İkinci Bölüm, şehirlere ve komünizm sonrası hafızalara yoğunlaşıyor. Şehir yıkıntıları ve inşaat alanları gibi fiziksel mekânlar, fragmanlar ve brikolajlar, tarihsel mirasın ve çökmeye yüz tutmuş beton binaların uluslararası üslupta restore edilmesi, nostaljik ve

* Fransızca sözcükler sırasıyla "sıla hasreti (hastalığı)" ve "yüzyılın hastalığı/verdiği sıkıntı" anlamlarına geliyor. –*ç.n.*

anti-nostaljik görüleri cisimleştirmektedir. Kentli kimliğinin yakın dönemde yeniden icat edilmesi, yerel kültür ile küresel kültür arasındaki karşıtlığa bir alternatif sunmakta ve yeni bir bölgeselcilik türü önermektedir: yerel enternasyonalizm. Üç Avrupa başkentinin (Moskova, St. Petersburg ve Berlin) geçmişine, bugününe ve geleceğine yolculuğa çıkacağız ve somut kent mekânı ile somut mitlerin ikili arkeolojisini mimari, edebiyat ve St. Petersburg kent anıtları karnavalından tarihdışı Berlin Aşk Yürüyüşü'ne uzanan yeni kent merasimleri aracılığıyla inceleyeceğiz. Bu alanların içinde, Moskova'da sıfırdan yeniden inşa edilen devasa katedralden Berlin'deki metruk modern Cumhuriyet Sarayı'na, Prag'da en büyük Stalin anıtının yerini alan disko ile modern bir metronom heykelinden Moskova'daki restore edilmiş totaliter anıtlar parkına, yakın dönemde karşı-kültürel bir kent simgesi olarak anılan Leningrad'daki gayriresmi "Saigon" barından Lyublyana'daki Yugoslav antikaları ve Tito'nun ölüm ilanıyla süslenmiş yeni "Nostalji"ye kadar kasıtlı ve kasıtlı olmayan anıtlar vardır. En sonda ise, Avrupa rüyasına piyasadan (liberalizm) ziyade marjlardan, deneysel sivil toplum ve estetik konusundaki eksantrik vizyondan bakacağız. Batı'daki "Avrupa" fikrinin pragmatik mübadele ilişkisinin aksine, "Doğu"nun tutumu daha romantikti: Avrupa'yla ilişki muhtemel tüm çeşitleriyle –karşılıksız aşktan otoerotizme kadar– bir aşk ilişkisi olarak görülüyordu. Doğu-Batı alışverişini anlatan metaforlara *euro* değil, *eros* hâkimdi. 2000 yılına gelindiğinde, deneysel demokrasi rüyası ve bunun kadar olmasa da, serbest piyasa kapitalizminin beklentileriyle tanımlanan bu romantik "Batı" görüşü büyük oranda demode oldu ve yerini daha ağırbaşlı, kendi üstüne düşünmeyi bilen bir tutum aldı.

Üçüncü Bölüm, hiç geri dönmeyen sürgünlerin hayali anayurtlarını irdeliyor. Hem sıla hasreti çeken hem de hem de sıla bildiği yerden sıdkı sıyrılmış sürgünler kendilerine özgü bir diaspora mahremiyeti, hayatta kalmayı sağlayan bir yadırgatma ve özlem estetiği geliştirmişlerdir. Rus-Amerikalı sanatçıların –Vladimir Nabokov, Joseph Brodski ve İlya Kabakov– hayali anayurtlarını inceleyecek ve hatıralık eşyaları baş tacı eden, ama Rusya'ya kalıcı olarak dönmeyi de düşünmeyen Rus göçmenlerinin evlerine bir göz atacağız. Bu göçmenler modası geçmiş eşyalarla ve kötü hatıralarla dolu eski evlerini hatırlıyor, yakın arkadaşlardan oluşan bir cemaat ve

her şeyden önce, zamanında onlara kaçma hayalini kurma olanağı veren başka bir yaşam temposu istiyorlar.

Nostalji incelemesi kaçınılmaz olarak yavaşlatmaktadır bizi. Sonuçta, özlem fikrinde hoş anlamıyla modası geçmiş bir şeyler vardır. Dış baskılara ve titreyen bilgisayar ekranlarına direnerek, her şeye rağmen zamanımızı uzatmak, özgürleştirmek, hayal kurmak istiyoruz. Dışarıda kirli penceremin önünde sararmış bir yaprak alacakaranlıkta hızla sürükleniyor. Bir sincap telefon direğindeki ölümcül sıçrayışı sırasında donup kalıyor, hareket etmediği takdirde onu göremeyeceğime inanıyor. Bilgisayarımın üstünde bir bulut yavaş yavaş hareket ediyor, benim ona vermek istediğim şekli almayı reddediyor. Nostaljik zaman, kişinin zaman çizelgesini ve çalışma etiğini nostalji üzerine çalıştığında bile tehlikeye atan hayalin ve özlemin zaman-dışı-zamanıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KALP HİPOKONDRİSİ: NOSTALJİ, TARİH VE HAFIZA



Bir anıt kalıntısı ve yazarın gölgesi.
Fotoğraf: Svetlana Boym.

1

TEDAVİ EDİLEN ASKERLERDEN TEDAVİ EDİLEMEYEN ROMANTİKLERE: NOSTALJİ VE İLERLEME

Nostalji sözcüğü Yunanca iki kökten geliyor olsa da antik Yunanistan'da ortaya çıkmamıştır. *Nostalji* ancak sahte-Yunanca ya da nostaljik anlamda Yunancadır. Bu sözcüğü ilk olarak İsviçreli ihtiraslı doktor Johannes Hofer 1688'de yazdığı tıp tezinde kullanmıştır. Hofer "Nostalji sesinin gücünden hareketle kişinin kendi memleketine geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh halini tanımlama" nın mümkün olduğuna inanıyordu.[1] (Hofer aynı belirtileri betimlemek için *nozomani* ve *filopatridomani* sözcüklerini de önermişti, ama neyse ki *filopatridomani* günlük kullanıma girmemiştir.) Sez-

1. Johannes Hofer, *Disssertatio Medica de nostalgia* (Basel, 1688). Carolyn Kiser Ansbach'ın İngilizce çevirisi için bkz. *Bulletin of the History of Medicine, 2* (1934). Hofer "yetenekli İsviçreliler"in "anavatanın yitip gitmiş güzellikleri için duyulan üzüntü"yü anlatmak için yerel dilde bir sözcük (*heimweh*) kullandıklarını ve "bu hastalıktan mustarip Gaullüler"in de (Fransızlar) *maladie du pays* tabirini kullandıklarını açıkça belirtir. Yine de Hofer hastalığın ayrıntılı bilimsel izahını sunan ilk yazardı. Nostaljinin tarihi için bkz. Jean Starobinski, "The Idea of Nostalgia", *Diogenes, 54* (1966): 81-103; Fritz Ernst, *Von Heimweh* (Zürih: Fretz & Wasmuth, 1949) ve George Rosen, "Nostalgia: A Forgotten Psychological Disorder", *Clio Medica, 10*, 1 (1975): 28-51. Nostaljiye psikolojik ve psikanalitik yaklaşımlar için bkz. James Phillips, "Distance, Absence and Nostalgia", D. Ihde ve H. J. Silverman (haz.), *Descriptions* içinde (Albany: SUNY Press, 1985); "Nostalgia: A Descriptive and Comparative Study", *Journal of Genetic Psychology, 62* (1943): 97-104; Roderick Peters, "Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia", *Journal of Analytic Psychology, 30* (1985): 135-48. Kitap bittiğinde nostaljiyi "toplumsal bir duygu" olarak ele alan ve nostaljinin üç düzeyinin incelenmesini öneren nostalji sosyolojisi üzerine çok ilginç bir inceleme karşıma çıktı. Bkz. Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* (New York: Free Press, 1979).

gilerimizin aksine, nostalji, şiir ya da siyasetten değil, tıp alanından gelmiştir. Yeni teşhis konulan bu hastalığın ilk kurbanları arasında, Basel'de okuyan Bern Cumhuriyeti'nin özgürlük sevdalısı öğrencilerinden tutun Fransa ve Almanya'da çalışan hizmetkârlar ve ülke dışında savaşan İsviçreli askerlere varıncaya dek on yedinci yüzyılın yerinden yurdundan olmuş insanları vardı.

Nostaljiden mustarip olanların şimdiyle bağlarını kaybetmelerine yol açan "hatalı temsiller" ürettikleri öne sürülüyordu. Yurt özlemi, nostaljiklerin tek saplantısı haline gelmekteydi. Hastalar "cansız ve süzgün bir görüntü" ve "her şeye karşı kayıtsızlık" sergiliyor, geçmişle şimdiyi, gerçek ile hayali olayları birbirine karıştırıyorlardı. Nostaljinin ilk belirtilerinden biri gaipten sesler duymak ya da hayaletler görmekti. Dr. Albert von Haller şöyle yazıyordu: "İlk belirtilerden biri, insanın konuştuğu kişinin sesini sevdiği bir kimsenin sesiyle karıştırması ya da rüyalarında ailesini tekrar tekrar görmesidir."[2] Hofer'in yeni hastalığın adını koymasının hem mevcut durumu tanımlamaya yardım etmiş hem de bu salgını azdırarak tüm Avrupa'ya yayılan bir olgu haline getirmiş olması şaşırtıcı değildir. Özellikle de dışarıda görev yapmaktan bıkmış askerler arasında, nostalji salgınına ondan da tehlikeli olan "sahte nostalji" salgını eşlik etmiş, yanlış temsillerin bulaşıcı niteliğini göstermiştir.

Dertli bir muhayyilenin hastalığı olan nostalji, bedeni de çalışmaz hale getiriyordu. Hofer'e göre bu hastalığın seyri gizemliydi: Hastalık "beynin el değmemiş kanallarından geçerek alışılmadık yollardan bedene" yayılıyor ve "zihinde alışılmadık ve zaten hep mevcut bulunan anayurdu hatırlama fikri"ni uyandırıyordu.[3] Sıla özlemi "canlı ruhları" takatten düşürüyor, mide bulantısı, iştah kaybı, akciğerlerde patalojik değişiklikler, beyin iltihaplanması, kalp sekteleri, yüksek ateş, ayrıca zaafiyete ve intihar eğilimine yol açıyordu.[4]

2. Dr. Albert von Haller, "Nostalgia", *Encyclopédie*'ye Ek içinde. Aktaran Starobinski, "The Idea of Nostalgia", s. 93.

3. Hofer, *Dissertatio Medica*, s. 381. Çeviri biraz değiştirildi.

4. Tuhaftır, on sekizinci yüzyıl boyunca, hatta on dokuzuncu yüzyılın başındaki önemli kolera salgınlarında ve bugün tüberküloz adını verdiğimiz salgınlarda, hastaların diğer hastalıklara tutulmadan önce "nostalji belirtileri" gösterdikleri şeklinde teşhis konmuştur.

O dönemin anlayışına göre, nostalji "çağrışım sihri" ile işliyor, günlük yaşamın tüm veçheleri bu mekanizma aracılığıyla tek bir saplantıyla ilişkili hale geliyordu. Bu anlamda nostalji paranoyaya benziyordu, tek fark nostaljik kişilere eziyet manisi yerine özlem manisinin musallat olmasıydı. Öte yandan nostaljik kişiler duyumları, tatları, sesleri, kokuları ve kayıp cennetin gurbet nedir bilmeyenler tarafından asla fark edilmeyen küçük ayrıntıları ve entipüften şeylerini hatırlamak konusunda şaşırtıcı bir yeteneğe sahiplerdi. Tat ve işitme nostaljisinin özel bir önemi vardı. İsviçreli bilimciler kaymaklı köy sütünün, anne eliyle pişirilmiş köy çorbalarının ve Alp vadilerindeki halk ezgilerinin İsviçreli askerlerde nostaljik tepkiyi özellikle tetiklediğini görmüşlerdi. Denildiğine göre, köylülerin koyunlarını otlatmaya götürürken söyledikleri "köy türküsü"nün sesleri Fransa'daki İsviçreli askerler arasında hemen nostalji salgınına yol açmaktaydı. Aynı şekilde İskoçlar, özellikle de Dağlılar, gayda sesi duydu mu bedeni çalışmaz hale getiren nostaljinin esiri olmalarıyla tanınırlardı, öyle ki komutanları yerel ezgileri bir şeyleri hatırlatır tarzda çalmalarını, söylemelerini, hatta ıslıkla mırıldanmalarını bile yasaklamak zorunda kalmışlardı. Jean-Jacques Rousseau ineklerin çıngıraklarının, İsviçrelilerde hayatın ve gençliğin zevklerini hatırlatan ve bunları kaybetmiş olmaktan ötürü acı bir üzüntüye yol açan bu köy hayatına özgü seslerin etkilerinden bahseder. Bu tür durumlarda müzik "tam anlamıyla müzik işlevi değil, hatırlatıcı bir gösterge işlevi görür."[5] Sıla müziği ister bir köy türküsü olsun ister bir pop şarkısı, nostaljinin ayrılmaz bir parçasıdır; nostaljikleri gözü yaşlı, lalüebkem kılan ve çoğunlukla konu üzerine eleştirel düşünümü bulandıran, sıla müziğinin anlatılmaz büyüsüdür.

O güzel günlerde nostalji tedavi edilebilir bir hastalıktı; tehlikeli olmasına tehlikeliydi, ama her zaman ölümcül değildi. Sülükle tedavi, sıcak uyutucu merhemler, afyon ve Alpler'e dönüş genellikle belirtileri gidermek için yeterli olurdu. Önerilenler arasında midenin temizlenmesi de vardı, ama nostaljinin çaresi olarak hiçbir şey yurda dönüşün yerini tutamazdı. Hofer hastalığa tedavi önermekle birlikte, görünen o ki bazı hastalarıyla gurur duyuyordu; onun için

5. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionary of Music*, İng. çev. W. Waring ve J. French (Londra 1779), s. 267.

nostalji, memleket toprağını hastalık derecesinde seven memleketlilerinin yurtseverliğinin bir göstergesiydi.

Nostaljinin melankoli ve hipokondriyle bazı belirtileri ortaktı. Galen'in anlayışına göre melankoli, kanı etkileyen ve "baş dönmesi, zihnin aşırı faaliyeti, baş ağrısı, ... sık uyanma, bağırsaklarda gurultu, ... karabasanlar, kalp sıkışıklığı ... sürekli korku, üzüntü, huzursuzluk, gereksiz kaygı ve endişeler" gibi fiziksel ve duygusal belirtiler üreten karasevda hastalığıydı. Robert Burton'a göre melankolinin, salt fiziksel ya da psikolojik bir hal olmak şöyle dursun, felsefi bir boyutu vardı. Melankolik birey dünyayı yanardöner kaderin ve şeytani güçlerin yönettiği bir tiyatro oyunu olarak görüyordu.[6] Çoğu zaman insansevmezlerle karıştırılan melankolikler, aslında insanlık için çok büyük umutları olan ütopik hayalcilerdir. Bu bakımdan, melankoli bir aydın hastalığı ve duygusu, Hamletvari bir kuşku, eleştirel aklın bir yan ürünüydü; melankolide duygu ile düşünce, tin ile madde, ruh ile beden sürekli çatışma halindeydi. Keşişlerin ve filozofların hastalığı olarak görülen melankolinin aksine, nostalji, evlerinden çok uzağa sürüklenmiş olan askerlerle denizcileri ve ayrıca şehirlere taşınmaya başlayan birçok köylüyü etkileme tehdidini içinde barındıran daha "demokratik" bir hastalıktı. Nostalji yalnızca bireysel bir endişe değil, modernliğin çelişkilerini açığa çıkaran ve çok büyük siyasi önem kazanmış, halka yönelik bir tehditti.

Nostalji patlaması yeni ortaya çıkan yurtseverlik ve ulusal ruh anlayışına hem güç veriyor hem de meydan okuyordu. Anavatanla-

6. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy: What it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes & severall cures of it*, Lawrence Babb (haz.) (1651; yeniden basım, East Lansing: Michigan State University Press, 1965). Melankoli Barok çağın da popüler alegorik figürlerinden biriydi ve en iyi örneği de Dürer'in gravürüydü. Democritus Junior müstear adıyla yazan Robert Burton melankoli için potansiyel bir tedavi olarak kurmaca bir ütopya önerir, ama en iyi tedavinin yazmak olabileceğini de ekler. Yazar kendisinin melankolik olduğunu itiraf eder. Sonunda Burton yobaz diye tanımladığı kişilere (ve kendisinden farklı dinsel itikatları olanlara: "Muhammediler"den tutun Katoliklere varıncaya dek) daha seviyesiz ve felsefeden yoksun bir melankoli atfeder. Melankoli sık sık nostaljiyle (özellikle de düşünsel nostaljiyle) örtüşmekle birlikte, bize modernlik, ilerleme ile kolektif ve bireysel yuva anlayışlarına odaklanma olanağı tanıyan, nostalji incelemeleridir.

rını asla ayrılmak istemeyecek kadar, hatta iş oraya geldiyse uğruna ölecek kadar seven nostaljiden mustarip askerleri ne yapmak gerektiği ilk başta belirsizdi. Nostalji salgını İsviçre garnizonunun dışına taşınca, daha radikal bir tedaviye girişildi. Fransız doktor Jourdan Le Cointe, 1789 Fransız Devrimi sırasında yazdığı kitabında, nostaljinin acı çektirip dehşet uyandırarak sağaltılabileceğini ortaya atmış ve bilimsel kanıt olarak da Rusların başarılı nostalji tedavisini örnek göstermişti. 1733'te Rus ordusu tam Almanya'ya girdiği dönemde nostaljiden kırılıyormuş. Durum o kadar ciddi bir hal almış ki, komutan nostalji virüsünü kökten halledecek bir tedavi uygulamak zorunda kalmış. "Hastalanan ilk askerin diri diri gömüleceği" tehdidinde bulunmuş. Bu bir bakıma mecazın düzanlama çevrilmesiydi, zira yabancı bir ülkede yaşamak ölümle eşdeğer görülüyordu. Denildiğine göre, bu ceza iki-üç kez uygulanmış ve Rus ordusu nostalji şikâyetlerinden kurtulmuş.[7] (Özlemin bugün Rus ulusal kimliğinin bu denli önemli bir parçası haline gelmiş olmasına şaşmamalı.) Rus toprağı hem yerli hem de yabancı nostaljisi için verimli bir toprak olmuştu. Napoléon ordusunun Moskova'dan korkunç geri çekilişi sırasında yağan dillere destan kar nedeniyle can vermiş Fransız askerleri üzerinde yapılan otopsiler, pek çoğunun nostaljinin temel belirtisi olan beyin iltihaplanması yaşadığını ortaya çıkarmıştı.

Avrupalılar (Britanyalılar hariç) on yedinci yüzyıldan başlayarak sık sık nostalji salgınından bahsederken, Amerikalı doktorlar genç ulusun sağlıklı kaldığıyla övünmüş ve Amerikan İç Savaşı'na kadar nostalji şerrine yakalanmadıklarını dile getirmişlerdi.[8] İsviçreli doktor Hofer, sıla hasretinin özgürlük ve memleket sevgisini ifade ettiğine inanırken, ondan iki yüzyıl sonra Amerikalı askeri doktor Theodore Calhoun nostaljiyi erkeklik noksanlığı ve eskimiş tutumları açığa çıkaran utanç verici bir hastalık olarak değerlendirecekti. Calhoun'a göre bu hastalık zihinseldi ve zayıf iradenin bir göstergesiydi ("dertli muhayyile" kavramı ona çok yabancı gelirdi kuşkusuz). On dokuzuncu yüzyıl Amerikası'nda sıla hasretinin esas

7. Starobinski, "The Idea of Nostalgia", s. 96. Atıfta bulunduğu kaynak Dr. Jourdan Le Cointe'dır (1790).

8. Theodore Calhoun, "Nostalgia as a Disease of Field Service", Tıp Cemiyeti'nde sunulan bildiri, 10 Şubat 1864, *Medical and Surgical Reporter* (1864), s. 130.

nedeninin, hayallere dalma, erotomani ve mastürbasyona yol açan aylaklık ile yavaş ve kötü zaman kullanımı olduğuna inanılıyordu. "Hastanın erkekliğini artırma eğiliminde olan her etki, sağaltıcı bir güce sahip olacaktır. Belki hepimiz hatırlayacaktır, alay etmek yatılı okullarda çok önemli bir role sahiptir. ... [Nostalji] hastası çoğu zaman arkadaşlarının alay etmesiyle iyileştirilebilir ya da erkekliğine söz söylenerek yola getirilebilir. Fakat güçlü araçlar içinde hiçbiri sağlam bir taarruz ve buna eşlik eden askeri yürüyüşler ve özellikle de muharebeler kadar iyi bir çare olamaz."[9] Dr. Calhoun tedavi olarak, hastayla herkesin içinde alay edilmesini ve diğer askerler tarafından tefe konmasını, erkeklere yaraşır şekildeki askeri taarruzların ve muharebelerin artırılmasını, askerlerin yaşam koşullarını modernleştirecek kişisel hijyenin ilerletilmesini önermişti. (Ayrıca askerlere ara sıra kısa dönemli ev izni verilmesinden yanaydı.)

Calhoun'a göre, nostaljiyi hazırlayan yalnızca bireylerin sağlığı değil, aynı zamanda karakterlerinin güçlülük derecesi ve toplumsal kökenleriydi. Amerikalılar arasında nostaljiye en açık olanlar kırsal bölgelerden gelen askerler, özellikle de çiftçilerdi; oysa aynı bölgeden ya da şehirden gelen tüccarlar, kol işçileri, kayıkçılar ve tren kondüktörleri bu hastalığa daha kolay direniyorlardı. "Şehirli askerler nerede olduğunu ya da karnının nerede doyduğunu umursamamakta, oysa köylü kuzeni aile ocağını ve babasının dörtbaşı mamur sofrasını özlemektedir," diye yazar Calhoun.[10] Bu tür durumlarda tek umut, ilerlemeyle birlikte nostaljinin bir şekilde hafiflemesi ve zamanın etkili kullanılmasıyla aylaklık, melankoli, bezginlik ve karasevdanın ortadan kalkmasıydı.

Salgın hastalık olarak nostalji, kişisel tarihle sınırlı olmayan bir yitirme duygusuna dayalıydı. Bu tür bir yitirme duygusu her zaman için kaybedilen şeyin tam olarak hatırlandığı ve bunu nerede aramamız gerektiğini bildiğimiz anlamına gelmez. Nostaljinin tedavisi giderek zorlaşmıştır. On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde doktorlar eve dönmekle sorunların her zaman çözülmediğini keşfettiler. Özlem nesnesi zaman zaman anayurdun sınırlarının ötesindeki uzak topraklara göç ediyordu. Nasıl genetik araştırmacıları bugün yalnızca tıbbi koşullar için değil, aynı zamanda toplumsal dav-

9. *A.g.y.*, s. 132. 10. *A.g.y.*, s. 131.

ranış ve hatta cinsel yönelim için de bir gen bulma umudu taşıyorlarsa, aynı şekilde on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl doktorları da yanlış temsillerin arkasında tek bir neden, kendi ifadeleriyle tek bir *patolojik kemik* arıyorlardı. Fakat doktorlar nostaljinin hastanın zihnindeki ya da bedenindeki tam yerini bulmayı başaramadılar. Bir doktor nostaljinin bir "kalp hipokondrisi" olduğunu ve bunun belirtilerinden beslendiğini iddia etmiştir. Bildiğim kadarıyla, nostaljinin tıbbi teşhisi yirminci yüzyılda tek bir ülkede devam etmiştir: İsrail'de. (Bunun vaat edilen topraklara ya da geride bırakılan diaspora topraklarına duyulan ısrarcı özlemi yansıtıp yansıtmadığı belirsiz.) Dünyanın başka her yerinde nostalji tedavi edilebilir bir hastalıktan tedavi edilemeyen bir salgına dönüşmüştür. Peki, nasıl oldu da yerel bir hastalık (*maladie du pays*) modern çağın salgını (*mal du siècle*) halini aldı?

Kanaatimce nostaljinin yayılması yalnızca mekân değişimleriyle değil, aynı zamanda değişen zaman anlayışıyla da bağlantılıdır. Nostalji tarihsel bir duyguydu, biz de nostaljinin psikolojik doğuşundan ziyade tarihsel doğuşunu takip edersek daha doğru bir yol izlemiş oluruz. On yedinci yüzyıldan önce yalnız Avrupa geleneğinde değil, bir klişe halini almış olduğu Arap ve Çin şiirinde de özlem büyük yer tutuyordu. Fakat bu sözcükte cisimleşen ilk modern anlayış özel bir tarihsel kesitte ortaya çıkmıştır. Jean Starobinski nostalji söylemini tanımlamak için sınır geçme ve göç metaforundan yararlanarak şöyle yazar: "Duygu bir sözcük değildir, ama sınırların ötesine yalnızca sözcükler aracılığıyla yayılabilir."[11] Nostalji, sanatla bilimin göbek bağı henüz tümüyle kopmadan önce ve zihin ile bedenin –iç ve dış huzurun– birlikte ele alındığı bir dönemde teşhis edilmişti. Bu teşhis şiir biliminin bir teşhisiydi – gayretkeş İsviçreli doktorlara tepeden bakan bir tebessümle gülmemeliyiz. Çocuklarımız bunalımı pekâlâ şiirselleştirip, Prozac ile tedaviye bağışıklığı olan küresel atmosfer durumunun metaforu olarak görebilir.

11. Starobinski, "The Idea of Nostalgia", s. 81. Starobinski bazı psikolojik, tıbbi ve felsefi terimlerin tarihsel boyutu olduğunda ısrar eder, çünkü bu boyut "bizi biraz yerimizden edebilir, bu zamana kadar layıkıyla algılayamadığımız mesafeyi gözlemlemeye zorlar." Böylelikle nostalji tarihçisi, nostalji söyleminin ana retoriğini eleştirel amaçlar için benimser.

Modern nostaljiyi antikçağdaki yuvaya dönüş mitinden ayıran şey yalnızca tıbbileştirilmiş olması değildir. Yunan *nostos*'u, yuvaya dönüş ve yuvaya dönüş şarkısı mitik bir ritüelin parçasıydı. Gregori Nagy'nin gösterdiği üzere, Yunancadaki *nostos* Hint-Avrupa dillerindeki *nes* köküyle bağlantılıdır: Işığa ve yaşama dönüş.

Aslında *Odysseia*'da *nostos*'un iki veçhesi vardır; biri elbette kahramanın Troya'dan dönüşüdür, diğeriyse en az bunun kadar önemli olan Hades'ten dönüşüdür. Öte yandan, Odysseus'un düşüşü ve sonrasında Hades'ten dönüşü (*nostos*'u) gündoğumu ve günbatımı dinamikleriyle örtüşür. Hareket karanlıktan ışığa, bilinçsizlikten bilinçliliğe doğrudur. Gerçekten de kahraman karanlıkta evine doğru giderken uykudadır ve sandalı İthaka kıyılarına vardığında güneş doğar.[12]

Penelopeia'nın direnişi ve aşkı için ortaya koyduğu emek –gündüz örüp gece söktüğü örgü– günlük yitirme ve yenilenme ile ilgili mitik zamanı temsil eder. Odysseus'un hikâyesi bireyin duygusal bir özlemini ve sonrasında ailevi değerlere geri dönüşünü anlatan bir hikâye değil, daha ziyade insanın yazgısını konu alan bir masaldır.

Sonuçta, Odysseus'un eve dönüşü tanınmama ile ilgilidir. İthaka sise bulanmıştır ve soylu gezgin tebdilikıyafet eve varır. Kahraman ne evini ne de ilahi koruyucusunu tanır. Uzun zamandır sıkıntı çeken sadık karısı bile onu tanıyamaz. Yalnızca dadısı kahramanın ayağındaki yara izini, fiziksel kimliğin bu geçici işaretini fark eder. Odysseus kimliğini eylemde kanıtlamak zorundadır. Kendisine ait olan oku atar, o anda hatıralar tetiklenir ve tanınır. Bu tür ritüel eylemler yüzlerdeki kırışıklıkları ve yılların izlerini silmeye yardımcı olur. Odysseus'unki temsili bir eve dönüştür, ne onunla başlamış ne de onunla bitmiş ritüel bir olaydır.

Eve dönmemenin baştan çıkarıcılığı –Kirke ve sirenlerin cazibesi– Odysseus'un döngüsünün bazı eski versiyonlarında daha önemli bir rol oynar; bu versiyonlarda eve dönüş hikâyesi tam anlamıyla billurlaşmamıştır. Bu mit etrafında dönen ve Homeros'un aktarımında kayıtlı olmayan eski hikâyeler, kehanetin gerçekleşeceğini ve Odysseus'un kendi oğlu tarafından –yani Telemakhos eliyle değil, Kirke'den olan oğlu tarafından– öldürüleceğini, sonra da Odysseus'

12. Gregori Nagy, *Greek Mythology and Poetics* (Ithaca: Cornell University Press 1990), s. 219.

un karısı Penelopeia ile oğlunun evleneceğini yazar. Dolayısıyla mitik hikâye anlatımının potansiyel dünyasında sadık eş ile kahramanın eve dönüşünü geciktiren büyücü kadın arasında ensest bir bağ olabilir. Ne de olsa, Kirke'nin adası bir gerileyici haz ve ilahi hayvanlık ütopyasıdır. Kişinin insanlığını tekrar bulabilmek için bu adayı terk etmesi gerekir. Kirke'nin aldatıcı ninnileri sıla ezgilerinde yankılanmaktadır. Dolayısıyla Odysseus'un eve dönüşüne dair potansiyel hikâyeleri araştırmak, mutlu sonu olan bir macera hikâyesini bir Yunan tragedyasına dönüştürme riskini taşır. Batı'nın en klasik eve dönüş hikâyesinin bile döngüsel olmaktan uzak olmasının nedeni budur; çelişkilerle ve zikzaklarla, sahte eve dönüşlerle ve tanıyamamalarla örülüdür.

Modern nostalji, mitik geri dönüşün olanaksızlığı için, açık sınırları ve değerleri olan büyülü bir dünyanın yitirilmesi için tutulan yastır; bu nostalji manevi bir özlemin seküler ifadesi, bir mutlaklığa, hem fiziksel hem de manevi bir eve, tarihe girmeden önceki cennete özgü zaman ve mekân birliğine duyulan bir nostalji olabilir. Nostaljik bireyler manevi bir muhatap ararlar. Sessizlikle karşılaşınca unutulmaz işaretler arar ve çaresizlik içinde bunları yanlış okurlar.

Nostalji hastalığının on yedinci yüzyılın sonundaki teşhisi kabaca zaman ve tarih anlayışının radikal bir değişim yaşadığı tarihsel uğrakta gerçekleşmişti. Avrupa'daki dinsel savaşlar sonlanmış, ama hep öngörülen dünyanın sonu ve kıyamet günü gelmemişti. "Ancak Hıristiyan eskatolojisi kıyamet gününün her an gelebileceğine dair beklentilerini bıraktıktan sonra yeniye açık olan, sınırsız bir zamansallık ortaya çıkabilirdi."[13] "Çizgisel" Yahudi-Hıristiyan zamanını, paganların ebedi geri dönüşlü "döngüsel" zamanıyla karşıtlık içinde algılamak ve her ikisini de uzamsal metaforlar yardımıyla tartışmak âdettendir.[14] Fakat bu karşıtlık Rönesans'tan bu yana gittikçe sekülerleşmiş ve kozmolojik anlayıştan kopmuş olan zaman algısının zamansal ve tarihsel gelişimini muğlaklaştırmaktadır.

13. Reinhart Koselleck, *Futures Past*, çev. Keith Tribe (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985), s. 241.

14. Johannes Fabian, *Time and Other* (New York: Columbia University Press, 1983), s. 2.

On üçüncü yüzyılda mekanik saatlerin icadından önce "Saat kaç?" sorusu pek hayati değildi. Kuşkusuz o dönemde de insanların başında birçok musibet vardı, ama zaman kısıtlılığı bunlardan biri değildi; dolayısıyla insanlar "zamansal açıdan rahat" yaşayabiliyorlardı. "Ne zaman ne de değişiklik kritik bir şey olarak görülmüyor, bu nedenle geleceği kontrol etmek adına büyük bir kaygı duyulmuyordu."[15] Geç Rönesans kültüründe, zaman insanın gönül gözünden ya da gönül gözünün körlüğünden bağımsız olan Takdiri İlahi ve yanardöner Kader idi. Zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde bölünmesi pek yaygın değildi. Tarih bir "yaşam öğretmeni" (Cicero'nun ünlü sözünde olduğu gibi, *historia magistra vitae**) ve gelecek için örnek ve model haznesi olarak görülüyordu. Bunun alternatifi ise, Leibnitz'in formülünde saklıydı: "Gelecekteki dünyanın bütünü şimdide saklıdır ve şimdiki dünyada tasarlanır."[16]

Fransız Devrimi, Avrupalıların zihniyetinde bir diğer büyük değişikliğe işaret eder. Kralın katli tarihte daha önce de olmuştu, ama toplumsal düzenin baştan aşağıya dönüşümü yeni bir hadiseydi. Napoléon'un biyografisi yeni bireyciler kuşağının tamamına, kendi yaşamlarını yeniden icat etmeyi ve devrimcileştirmeyi hayal eden küçük Napoléon'lara örnek oluşturmuştu. İlk başta yıldızların doğal hareketinden türetilmiş ve böylece döngüsel bir metafor olarak tarihin doğal ritmine girmiş olan "Devrim" (*Revolution*) sözcüğü, bundan böyle, geri çevrilemez bir yön almıştı: Adeta özlenen bir geleceği zincirlerinden kurtarıyordu.[17] Devrim ya da sınai kalkınma yoluyla ilerleme fikri on dokuzuncu yüzyıl kültüründe merkezi bir yer tutmuştu. On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla uzanan süreçte zaman temsilinin kendisi de değişmişti; alegorik insan figürlerinden –yaşlı bir adam, elinde kum saati tutan kör bir genç, Kader'i temsil eden göğüsleri çıplak bir kadın– rakamların kişisel olmayan diline –yani sınai ilerlemenin geldiği son nokta olan tren tarifelerine– geçilmişti. Zaman artık akan kum değildi; vakit nakitti.

* *Historia magistra vitae*: Tarih yaşamın öğretmenidir. –ç.n.

15. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1987), s. 19.

16. Aktaran Koselleck, *Futures Past*, s. 15.

17. *A.g.y.*, s. 18.

Ne var ki modern çağ farklı zaman anlayışlarına da olanak tanıyordu, zaman deneyimini daha bireysel ve yaratıcı hale getirmişti.

Kant'a göre mekân bizim dış deneyimimizin, zaman ise iç deneyimin biçimiydi. Reinhart Koselleck yeni zamansallığın insani antropolojik boyutunu ve geçmişle geleceği içselleştirme tarzlarını anlamak için iki kategori önermekteydi: *deneyim mekânı* ve *beklenti ufku*; her ikisi de kişisel ve kişiler arasıdır. Deneyim mekânı bize geçmişin bugün tarafından özümsenmesini açıklama olanağı sunar. "Deneyim, olayları bütünleştirilmiş ve hatırlanabilir olan geçmişte kalmış şimdidir." Beklenti ufku, gelecek hakkındaki düşünme tarzını açığa vurur. Beklenti "şimdiye dönüştürülmüş gelecektir; beklenti henüz deneyimlenmemiş şeye, açığa çıkarılması gereken şeye yönelir."[18] Modern çağın başında bireyin kendi kendini şekillendirmesinin yeni olanakları ve kişisel özgürlük arayışı her zaman çizgisel ve tek yönlü olmayan yaratıcı zaman deneyimlerine yer açmıştır. İlerleme fikri sanat ve bilim alanından sanayi kapitalizminin ideolojisine taşınınca, "nesnel" zamana dair yeni bir teolojiye dönüşmüştür. İlerleme, "deneyimle beklenti arasındaki zamansal farklılığı tek bir kavrama indirgeyen gerçek anlamda ilk tarihsel kavramdır."[19] İlerleme fikrinde önemli olan geçmiş üzerine düşünmek değil, gelecekteki gelişimdi. O dönemde pek çok yazar ve düşünür, ilerlemenin insan deneyiminin her alanında eşzamanlı olup olamayacağı sorununu gündeme getirmişti. Friedrich Schlegel şöyle yazıyordu: "Tarihin esas sorunu insan gelişiminin çeşitli öğeleri arasındaki eşitsiz ilerleme, özellikle de entelektüel ve etik gelişim konusundaki büyük uçurumdur."[20] Beşeri bilimlerde ve sanatlarda, genel olarak insanlığın durumunda bir ilerleme olup olmadığı tartışmaya açık bir konu olarak kalmıştır. Yine de ilerleme Hıristiyan eskatolojisinin evrensel özlemlerinin seküler bir muadili olarak yeni bir küresel anlatı halini almıştır. Geçtiğimiz iki yüzyılda ilerleme fikri zamandan mekâna, ulustan bireye her şeye uygulandı.

18. *A.g.y.*, s. 272.

19. *A.g.y.*, s. 279. İlerleme fikri için bkz. yakın dönemde *Progress: Fact or Illusion?*, Leo Marx ve Bruce Mazlich (haz.) (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998).

20. *A.g.y.*, s. 279.

Dolayısıyla tarihsel bir duygu olarak nostalji, artık yeni beklenti ufuklarına sığmayan o daralmakta olan "deneyim mekânına" duyduğumuz özlemdir. Nostaljik tezahürler ilerleme teleolojisinin yan etkileridir. İlerleme yalnızca bir zamansal ilerleyiş anlatısı değil, aynı zamanda mekânsal genişleme anlatısıydı. Gezginler on sekizinci yüzyıl sonundan beri, Batı Avrupa'nın önce güneyi sonra da doğusu olmak üzere başka yerlerden "yarı medeni" ya da düpedüz "barbar" diye söz etmekteydiler. Dolayısıyla yerel kültürler, farklı zaman anlayışlarının eşdönemliliği yerine, ilerlemenin merkezi anlatısına göre değerlendiriliyordu. İlerleme küresel zamanın bir işaretiydi; bu fikrin karşısına çıkan her alternatif yerel bir eksantriklik olarak algılanmaktaydı.

Modern dönem öncesinde mekân insan bedeninin organlarıyla ölçülürdü: Bir şeyi "bir kol boyu" uzağımızda tutabilir, "göz kararı" ölçü tutturabilir, "ayak"la mesafe ölçebilirdik. Yakınlık ve uzaklığı anlamak o toplumdaki akrabalık yapılarıyla, evcil ve vahşi hayvanların tedavisiyle yakından ilişkiliydi.[21] Zygmunt Bauman biraz nostaljik bir şekilde şöyle yazmaktadır:

> Metre diye adlandırılan metal değnek, hani şu ete kemiğe bürünmüş gayrişahsilik ve cisimsizlik, Sevr'de herkesin saygı duyup riayet etmesi için ortaya çıkmadan önce, bugün genellikle "nesnel" diye adlandırma eğiliminde olduğumuz ve insan bedeninin organlarının boyutları, bedensel maharet ya da sakinlerinin sempati/antipatilerinden ziyade ekvator uzunluğuyla karşılaştırarak ölçtüğümüz uzaklık, insan bedenleriyle ve insan ilişkileriyle ölçülürdü.[22]

Modern nesnellik, Rönesans'ta perspektifin gelişimi ve yeni keşfedilmiş dünyaların haritasını çıkartma ihtiyacıyla birlikte tasavvur edilmiştir. Erken modern devlet, vergi toplamak, asker devşirmek ve yeni bölgeleri sömürgeleştirmek için belli bir mekânın "okunabilirliğine" ve şeffaflığa ihtiyaç duyuyordu. Dolayısıyla yabancılara kapalı ve yanıltıcı olan anlaşılmaz yerel âdetlerin dünyası ortak bir paydada, ortak bir haritada buluşturuluyordu. Böylelikle

21. Edmund Leach, "Anthropological Aspects of Language", Eric Lenenberg (haz.), *New Directions in the Study of Language* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 1964). Ayrıca bkz. Zygmunt Bauman, *Globalization: The Human Consequences* (New York: Columbia University Press, 1998), s. 27-9.

22. *A.g.y.*, s. 27.

modernleşme, iskân edilmiş dünyayı komün ötesi ve devletin egemenliğindeki idari bürokrasiye açık hale getirmek ve şaşırtıcı çeşitlilikte haritalardan evrensel olarak paylaşılmış bir dünyaya ilerlemek anlamına geliyordu. Geç kapitalizmin ve dijital teknolojinin gelişimiyle birlikte evrensel medeniyet "küresel kültür" haline gelmekte ve yerel mekân aşılmakla kalmayıp aynı zamanda sanallaşmaktadır. Fakat çeşitli yerel âdetlerin olduğu modernlik öncesi mekân anlayışlarını nostaljik olarak idealize etme yanlışına düşmemek gerekir. Ne de olsa onların da kendi yerel gaddarlık gelenekleri vardı; "komün ötesi dil" yalnız bürokrasinin dili değil, aynı zamanda insan hakları, demokrasi ve özgürleşmenin diliydi. Belirleyici olan husus, nostaljinin sadece yerel özlemin bir ifadesi değil, "yerel" ile "evrensel" ayrımını mümkün kılan yeni bir zaman ve mekân anlayışının sonucu olmasıdır. Nostaljik canlı bu bölünmeyi içselleştirmiştir, ama evrensel ve ilerici olanı istemek yerine geriye bakar ve tikel olanı arzular.

On dokuzuncu yüzyılda iyimser doktorlar nostaljinin evrensel ilerleme ve tıptaki gelişimle birlikte düzeleceğine inanıyorlardı. Gerçekten de bazı durumlarda bu olmuyor değildi, zira nostaljinin kimi belirtileri tüberkülozla karıştırılıyordu. Sonunda tüberkülozun tedavisi bulunmuş olsa da, nostaljinin tedavisi bulunamadı; on sekizinci yüzyıldan itibaren, nostaljiyi araştırma görevi –bu imkânsız görev– doktorlardan şairlere ve filozoflara geçti. Hastalık belirtisi, bir duyarlılık göstergesi olarak ya da yeni yurtseverlik duygusunun bir ifadesi olarak görülür oldu. Nostalji salgını artık tedavi edilecek bir hastalık değil, olabildiğince yaygınlaştırılacak bir şey halini aldı. Nostalji sözde bir nekahet hikâyesi olarak değil, geçmişle bir aşk ilişkisi olarak yeni bir edebi tür kapsamında ele alınmaktadır artık. Nostaljinin yeni sahnesi muharebe alanı ya da hastane koğuşu değil, düşünceli gölcükleri, hareketli bulutları ve ortaçağ ya da antikçağ kalıntılarıyla puslu manzaralardır. Sahici kalıntıların olmadığı yerlerde, yeni Avrupa uluslarının gerçek ve hayali geçmişinin anısına, en ince ayrıntılar düşünülerek yarı yarıya yıkılmış yapay kalıntılar inşa ediliyordu.

Romantikler aklın evrenselliğine vurgu yapan Aydınlanma çağına yanıt olarak, duygunun yerelciliğini yüceltmeye başlamışlardı. Sıla özlemi romantik milliyetçiliğin başlıca mecazı haline gelmişti.

Romantikler kendi iç manzaralarıyla dünyanın şekli arasında mütekabiliyetler ve "hatırlatıcı işaretler" arıyorlardı. Çoğunlukla kendi ruh hallerinin melankolik manzaralarını yansıtan memleket topraklarının duygusal coğrafyasının haritasını çıkarıyorlardı. İlkel türkü bir felsefe dersine dönüşmüştü. 1773'te Johann Gottfried von Herder Letonyalı köylülerin "kâğıda yazılı bir şeyde asla göremeyeceğimiz canlı bir mevcudiyete" sahip olduğunu yazıyordu. İşte nostaljik özlemin nesnesi, modern tarihin aşırılıklarının dışında kalan bu canlı mevcudiyettir. "Eğitimsiz tüm insanlar türkü söyleyip oynarlar; yapıp ettiklerinin türküsünü söylerler ve dolayısıyla söyledikleri şey tarihleridir. Onların türküleri halklarının arşividir, bilim ve dinlerinin hazinesidir. ... Burada herkes kendisini olduğu gibi resmeder ve öyle görünür."[23]

Ulusal farkındalığın cemaatin içinden değil, dışından geliyor olması şaşırtıcı değildir. Yok olmaya yüz tutmuş dünyanın bütünlüğünü belli bir mesafeden gören, romantik gezgindir. Seyahat ona perspektif kazandırır. Yabancının bakış açısı yerli idili şekillendirir.[24] Nostaljik kişi asla yerli değildir, aksine her zaman için yerel ile evrenseli dolayımlayan yerinden olmuş insandır. Herder'in tutkulu çabaları sayesinde pek çok yerli dil, yurtsever özlemi dile getirecek kendi özel ifadelerini keşfetmiştir. Tuhaf olan şey, farklı ulusal geleneklerden gelen aydın ve şairlerin, sıla hasreti için tercümesi kesinlikle mümkün olmayan özel bir sözcüğe sahip olduklarını iddia etmeye başlamalarıydı. Almancada *heimweh*, Fransızcada *maladie du pays*, İspanyolcada *mal de corazon* nostaljik *esperanto*'nun* bir parçası haline gelirken, yeni ortaya çıkan uluslar da ulusal açıdan eşsiz olduklarında ısrar etmeye başlamışlardı. Çeklerin aynı anda sempati, üzüntü, pişmanlık ve tanımlanamayan özlem anlamına gelen *litost* diye bir sözcükleri vardı. Milan Kundera'ya göre, *litost*

* *Esperanto*: Avrupa dillerindeki ortak sözcüklere dayalı yapay bir dil. *–ç.n.*

23. Johann Gottfried von Herder, "Correspondence on Ossian", Burton Feldman ve Robert D. Richardson (haz.), *The Rise of Modern Mythology* içinde (Bloomington: Indiana University Press, 1975), s. 229-30.

24. "Kalp! Sıcaklık! İnsanlık! Kan! Yaşam! Hissediyorum! Varım!" Herder'in düşünları bunlardır. Fakat çok sayıdaki ünlem işaretinin anlatımcılığı, derin nostaljik bakışı gözlerden saklamaya yetmez. Romantik milliyetçilik, filolojiyi felsefeden, dilsel yerelciliği klasik mantıktan, metaforu argümandan üstün tutar.

"açık bir akordeon kadar sınırsız bir duyguyu" ifade ediyordu; bu sözcüğün "ilk hecesi uzun ve vurgulu okunduğunda terk edilmiş bir köpeğin iniltisini" andırıyordu.[25] Sürgün edebiyatında şöhretli bir yer edinmiş olan Rusçadaki *toska* sözcüğünün kulağa fısıltı gibi gelen sızmalı sesleri, insanın içinde kalınca sonsuzluğu arzuladığı kalabalık bir mekânın klostrofobik mahremiyetini çağrıştırmaktadır. *Toska* Lehçe *tesknota* sözcüğündeki titrek seslerde de olan boğucu, neredeyse insanın soluğunu kesen inanılmaz bir mahrumiyet hissini akla getirir. Aynı kökten geliyor olmalarına karşın, genellikle Rusçadaki *toska*'ya karşıt kullanılan *tesknota* devasa ve mutlak olana âşık Rusların habersiz olduğu hüzünlü sanatçılıktan bir tutamla birlikte benzer bir sınırlayıcı ve güçlü özlem hissine işaret eder. Eva Hoffman *tesknota*'yı hayali hamilelik diye, kaybolmuş her şeyin, "namevcudiyetin sökün edişi"[26] diye tanımlar. Portekizliler ve Brezilyalılarda *saudade* vardır: İnce bir üzüntü, canlı ve erotik, Slavcadaki muadili kadar melodramatik değil, ama en az onun kadar derin ve rahatsız edici. Romanyalılar hançer gibi etkili ve keskin *dor* sözcüğünü diğer ulusların bilmediğini ve Romenlere özgü güçlü bir sancıyı anlattığını iddia ederler.[27] Bir de Türkçe hüzün var, yani sufilerin dünyevi olsun olmasın manevi acısı; yitirilmiş imparatorluğa duyulan ortak bir modern özleme dönüştürülmüş ve Orhan Pamuk'un *İstanbul*'unun fotojenik siyah-beyazına boyanmıştır. "Hüzün İstanbul'da," diye yazıyor Pamuk, "hem önemli bir yerel müzik duygusu, şiir için temel bir kelime, hem hayata bir bakış açısı, bir ruh durumu ve şehri şehir yapan malzemenin ima ettiği şey. Bütün bu özellikleri aynı anda taşıdığı için de hüzün şehrin gururla benimsediği ya da benimser gibi yaptığı bir ruh hali. Bu yüzden olumsuz olduğu kadar, olumlu bulunan bir duygu." Her sözcük dilin özgül ritimlerini muhafaza etse de, bu tercüme edilemeyen sözcüklerin hepsinin aslında eşanlamlı olması ve dahası hepsinde de tercüme

25. Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting* (New York: King Penguin, 1980), s. 121 (Türkçesi: *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*, çev. Erhan Bener, İstanbul: Can, 2009).

26. Eva Hoffman, *Lost in Translation: A Life in a New Language* (New York ve Londra: Penguin, 1989), s. 115.

27. Romence *dor* ile ilgili bilgiyi benimle paylaştığı için Cristina Vatulescu'ya minnettarım.

edilememe isteği ile benzersiz olma özleminin bulunması insanı şaşırtır. Ayrıntılar ve tatlar farklı olmasına karşın, tüm dünyada romantik nostaljilerin grameri oldukça benzerdir.[28] "Özlüyorum, o halde varım" romantizmin düsturu haline gelmiştir.

Nostalji, tıpkı ilerleme gibi, modern çağın tekrar edilemez ve geri döndürülemez zaman anlayışına dayanır. Romantik nostaljikler nostalji nesnelerinin mevcut yaşamlarından farklı olduğunda ısrar etmiş ve bu nesneyi güvenli bir mesafede tutmuşlardı. Romantik nostalji nesnesi mevcut deneyim mekânının ötesinde, geçmişin alacakaranlığında ya da, antika bir saatte olduğu gibi, zamanın durduğu ütopya adasında bir yerlerde olmalıdır. Diğer yandan romantik nostalji ilerlemenin antitezinden ibaret değildir; gerek çizgisel ilerleme anlayışının gerekse Hegelci diyalektik teleolojinin altını oyar. Nostaljik birey bakışlarını yalnız geriye değil, yana da çevirir; kendisini felsefi ya da bilimsel tetkiklerle değil, ağıt şiirleriyle ve ironik fragmanlarla ifade eder. Nostalji hâlâ sistematik ya da sentezleştirilebilir değildir; ikna etmez, daha ziyade baştan çıkarır.

Romantik metinlerde nostalji erotikleşmişti. Dilde ve doğada yerelcilik bireysel aşka benziyordu. Genç ve güzel bir kız memleket toprağında bir yerlere gömülüydü; sarışın ve uysal ya da esmer ve vahşi olan bu kız doğanın kişileştirilmiş haliydi: Orman tahayyülü için Sylvie, deniz tahayyülü için Undine, göl bölgesi için Lucy ve Rus kırsalı için zavallı Liza. (Erkek kahramanlar Prosper Mérimée'nin hikâyelerindeki Litvanya ayılarından Ukraynalı ve Transilvanyalı vampirlere varıncaya kadar hep pastoralden ziyade hayvanlı temsillere yakındı.) Sayısız romanın kadın ismi taşıdığı Latin Amerika'daki ulusal canlanma hareketleri için romans temel bir kurmaca türü haline gelmişti.

Yine de ulusal kurtuluş şarkısı on dokuzuncu yüzyılda seçilen tek ezgi değildi. Birçok şair ve filozof, nostaljik özlemi vaat edilen toprak ya da ulus-devlet için bir araç olarak kullanmaktan ziyade, başlı başına bir amaç olarak inceliyordu. Kant melankoli, nostalji ve öz-farkındalık birleşiminde geçmişi nesnelleştirmekten ziyade kişinin ahlaki özgürlük ve hayatın ikilemlerine duyarlılığını tepe

28. Bu ortak eşsizlik arzusunun, komşusundaki aynı özlemi tanımayan yerelcilik özleminin, bazen uluslar arasında açık bir diyaloğu engellemesi talihsizliktir.

noktasına çıkartan eşsiz bir estetik his görüyordu.[29] Kant'a göre felsefe daha iyi bir dünya özlemi olarak görülüyordu. Nostalji insanların paylaştıkları şeydir, onları bölecek bir şey değildir. Platon'un anlayışındaki *Eros* gibi, romantik filozoflar ve şairler için de özlem, insanlık koşulunun itici gücü olmuştu. Novalis açısından, "felsefe gerçekten de bir sıla hasretidir; her yerde kendini evinde hissetme dürtüsüdür."[30]

Kendilerinden önceki doktorlar gibi, şairler ve filozoflar da nostaljinin tam yerini bulmayı başaramamış, onun yerine arayışın kendisine odaklanmışlardı. Şiirsel dil ve metaforik bir seyahat, ağrıyan bedenle birlikte insanın özleminin homeopatik tedavisine benzemekte; sempati ve benzerlik ile harekete geçmekte, ama aldatıcı bir bütünsel hatırlama vaat etmemekteydi. Heinrich Heine'nin prototip niteliğindeki özlem şiiri nostaljinin sempatik yansıtma özelliğini konu almaktadır:

> Yapayalnız duruyor bir ladin ağacı
> Kuzeyde kıraç bir tepenin üstünde
> Uyuklarken o, buz ve kar taneleri
> Bembeyaz bir battaniyeye sarıyor onu.
>
> Uzak bir doğu ülkesinde
> Yakıcı kumların üstünde
> Sessiz ve kimsesiz içlenen
> Bir palmiyeyi görüyor düşünde.[31]

29. Kant'a göre melankolikler "ahlaksızca itaatkârlık içinde değildir ve tüm soyluluklarıyla özgürlüğü solurlar." Immanuel Kant'ın "Observations on the Sense of the Beautiful and Sublime" yazısı ve *Anthropology* üzerine bir tartışma için bkz. Susan Meld Shell, *The Embodiment of Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), s. 264-305. Ayrıca bkz. E. Cassirer, *Kant's Life and Thought* (New Haven: Yale University Press, 1981) ve Georg Stauth ile Bryan Sturner, "Moral Sociology of Nostalgia", Georg Stauth ve Cryan S. Turner (haz.), *Nietzsche's Dance* içinde (Oxford ve New York: Vasil Blackwell, 1988; Türkçesi: *Nietzsche'nin Dansı*, çev. Mehmet Küçük, Ankara: Bilim ve Sanat, 1995).

30. Aktaran Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, İng. çev. Anna Bostock (1916; yeniden basım: Cambridge, MA: MIT Press, 1968), s. 29 (Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2003, s. 51).

31. Heinrich Heine, *Selected Works*, Helen Mustard (çev. ve haz.), şiirleri İng. çev. Max Knight (New York: Vintage, 1973), s. 423. Özgünü için bkz. Heine, *Lyrisches Intermezzo* (1822-23).

Kuzeydeki yalnız ladin ağacı nostaljik ruh ikizini ve karşıtını, güneydeki palmiyeyi görür rüyasında. Bu rahatlatıcı bir ulusal aşk hikâyesi değildir. Epeyce insanbiçimli bu iki ağaç, yalnızlığı ve rüyaları paylaşır, kökleri değil. Anayurt manzarasından ziyade kendisi gibi nostaljik olan başka birine duyulan özlemi anlatan bu şiir, kendi topraklarında yerlerinden edilmiş iki "iç göçmen" arasındaki uzaktan aşkın hikâyesidir.

İlk kuşak romantikler siyasetçi değillerdi; onların nostaljik dünyası *reel politika* değil, *weltanschauung*'du (dünya görüşü). Nostalji siyasallaşınca, aşk hikâyesi de ulus inşasıyla ilişkilendirilir ve yerel şarkılar arındırılır. Ulus-devletin resmi hafızası yararsız nostaljiye, nostalji için nostaljiye müsamaha göstermez. Bazı Alp ezgileri çok gereksiz ve ideolojik açıdan yanlış görülüyordu.

Peki kimin nostaljisiydi bu? Hasta askerlerin ve sonrasında romantik şairlerle filozofların ifade ettiği bireysel bir duygu olan nostalji, kurumsal bir politika ya da devlet politikası haline gelmişti. On dokuzuncu yüzyılda federal devletin kurulmasıyla çakışan İsviçre milliyetçiliğinin gelişimiyle birlikte, yerel şarkılar köylü ezgilerini bayağı bulan ve bunların yeterince yurtsever olmadığını düşünen öğretmenler tarafından yeniden yazıldı. Öğretmenler korolar için şarkılar yazmış, yurtseverlik ile ilerlemeyi kucaklamaya çalışmışlardı. *Ulus* sözcüğü yerel şarkılara sokulan yeni sözcüklerden biriydi.

"Unutmak –ve diyebilirim ki– insanın kendi tarihini yanlış kavraması, bir ulusun yaratılmasındaki başlıca etkenlerdir; dolayısıyla tarih incelemelerindeki ilerleme milliyet için bir tehlikedir," diye yazmaktaydı Ernest Renan.[32] Fransızların Aziz Bartolomeus yortusu katliamlarını, keza on üçüncü yüzyılda güneyde Kathar katliamını unutması gerekiyordu. Bir ulusun *nostos*'u yalnızca yitirilmiş bir cennet değil, bir özveri ve zafer mekânı, geçmiş acıların mekânıdır. Bunu başlangıçtaki "İsviçre hastalığı"nın tersine çevrilmesi olarak görebiliriz: Bireysel özlem, ulusal ideolojide, bireysel hafızaları aşan geçmişin acılarına dayalı kolektif bir aidiyete dönüştürülür. Geçmişteki bozgunlar ulusun birliğinin sağlanmasında zaferler kadar öne

32. Ernest Renan, "What is a Nation?" Omar Dahboure ve Micheline R. Ishay (haz.), *The Nationalism Reader* içinde (Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press, 1995), s. 145.

çıkar. Ulus-devlet aynı zamanda duygusal bir sözleşme olan, geçmişin karizmasının damgasını taşıyan toplumsal sözleşmeye dayanır.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında nostalji ulusal ve bölgesel müzelerde ve kent abidelerinde kurumsallaşmıştır. Geçmiş artık meçhul ya da bilinemeyen bir şey değildi. Geçmiş, artık "miras" haline gelmişti. On dokuzuncu yüzyılda eski anıtlar tarihte ilk kez özgün halleriyle restore edildi.[33] Tüm İtalya'da kiliseler barok katmanlarından ve eklektik eklentilerinden temizlendi ve Rönesans tarzında yeniden yaratıldı – Rönesans mimarları bir antikçağ eserine bunu yapmayı hayal bile edemezdi. Geçmişin başkalığı ve tarihsellik hissi on dokuzuncu yüzyıla ait yeni bir duyarlılıktır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, geçmişteki tarihsel ve sanatsal abideleri birlik ve bütünlüğü içinde yeniden yaratmayı öneren tam restorasyon savunucuları ile geçmişin maksatlı olmayan anıtlarının (kalıntılar, eklektik inşalar, "dönemsel değeri" olan fragmanlar) hayranları arasında bir tartışma vardı. Bütünsel yeniden inşaların aksine, bu kalıntılar bize tarihselliği duygularımızla, bir atmosfer, zamanın geçişinde bir düşünme mekânı olarak deneyimleme olanağı sağlıyordu.

Nostalji on dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde kamusal bir üslup ve mekân kazandı. Herder'in halk türkülerinde bulduğu gelenekler "arşivi" artık tesadüfe bırakılamazdı. Nostaljinin ele avuca sığmaz mekânı, muhayyilenin göçebe ocağı, muhafaza edebilmek adına sabitlenmeliydi. Ulusun hatırlatıcı işaretleri fiş kataloglarında aranmalıydı. Özlemin ele avuca sığmaz zamansallığı arşiv çekmecelerinde, vitrinlerde ve biblo raflarında kutulanmış ve tasnif edilmişti. Özel koleksiyonlar insana başka zamanları ve mekânları tahayyül etme ev içinde hayallere ve koltuk nostaljisine dalmayı mümkün kılıyordu. Benjamin on dokuzuncu yüzyıl Paris'indeki burjuva evlerini, bir yandan nostaljiyi özelleştirirken, diğer yandan kamusal yapısını çoğaltan, dolayısıyla ulusal ve kişisel evleri iç içe geçiren minyatür bir tiyatro ve müze olarak betimler. Devrimci değişiklik döngülerine azametli üslubun geri kazanılmasıyla sonlanan restorasyonlar eşlik ettiğinden, kamusal nostalji, Napoléon'un gözdesi ampir üslubundan yeni tarihsel üsluplara –yeni-Gotik, yeni Bizans

33. Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origins", çev. K. Forster ve D. Ghirardo. *Oppositions* 25 (Güz 1982): 21-50.

vb.– uzanan birbirinden farklı üsluplara bürünür.

Tarihsel bir duygu olarak nostalji, romantizm döneminde şekillenmiştir ve kitle kültürünün doğuşuyla eşzamanlıdır. On dokuzuncu yüzyıl başında eğitimli kent sakinlerinin ve toprak sahiplerinin salon kültürünü yitirilmiş gençliğin, yitirilmiş baharların, yitip gitmiş dansların, yitirilmiş şansların ritüel anmasına dönüştüren hafıza canlanmasıyla başlamıştır. Albüm sanatının (şiir yazmak, resim çizmek ve bir hanımefendinin albümünün içine kurumuş çiçek ve bitki koymak) yetkinliğe ulaşmasıyla birlikte, her flört bir ölüm simgesi olmanın eşiğine gelmişti. Ancak salon kültürünün bu şekilde hatıralık eşya haline getirilmesi oyunbaz, dinamik ve interaktif nitelikler taşıyordu; günlük yaşamı –bir şaheser olmasa bile– sanata çeviren toplumsal teatralliğin bir parçasıydı. Yapay doğa, barok dönemden –sözcüğün kendisi az bulunur türden bir kabuğa işaret eder– bu yana Avrupalıların muhayyilesinde önemli bir rol oynamaktadır. On dokuzuncu yüzyılın ortasında bitki koleksiyonları, limonluklar ve akvaryumlara duyulan sevgi burjuva evinin belirgin bir özelliği haline gelmiş; doğanın bir parçası etrafı çitlerle çevrili ve ehlileştirilmiş kent evine taşınmıştı.[34] Önem verilen şey geçmişteki bir cennet ya da cehennemin bütünsel yeniden yaratımı değil, eksiklik, fosil, enkaz, minyatür ve hatıralık eşyalardı. Celeste Olalquiaga'nın on dokuzuncu yüzyıl tahayyülü için ifade ettiği üzere, Atlantis yeniden inşa edilmesi gereken bir "altın çağ" değil, yıkıntılar, izler ve fragmanlar aracılığıyla bağ kurulacak bir "kayıp medeniyet"ti. Melankolik yitirme hissi bir tarza, on dokuzuncu yüzyıl sonunun modasına dönüşmüştü.

On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde nostalji hem kamusal hem de özel alana yayılıyor olmasına karşın, sözcüğün kendisi olumsuz yananlamlar kazanıyordu. Belli ki varoluş alanlarının ve işbölümünün daha çok bölmelere ayrılmakta olduğu bir dönemde senkretik bir nostalji kavramına pek yer yoktu. Sözcük, modası geçmiş ve bilimdışı görünüyordu. Kamusal söylemin konusu ilerle-

34. Romantik *kiç* üzerine daha fazla bilgi için bkz. Celeste Olalquiaga, *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* (New York: Pantheon Books, 1998). Olalquiaga'nın melankolik *kiç* ile nostaljik *kiç* ayrımı benim düşünsel nostalji ile yeniden kurucu nostalji ayrımıma benzemektedir.

me, topluluk ve mirastı, ama artık farklı bir şekilde tasarlanıyordu. Özel söylem ise doktorların histeri, nevroz ve paranoyaya odaklandıkları psikolojiyi konu alıyordu.

Sanayileşmenin ve modernleşmenin hızlı temposu insanların geçmişin yavaş ritimlerine, sürekliliğe, toplumsal kaynaşmışlığa ve geleneğe duydukları özlemi daha da yoğunlaştırdı. Fakat geçmiş konusundaki yeni saplantı bir unutma uçurumunu açığa çıkarmakta ve geçmişin gerçekten muhafaza edilmesiyle ters orantılı olarak gerçekleşmektedir. Pierre Nora'nın dikkat çektiği üzere, anma (anıt) yerleri ("lieux de memoire") hafıza alanlarının (*milieux de memoire*) geri plana itildiği bir dönemde kurumsal varlık kazanmıştır.[35] Adeta anma ritüelinin zamanın geri çevrilemezliğine çare olacağı düşünülmektedir. Hafıza alanlarının yaşamın bir parçası olduğu ve hiçbir resmi ulusal geleneğin zorunlu olmadığı bir dönem için Nora'nın görüşünün temelde nostaljik olduğu söylenebilir. Fakat bu durum kurumsallaşmış nostaljinin bir paradoksuna işaret etmektedir: Kayıp ne kadar büyükse anılarla telafisi o kadar fazla, geçmişten uzaklığı o kadar net ve idealleştirme eğilimi de o kadar çok olmaktadır.

Nostalji ilk başta Avrupa'ya özgü bir hastalık olarak algılanmıştı. Sonraki çağlarda ortaya çıkan ve yaşlı Avrupa'yla aralarına bir ayrım çizgisi çekmek isteyen ulusların kendi kimliklerini nostalji karşıtı bir öncülle geliştirmiş olmaları bundandır; öyle ya da böyle, tarihsel zamanın yükünden kaçmayı başardıklarını iddia ediyorlardı. Petr Çaadaev on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında şöyle yazmaktadır: "Biz Ruslar, gayrimeşru çocuklar gibi, bu dünyaya ata mirası olmadan, bizden önce yeryüzünde yaşayan insanlarla herhangi bir bağa sahip olmadan geldik. Anılarımız dünden öteye gitmez; adeta kendimize yabancı gibiyiz."[36] Bu özeleştirel yargının genç Amerikan ulusuna da uygulanabilir olması tesadüf değildir, ancak bir ton değişikliği ile: Rusya'nın ezeli kaderciliğinin yerine Amerika'nın ezeli iyimserliğini geçirmek gerekir. Mutlak monarşiyle yeni bir demok-

35. Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire", *Representations*, 26 (1989).

36. Petr Chaadaev, *Philosophical Letters and Apology of a Madman*, çev. Mary Barbara Zeldin (Knoxville: University of Tennessee Press, 1969), s. 37; Rusçası: *Stai i pisma* (Moskova: Sovremennik, 1989).

rasi arasındaki muazzam siyasi farkları bir anlığına göz ardı edecek olursak, tarihsel hafızaya benzer şekilde (tabii farklı vurgularla) direndiklerini görebiliriz. On dokuzuncu yüzyılın başında Amerikalılar kendilerini "Doğanın Ulusu", yani şimdide yaşayan ve geçmişe, –Jefferson'ın verdiği adla, "geleneklerin ve adların kendi sağduyumuzun önüne geçtiği antikçağa duyulan körü körüne saygıya"[37]– ihtiyaç duymayan bir şey olarak görüyorlardı. Çaadaev Rus bilincinde ata mirası, meşruiyet ve hafıza yokluğu görmekten üzüntü duyarken, Amerika örneğinde bu durum hem doğal hem ilerici olan yenilik ruhu olarak yüceltilmektedir. Her iki ulusun da aydınları yaşlı Avrupa ve onun kültürel mirası karşısında aşağılık-üstünlük kompleksi duyarlar. Her iki ulus da kendisini tanımlarken tarihsellikten uzak bir tutum alır; yalnız Ruslar tarihi geriden takip ederken, Amerikalılar tarihin önünde giderler. Göçebe Rus ruhunu keşfeden Çaadaev yurtdışından döndüğünde deli ilan edilmiş ve kendi anayurdunda bir iç göçmen olmuştu. Slavperverler Çaadaev'in Rus zihniyetine ilişkin eleştirisini sahiplenmiş, manevi özlemi (*toska*) ve tarihsel bilinci olmayışını Rus ruhunun özelliklerine ve seçilmiş ulusun doğum izine dönüştürmüşlerdir. Amerika örneğinde bu gençlik unutkanlığı, ilerlemenin ulusallaştırılmasına ve Amerikan yaşam tarzı adı verilen yarı-metafizik bir varlığın yaratılmasına olanak tanımıştır. Yüzeysel bakıldığında, hiçbir şey Amerikan rüyası ile Rus manevi özleminin yüceltilmesi kadar birbirinden farklı olamaz. Ancak paylaştıkları şey, tarihi ve hafızayı aşma hayalidir. On dokuzuncu yüzyıl Rus geleneğinde ulusal rüyanın taşıyıcıları yazarlar ve köylüler olmuşken, Amerika örneğinde yaşamın esas sanatçıları girişimci ve kovboydur. Rusya'daki muadillerinin aksine bunlar güçlü ve sessiz tiplerdir, sözcüklerle araları pek iyi değildir. Rusya'da merkezi okul müfredatlarının prizmasından görülen on dokuzuncu yüzyıl klasik edebiyatı ulusun nostaljik mitlerinin temeli olurken, ABD'de Amerikan yaşam tarzının yayılmasına yardımcı olan şey popüler kültürdür. Dostoyevski'nin hayaletiyle Miki Fare'nin hayaleti sınırda bir yerlerde buluşmakta ve *Ecinniler*'den fırlamış karakterler gibi alaycı bir şekilde birbirlerine gülümsemektedirler.

37. Aktaran Michael Kamen, *Mystic Chords of Memory* (New York: Vintage, 1991), s. 42.

2

TARİH MELEĞİ: NOSTALJİ VE MODERNLİK

YENİDEN BAŞLAMANIN yolu nedir? Geçmişin ataletini bir kenara atarak mutlu olmanın ve kendimizi yeniden icat etmenin yolu nedir? Hayatı ama yalnızca hayatı, "şehvetle kendi peşinde koşan o karanlık, doymak bilmez gücü"[1] deneyimlemenin yolu nedir? Modernlerin kafasını meşgul eden sorular bunlardı. Mutluluk –yani yalnızca mutluluk özleminden bahsetmiyoruz– unutkanlık ve yeni bir zaman algılayışı anlamına geliyordu.

Gelenekle devrim arasındaki modern karşıtlık aldatıcıdır. *Gelenek* (*tradition*) hem aktarım –bir öğretiyi birilerine nakletmek ya da bırakmak– hem de teslim olmak ya da ihanet etmek anlamına gelir: *Traduttore, traditore*, *translator* (çevirmen), *traitor* (hain). *Devrim* sözcüğü de aynı şekilde hem döngüsel tekrar hem de radikal kopuş anlamına gelir. Dolayısıyla gelenek ile devrim hem birbirini kapsar hem de birbirine karşıtlık içinde var olur. Asırlık bir ritüel olarak geleneğe ve gelenek yorumuna olan ilgi açıkça modern bir olgudur, buhar olup uçan geçmiş hakkında duyduğumuz endişeden kaynaklanır.[2] Bruno Latour "modern ilerleme zamanı ile anti-modern 'gelenek' zamanı birbirini tanıyamayan ikizlerdir," der: "Geçmişin ben-

1. Friedrich Nietzsche, "The Utility and Liability of History", Richard Gray (haz.), *Unfashionable Observations* içinde (Palo Alto, California: Stanford University Press, 1995), s. 106. (Türkçesi: *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası – Zamana Aykırı Bakışlar 2*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2006).

2. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1983), s. 318 (Türkçesi: *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim, 2005, s. 386-8).

zer şekilde tekrarı ve her türlü geçmişle radikal kopuş fikri tek bir zaman anlayışının iki simetrik sonucudur."[3] Dolayısıyla modern ilerleme ve yenilik fikirleri ile modernlik karşıtı iddialar olan ulusal topluluğun ve istikrarlı geçmişin yeniden hayata geçirilmesi düşüncesi arasında karşılıklı bir bağımlılık vardır; acılarla dolu tarihinin ışığında yirminci yüzyılın sonunda bu bağımlılık özellikle açık hale gelmiştir.

Modernlik sözcüğü ilk kez siyaset bilimciler tarafından değil, şairler tarafından keşfedilmiştir; Charles Baudelaire bu sözcüğü *Modern Hayatın Ressamı* (1859-60) adlı denemesinde önermiştir.[4] Baudelaire modern güzellik ile modernlik deneyiminin ikili bir imgesini sunar: "Modernlik geçici, ele avuca sığmaz, zorunsuz (*contingent*), bir yarısı ezeli ve değişmez olan sanatın öbür yarısıdır." Baudelaire'in projesi "şimdiyi temsil etmek", geçici olanı, galeyanı, modern deneyimin geçici niteliklerini yakalamaktır. Modernlik, kent kalabalığı içinde örtülü ve ağır makyaj yapmış meçhul bir kadınla kişileştirilir. Bunun adı son bakışta aşktır:

> Sokak kulakları sağır edici gürültüsüyle dolduruyordu çevremi.
> Uzun boylu, zarif, yaslar içinde, acılarıyla görkemli,
> Bir kadın geçiyordu, bir eliyle gösterişli,
> Hafiften kaldırarak işlemeli giysisini;
>
> Mermer sütun gibi bacakları, çevik ve soylu.
> Ve ben içmekteyim, ürpererek, bir çılgının heyecanıyla,

---

3. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, İng. çev. Catherine Porter (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 1993), s. 76 (Türkçesi: *Biz Hiç Modern Olmadık*, çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk, 2008).

4. Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life", B. Hylsop ve Frances E. Hylsop (haz.), *Baudelaire as a Literary Critic* içinde (University Park: Pennsylvania State University, 1964), s. 40 (Özgünü için bkz. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris: Pléiade, 1961, s. 1163; Türkçesi: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim, 2003). Bu sözcüğü bulan Baudelaire değildir, ama en kapsamlı haliyle geliştiren odur. Oxford İngilizce Sözlüğü'nde modernlik "şimdiki zamanlar" (1627) olarak tanımlanır. Fransa'da *modernité* Chateaubriand tarafından aşağılayıcı bir anlamda kullanılmış ve sonradan 1867'de Théophile Gautier tarafından bir makalede kullanılmıştır. Modern durumla bellek krizi üzerine bir tartışma için bkz. Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (Ithaca: Cornell University Press, 1993) ve Matt Matsuda, *Memory of the Modern* (New York ve Oxford: Oxford University Press, 1996).

Gözlerinden, fırtınaları gizleyen, kül rengi bir gökyüzünden,
Baş döndürücü huzuru ve öldürücü hazları.
Bir şimşek...ve sonra gece! – ey kaçak güzellik
Ben ki yeniden doğdum tatlı bakışınla,
Bir daha sonsuzlukta mı göreceğim seni?

Uzaklarda bir yerde! Çok geç! Belki de asla!
Nereye kaçıyorsun bilmiyorum, ne de sen biliyorsun neredeyim
Sen ki sevmiş olacağımı biliyordun![5]

Şiirin konusu erotik yönden başarısızlıkla sonuçlanan bir modern mutluluk arayışıdır. Mutluluk (Fransızcada, *bonheur*) iki insanın doğru zamanda, doğru yerde buluşmaları ve bir şekilde o anı yakalamayı başarmaları anlamında bir iyi zamanlama meselesidir. Mutluluk zamanı devrim zamanı gibidir, vecit halindeki bir modern şimdidir. Baudelaire için mutluluk şansı bir anlık parıltı şeklinde gelir ve şiirin geri kalanı olmuş olabilecek şeylere duyulan bir nostaljidir; bu nostalji ideal geçmişe değil, geçmişten bugüne ulaşan (yakın geçmiş) zamana ve onun kayıp potansiyeline duyulan bir nostaljidir. Başlangıçta şair ve meçhul kadın hikâye bileşik zamanda aynı ritimle -uğuldayan Paris kalabalıklarının ritmiyle– hareket ederler. Karşılaşmaları şairde bir tanıma şokuna, ardından da mekânsal ve zamansal bir yön kaybına yol açar. Şiirsel kişiliklerin yaşadığı mutluluğun zamanı çığrından çıkmıştır.

Bu noktada aklıma hareketi yakalamak için durağan imgelerden yararlanan Jacques-Henri Lartigue'in yirminci yüzyıl başındaki fotoğrafları geliyor. Lartigue iletişim araçlarına meydan okuyarak çalışırdı; fotoğraftaki nesnelerini tamamen dondurmak yerine hareket halinde yakalar, kendi çizdiği çerçevenin dışına çıkmalarına izin verir ve karanlık arka planda göze batan bulanık gölgeler bırakırdı. Modern teknolojinin potansiyeli karşısında büyülenen Lartigue fotoğraftan yapamayacağı bir şeyi istiyordu: Hareketi yakalamak. Kasıtlı teknik başarısızlık imgeyi aynı anda hem nostaljik hem de şiir-

5. Charles Baudelaire, *Fleurs du Mal*, çev. Richard Howard (Boston: David Godline, 1982), s. 97 (Türkçesi için bkz. Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, 1995, s. 217. Yazarın amacına uygun birkaç küçük değişiklikle aldım. – *ç.n.*). "Son bakışta aşk" ifadesini bulan, bildiğim kadarıyla, Walter Benjamin'dir.

sel hale getirir. Aynı şekilde, modern kalabalığın büyüsüne kapılan Baudelaire de ondan yapamayacağı bir şey istemişti: ânı yakalamak. Modern deneyim ona erotik bir karşılaşma sunar, ama tamamına erdirmesine izin vermez. Baudelaire de bunun intikamını almak için erotik bir başarısızlığı şiirsel bir mutluluğa dönüştürmeye ve uçucu modern güzelliği geleneksel bir sonenin ritmine uydurmaya çalışır. Geçicilikle mest olan, geleneğe nostaljiyle bakan şair, olmamış ama olabilecek şeylerin matemini duyar.

Meçhul kadın modernliğin bir alegorisidir; aynı anda hem abidevi hem de uçucu olan bu kadın ebedi güzelliğin ve modern geçiciliğin sembolüdür. Kadın yastadır, muhtemelen duldur, ama bir şair açısından onun peçesi yitirilmiş mutluluk şansı için duyulan öngörücü nostaljinin yas peçesidir. Kadının yası şairin yasını yansıtır, ama bunun tersi de doğru olabilir. Şairle kadın birbirlerinin uçucu nostaljilerini tanırlar. Zamanı yakalamak isteyen şair, bir hışımla, karşıtları birleştirir; tek bir anda yeni bir doğum ve ölüm, haz ve acı, karanlık ve ışık, şimdi ve ebediyet deneyimi yaşar. Şiirde kadın kaybolur, ardından bulunur, sonra yeniden kaybolur ve nihayet yeniden bulunur. Uyaklar bir tür sihir işlevi görür; okuru yavaşlatır, şiiri de kendisi hakkında düşünmeye sevk eder, yalnız bir kent sakininin uçucu erotik fantazisinin hatırlanabileceği, hatta ezberlenebileceği kendi ütopik zamansallığını yaratır. Uyaklar şiirin kaçınılmaz mutsuz sona doğru ilerleyişini erteler. Şiiri okumak için gereken zaman, şairin hayali sevgilisiyle karşılaşmak ve onu kaybetmek için harcayabileceği zamandan daha fazladır. Kent kalabalığı yalnızca bir arka plan değil, sahnedeki aktörlerden biridir, kalabalığın kolektif anonimliği karşılaşmanın tekil niteliğini göstermektedir. Modern şehir şairin kusurlu evidir.[6]

Baudelaire'in şiirsel güzellik tanımı birçok çağdaş ölçüte göre siyasi ve estetik açıdan yanlıştır. *Modern Hayatın Ressamı*'nda modern güzelliği kadının makyajıyla karşılaştırır ve yapay ile yapaylığın doğanın "ilk günah"ından çok daha makbul olduğunu yazar

6. Baudelaire'in kendisi *melankoli* sözcüğünü sık sık kullanır. Ama Baudelaire örneğinde nostaljiyle melankolinin çakıştığını söyleyebiliriz. Ben şairin zaman konusundaki deneylerine ve modern dünyada ev, yuva arayışına dikkat çekmek için *nostaljiye* vurgu yapıyorum.

(Baudelaire burada Rousseau'ya karşıt bir tutum almaktadır); dahası, elbette şiir perisinin iffeti konusunda şüpheleri vardı. Baudelaire için sanat, büyüsü bozulmuş modern dünyaya yeni bir büyü katar. Hafıza ile tahayyül, algı ile deneyim birbiriyle yakından ilişkilidir. Şair, tüm gün şiirinin ortak yaratıcısı olan kent kalabalığı arasında dolaştıktan sonra, gece olduğunda şiirini yazar. O halde modern sanat sadece yeni bir dil icadı değil, anımsatıcı bir sanattır.

Baudelaire modern duyarlılığı tespit etmiş ve *modernlik* sözcüğünü bulmuş olsa da, *modern* sıfatının kendine ait bir tarihi vardır. *Modo* (hemen biraz önce, demin) kökünden türetilen *modern* sözcüğü Hıristiyan ortaçağda kullanıma girmiştir; başlangıçta "şimdi" ve "çağdaş" anlamına geliyordu ve radikal bir yanı yoktu. "Modern" ve yeni olan, sözcüğün militan ve muhalif kullanımıydı. Modern sözcüğü on yedinci yüzyıl Fransası'nda antikçağcılarla modernler arasındaki ihtilafta polemik yananlamlar kazanır.[7] *Modern* sözcüğü teknolojik ilerlemeye değil, beğeni ve klasik antikçağ hakkındaki tartışmaya işaret ediyordu. On sekizinci yüzyılda "modernleştirmek" genellikle ev dekorasyonunu anlatmak için kullanılıyordu.[8] Yirminci yüzyılın başında modern deneyim, Georg Lukács tarafından "aşkın evsizlik" olarak nitelendirilmiştir. Ev dekorasyonu çok ileri gitmiş olsa gerek.

Eleştirel bir proje olarak *modernlik* ile genellikle sanayileşme ve teknolojik ilerlemeye işaret eden toplumsal bir faaliyet ve devlet politikası olarak *modernleşme* arasında ayrım yapmak hayati bir önem taşımaktadır. Modernlik ve modernizmler, modernleşmeye ve ilerlemenin sonuçlarına verilen tepkilerdir. Bu modernlik zamanın niteliği konusunda çelişkili, eleştirel, ikircikli ve kafası meşguldür; şimdiye duyulan hayranlığı başka bir zamana duyulan özlemle birleştirir. On dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başı dönem sanatçılar, bilimciler, filozoflar ve eleştirmenler arasında modern durumu bütünlüklü bir şekilde anlama ve yeni zaman anlayışı geliştirme çabasıyla son bir diyalog girişimine sahne oldu. Albert Einstein ve Pablo Picasso, Nikolay Lobaçevski (alternatif geometrinin

7. Sözcüğün ayrıntılı tarihi için, bkz. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1987), s. 13-95.

8. Williams, *Keywords*, s. 208.

mucidi) ve Velimir Hlebnikov (Rus avangardının kurucusu) aynı konulara kafa yormuşlardı.

Düşüncelere sevk eden modern nostaljinin üç örnek sahnesi bu tartışmanın merkezinde yer almaktadır: Baudelaire'in son bakışta aşkı, Nietzsche'nin ebedi geri dönüşü ile Alp unutuşu ve Benjamin'in tarih meleğiyle karşılaşması. Baudelaire kentin geçiciliğine, Nietzsche kozmosa ve ıssız doğaya, Benjamin ise tarihin yıkıntılarına dönüp bakar. Baudelaire şok deneyimi ile karşıtların yan yana getirilmesi, Nietzsche özbilinçli ve kasıtsız ironi, Benjamin ise durağan haldeki bir diyalektik ve geleneksel olmayan bir hafıza arkeolojisine başvurarak "şimdiyi temsil etmeye" çalışmıştır. Modernliğin bu üç şiirsel eleştirmeni de şimdiye nostalji duyar, fakat şimdiyi yeniden ele geçirmekten çok kırılganlığını, narinliğini göstermeye çalışırlar.

Baudelaire'in modern deneyimle karşılaşması müphemlikle doluydu; şiirleri –antikçağdan eski Paris'e kadar– nostaljik sfenkslerle ve kuğularla dolar taşar. Baudelaire aristokratik aylaklığın, miskinliğin ve zevk düşkünlüğünün burjuvazinin bayağılığıyla kirletilmemiş olduğu egzotik pastoral ütopyaların düşünü kurar. Fakat romantiklerin aksine kent deneyimini küçük görmez, tersine kent kalabalığı onu heyecanlandırır. Ona mutluluk vaat eden şey işte bu ele avuca sığmaz, yaratıcı ve sağır edici kent teatralliğidir. Baudelaire Paris'i bir süreliğine terk etmiş olsaydı, özellikle heyecan verici olan bu deneyime nostalji duyabilirdi. Ne var ki Baudelaire insan doğasını köleleştirdiğini düşündüğü ilerlemenin mutlu yürüyüşüne olan inancı eleştirir. Baudelaire'e göre şimdi ve yeni, ucu açıklık ve tahmin edilemezlikle bağlantılıdır, ilerleme teleolojisiyle değil. Baudelaire'in Paris'i modern yaşamın bozukluklarını kucaklayan çiftdeğerli modernliğin başkenti haline gelir.

Tuhaftır, Dostoyevski Paris'i hemen hemen aynı dönemde ziyaret etmiş ve Rusya'ya öfkeden köpürerek dönmüştür. Paris'i modernliğin başkenti olarak değil, bir Babil fahişesi ve Batı dekadansının sembolü olarak tanımlamaktaydı: "Adeta Kutsal Kitap'tan bir sahne, gözlerimiz önünde gerçekleşen Mahşer Günü'nden bir tür kehanet gibi. Bu gördüklerinize kapılmamak, teslim olmamak, gerçekliğin önünde eğilmemek, Baal'i idolleştirmemek, onu idealiniz olarak kabul etmemek için manevi yönden epey bir direnç gerekeceğini hissediyorsunuz."[9] Dostoyevski'ye göre modern kent yaşamı

gitgide mahşer gününü andırmaktadır, modernlik de putatapıcılıktır: o bunu tekrar dini kehanet diline çevirir ve Batı'nın manevi düşüşünü Rus "ebedi manevi direnci" ile karşılaştırır. Sanatsal modernizmin zenginlik ve çeşitliliğine karşın *modernlik* sözcüğünün Rusçada hâlâ bir karşılığı olmamasına şaşırmamalı. Hem modern nostaljikler olan hem de ilerlemeye eleştirel yaklaşan Baudelaire ve Dostoyevski yollarını ayırmışlardı ve son bakışta kent aşkı konusunda aynı duyguları paylaşmıyorlardı.

Modern sözcüğünden türemiş sözcüklerin bolluğu ve karışıklığı şimdinin temsilinin ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Baudelaire dünyadaki "mütekabiliyetler ormanı"nın ortadan kayboluşunun yasını tutan, ama modern deneyimin yaratıcı potansiyellerini de araştıran melankolik ve duygusal modern sanatçıydı. Baudelaire, Marshall Berman'ın ifadesiyle, bozulmuşluğun modernistiydi, zira sanatını modern kent yaşamının çelişkilerinden kurtarma derdine düşmemişti.[10]

Çiftdeğerli olan bu modernlik ve nostalji deneyimi yalnızca on dokuzuncu yüzyıl sanatına değil, toplum bilimlerine ve felsefeye de esin kaynağı olmuştur. Modern sosyolojinin kökeninde geleneksel cemaat ile modern toplum arasındaki ayrım vardır; bu ayrım geleneksel toplumun bütünlüğünü, mahremiyetini ve aşkın dünya görüşünü idealize etme eğilimindedir. Tönnies şöyle yazmaktadır: "*Gemeinschaft*'ta (cemaatte) kişi ailesiyle birlikte doğumundan itibaren o birimin içinde yaşar, iyi günde kötü günde ona bağlıdır. Oysa *Gesellschaft*'a (topluma) yabancı bir ülkeye gider gibi gider."[11] Dolayısıyla modern toplum yabancı bir ülke olarak, kamusal yaşam aile idilinden göç etme olarak, kentte varoluş ise daimi sürgün olarak görülür. Fakat nostaljik modern sosyologların çoğu modernlik karşıtı

9. Fyodor Dostoyevski, *Winter Notes on Summer Impressions*, çev. David Patterson (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988), s. 37 (Türkçesi: *Yaz İzlenimleri Üstüne Kış Notları*, çev. Engin Altay, İstanbul: İletişim, 2005).

10. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin, 1988), s. 30 (Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim, 1994).

11. Ferdinand Tönnies, *Community and Association* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1955), s. 38.

olmayıp, daha ziyade modernleşmenin etkilerine, insan ilişkilerinin kapitalizm tarafından nesneleştirilmesine ve günlük yaşamda bürokratikleşmenin artışına eleştirel yaklaşırlar. Max Weber modern "akılcılaştırma"nın trajik çiftdeğerliliği ile bireysel ve toplumsal ilişkilerin faydacı etiğin boyunduruğu altına alınması, bunun sonucunda "dünyanın büyüsünün bozulması", karizmanın kaybolması ve kamusal yaşamdan el etek çekme gibi konuları irdelemiştir.[12] Yeni bulunmuş bir dine ya da yeni baştan icat edilmiş komünal geleneğe geri dönüş modernliğe verilmiş bir yanıt değil, ondan kaçıştır.

Georg Simmel'e göre modernleşmenin bazı güçleri modern projenin insani boyutlarını –bireysel özgürlük ve yaratıcı toplumsal ilişkiler gibi– tehdit ediyordu. Simmel'in nostaljisi, tıpkı Baudelaire'inki gibi, modern metropol yaşamına sıkı sıkıya bağlıdır. Simmel nesneleşmiş mübadele biçimleri ile hem bir "oyun biçimi" hem de toplumun "etik kuvvet"lerinden biri olan ucu açık ve yaratıcı toplumsallık arasında büyüyen bir uçurum olduğunu gözlemler. Bu modern etik, insan ilişkilerinin araçsal olmayan niteliğini, tahmin edilemeyen yaşamı, varoluş hissini muhafaza etme, kendimizi eros ve toplumsal iletişim yoluyla geçici sınırlı yaşamımızın eşiğinden geçirme yeteneği gibi bileşenlerden oluşur.[13] Simmel modern özgürlük serüveninin buharlaşan potansiyellerine nostalji duyar. Simmel'de modern toplumsal ilişkilere dair kurumsal ya da ekonomik bir anlayıştan ziyade sanatsal anlayışı özleyen bir erotik sosyoloji buluruz.

Nostaljinin nesnesi değişebilir: Tönnies'teki "geleneksel cemaat", Marx'ta feodal ilişkiler öncesi toplumun "ilkel komünizmi", Weber'de büyülü kamusal yaşam, Georg Simmel'de yaratıcı toplumsallık, genç Georg Lukács'ta "antikçağın bütünlüklü medeniyeti". Lukács modern "aşkın evsizlik" terimini kullanan ilk kişidir ve bu terimi sanatın ve toplumsal yaşamın gelişimi üzerinden tanımla-

12. Max Weber: *Essays in Sociology*, haz. ve çev. H. H. Gerth ve C. Wright Mills (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1961), s. 155. Dünyanın estetik açıdan yeniden büyülü hale getirilmesi hakkında ilginç bir görüş için bkz. Anthony Cascardi, *The Subject of Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

13. Georg Simmel, "On Sociability" ve "Eros, Platonic and Modern", Donald Levine (haz.), *On Individuality and Social Forms* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 1971), s. 137 ve 247 (Türkçesi: "Sosyallik" ve "Platon'daki Eros ve Modern Eros", *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009, s. 134-46 ve 267-78).

mıştır. Lukács'ın *Roman Kuramı* (1916) eseri epik bir mersiyeyle başlar: "Ne mutludur, yıldızlarla kaplı gökyüzünün tüm olası yolların haritası olduğu çağlar – yolları yıldızların ışığıyla aydınlanan çağlar. Her şey yeni ama yine de tanıdıktır, her şey serüvenle dolu ama yine de çağa aittir. Uçsuz bucaksızdır dünya, geniştir ama bir yuvayı andırır yine de, çünkü ruhta yanan ateş yıldızlarla aynı özsel doğadandır."[14] Bu artık insanın dar anlamıyla evine duyduğu nostalji değil, dünyada evinde olmak için duyduğu özlemdir, "bütünlüklü" antik medeniyetin temel niteliği olduğu düşünülen "zihnin aşkın topografyasına" duyulan özlemdir. Lukács'ta nostaljinin nesnesi, modern çağda geri dönülmez biçimde parçalanmış varoluşun bütünselliğidir. Antikçağ epiğinin modern çağdaki muadillerinden biri olan roman, modern dünyanın "kötü sınırsızlığı"nı ve aşkın bir evin yitirilmesini yansıtmaya başlayan bir tür "yarı sanat"tır. Lukács estetikten siyasete, Hegelcilikten Marksizme ve oradan da Stalinizme kaymış, bu süreçte yirminci yüzyılın bütünselleştirici ütopyalarının pek çoğunu deneyip görmüş ve sadece ilk eserlerinde ortaya çıkan bütünsel dünya görüşüne duyduğu nostaljiye sadık kalmıştır.

Nietzsche, mutluluğu geçmişteki bütünlüklü medeniyetin ve geleneksel cemaatlerin ötesinde arar. Erdemi şüpheli meçhul bir kadınla kalabalık şehirde karşılaşmak ona göre değildi. Nietzsche'nin modernliği büyük kentli değil, bireysel ve kozmikti. Ebedi geri dönüş anlayışı nostaljinin temel önermesini –zamanın geri çevrilemezliği ve deneyimin tekrarlanamazlığı– aşmanın bir yolunu sunar. Modern geçicilikten kaçış vaat eden nostalji, kaos ile denetim, çizgisel zaman ile döngüsel zaman arasındaki karşıtlığa meydan okur:

> Bu dünya: Başlangıcı ve sonu olmayan içten bir canavardır, gücün sabit, demirden bir büyüklüğüdür, o ki ne daha büyük, ne daha küçük olur, kendini tüketmez, sadece değişir ... harcamaları ve kayıpları olmayan bir hanedir, ama aynı zamanda geliri de yoktur ... ve birçok şey burada yığılacak ve aynı zamanda orada azalarak, içinde fırtınalaşan ve kabaran güçlerinin bir denizidir içinde, ebediyen geri çekilerek, geri dönüşün muazzam yıllarıyla şekillendirmelerinin gelgiti ile uzun yıllar tekerrür eder.[15]

14. Georg Lukács, *Roman Kuramı*, s. 39.

15. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, İng. çev. Walter Kaufmann ve R. J. Holingdale (New York: Vintage, 1967), s. 550 (Türkçesi: *Güç İstenci*, çev. Sedat Umran, İstanbul: Birey, 2002).

Nietzsche'nin ebedi geri dönüş hakkındaki şiirsel fragmanları Yunan felsefesini akla getirir. Ancak *nostalji* sözcüğü gibi bu tür bir ebedi geri dönüş de yalnızca nostaljik anlamda Yunanlara aittir. Diğer yandan bu geri dönüşün belirgin bir modern veçhesi vardır: "Güç istenci" ile tanımlanan kendi kendini yaratan modern öznellik. Nietzsche araştırmacıları çelişkili "ebedi geri dönüş" mefhumunu tartışmaya devam ediyorlar ve tartışmalara rağmen bu mefhumun esasen öznel mi yoksa kozmolojik mi olduğu hâlâ belirsizdir.[16] Nietzsche ebedi geri dönüş fikrine birçok kez geri döner, ama her seferinde bir farkla, her zaman yeni bir veçhesini baştan yaratarak, ve sonunda sistematik ya da bilimsel bir filozof değil, sürekli umut dağıtan modern bir ironici olarak kalır.

Ne var ki nostalji Nietzsche'nin imgelerine sızmayı başarır; kahramanın hafızanın ve unutmanın ötesine geçip kozmosa ve ıssız doğaya adım atmayı umduğu nihai unutma sahnelerine musallat olur. Nietzsche "masrafsız ve kayıpsız" bir hanede kendini evinde hissetmeyi başaramamıştır. Sıla hasreti onu alt eder. Yalnız onun modern nostalji ikonu abidevi bir meçhul kadın değil, bir tek kendi ruhunda evinde olan bildik bir üstün insandır: Zerdüşt. "En güzeli dağlarda yaşayacaksın. Mest olmuş burun deliklerimden yine dağ özgürlüğü soluyorum. En sonunda burnum insanlığın kokularından kurtuldu. Sert havalar, köpürmüş şaraplar gibi ruhumu bir hoş ediyor ve beni aksırtıyor – aksırıp kendi kendine 'Çok yaşa!' diyor." Dolayısıyla modern filozofun son sığınağı o kadar da modern değildir. Daha doğrusu, romantik yücenin ve İsviçre'nin hatıralık kartpostallardaki Alp manzarasıdır. Nietzsche bir toplumsal teatrallik oyunu oynar – aksırıp "çok yaşa," der ruhunun tiyatrosunda. Filozof ile onun kahraman-üstün insanları kent avareleri değildir. Nietzsche kendisini "iyi bir Avrupalı" diye nitelendirse de, Baudelaire'in Paris'ini, "on dokuzuncu yüzyılın başkentini" hiç ziyaret etmemişti. Nietzsche'nin "kusursuz ânı" bir kent epifanisi değil, bir dağın zirvesinde içli bir anımsamadır.

16. Özellikle bkz. Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, İng. çev. Hugh Tomlinson (New York: Columbia University Press, 1983) ve Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985; Türkçesi: *Edebiyat Olarak Hayat: Nietzsche Açısından*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı, 1999).

Nietzsche *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*'nda abidevi ve antikacı tarihe dair bir eleştiri sunar ve tarihin kendi üstüne düşünmesi ile yaşamın sağlıklı unutkanlığını savunur. Nietzsche bu sağlıklı unutkanlığı tasvir ederken nostaljinin bir diğer pastoral ortamını, yani Jean-Jacques Rousseau'nun ortamını, ineklerin çıngıraklarını da atlamadan yeniden üretir. Modern insan "vahşiliğe hasret duyan mahrum bir yaratık" olarak tasvir edilir; filozof onu diğer hayvanları düşünmeye ve geçmişin yükü olmaksızın mutlu olmayı öğrenmeye davet eder:

> Önünden otlayarak geçen sürüye iyice bak; bilmez dününü bugününü, oraya buraya sıçrar durur, habire otlar, dinlenir sonra, geviş getirir, sonra yine hoplayıp zıplamaya başlar, uzun süremez bağlılığı neşesine de neşesizliğine de, yani yalnızca birkaç saniye; bu yüzden melankolik ya da bıkkın değildir bir an bile. ... İnsan bir kere soracaktır elbette hayvana: Neden mutluluğundan söz etmiyorsun da öylece bakıp duruyorsun bana? Hayvan da yanıt verip demek ister ki, söylemek istediğim şeyi hemen unutuyorum, işte budur nedeni – ama bu yanıtı da unuttuğu için susacaktır: İnsan da buna şaşırır kalır.[17]

Filozof ineklerin felsefi olmayan dünya görüşünü özler, ama heyhat, düşünmeyen hayvan karşılık vermez. Mutlu ineklerle felsefi diyalog komik bir başarısızlıktır. Nostalji öncesi bir varlık durumuna nostalji duyan filozof ironiden medet umar hale gelir. Bu durumda ironi filozofu kendi görüsünden eder. Otlayan inekler mutluluk görüsünü bozarak onun önünden otlayarak geçer. Unutmayı hatırlamanın, Baudelaire'in şiirlerinde yapmaya çalıştığı şimdiyi temsil etmekten daha zor olduğu anlaşılır. Nietzsche örneğinde ironi, bazen geleceğin yaratıcısı, bazen de mutsuz bir düşünen hayvan olarak görünen modern insanın durumunun muğlaklığını yansıtır.

Walter Benjamin "Tarihöncesini yaratan tam da modernliktir" diye yazar.[18] Benjamin ilerleme ve tarihsel nedensellik eleştirisine

17. "Vahşiliğe duyulan hasret" ifadesi Friedrich Nietzsche'ye aittir, bkz. *On the Geneology of Morals*, haz. ve çev. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1967), s. 85. Alıntı: Nietzsche, "The Utility and Liability of History", s. 87 (Türkçesi: *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2006, s. 11).

18. Walter Benjamin, "Paris, the Capital of the Nineteenth Century", çev. Quintin Hoare, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* için-

biraz farklı bir tarzda katılmıştır. Tarihin yükü zihnine bir karabasan gibi çöken Benjamin, doğaya ya da tarihöncesine kaçamaz. Nietzsche'nin mutlu ineklerinin ya da Marx'ın ilkel komünlerinin Benjamin açısından pek büyüleyiciliği yoktu. Nietzsche gibi Benjamin de eksantrik bir modern düşünürdü, yalnız onun modern cenneti Alp'in zirvesi değil, Paris'teki alışveriş pasajları ile kentlerdeki bitpazarlarıydı. Benjamin'in modern kahramanı aynı anda hem hatıralık eşya koleksiyoncusu hem gelecekteki devrimin hayalini kuran biriydi – yalnız geçip gitmiş dünyaya takılıp kalmayan, onun yerine "nesnelerin yararlılığın angaryasından kurtarıldığı daha iyi bir dünya tahayyül eden" biri olmak zorundaydı.

Benjamin'in modern kahramanının esas sınavı 1926-27 kışında Moskova'ya yaptığı seyahatti. Benjamin Sovyet başkentine Lenin'in ölümünden üç yıl sonra hem kişisel hem de siyasi nedenlerle gitmişti: Bir yandan kız arkadaşı Asja Lacis'i görmek, bir yandan da Komünist Parti'yle olan ilişkisini kafasında bir yere oturtmak istiyordu. Yolculuğu erotik başarısızlık ve ideolojik sapkınlıkla sonuçlanmıştı. Benjamin'in resmi komünizmle ilişkisi, tıpkı Asja'yla arasındaki ilişki gibi, Moskova kışının kaygan sokaklarını takip etmişti. Benjamin kişisel mutluluk ve entelektüel aidiyet yerine, Sovyet yaşamına dair alışılmadık bir zihin açıklığının parıltılarıyla paradoksal bir içgörü elde etmişti. Benjamin modası geçmiş köylü oyuncakları koleksiyonunu ve bitpazarında satılan çeşitli eşyaları tasvir ederek, Moskova'yı ilerlemenin başkenti ve gelecekteki dünya devriminin laboratuvarı olarak gören solcu arkadaşlarını şaşırtmıştı. Tasvir ettiği şeyler arasında, kâğıttan yapılma egzotik hayali kuşlar ve yapay çiçekler, başlıca Sovyet ikonu olan SSCB haritası ve üç eli de aziz suretlerinin yanında olan tanrının yarı çıplak annesinin resmi, "yanında da, iki polisin ortasında bir mahkûm gibi duran Lenin'in portreleri" vardı. Geçmişle geleceğin, modernlik öncesi imgelerle sanayi dönemi imgelerinin ya da Sovyet başkentinde bir gizlenip bir kendini gösteren geleneksel Rus köyüne özgü imgelerin günlük yaşamda böyle tuhaf şekilde yan yana getirildiği örnekler, Benjamin için ideolojik temsillere meydan okuyan önemli ipuçla-

---

de (Londra-New York: Verso), s. 171 (Türkçesi: "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris". *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993, s. 87-107).

nıydı. Moskova yaşamının uyumsuz kolajı, yirminci yüzyılın sonraki gelişimine büyük bir etkide bulunan alternatif bir eksantrik modernlik anlayışını temsil ediyordu. Benjamin'in 1920'lerin sonundaki Moskova tablosu, geriye dönüp baktığımızda, içerdiği küçük hatalara rağmen, dönemin birçok yabancı tablosundan daha külyutmaz ve kavrayışlıdır.

Benjamin, çağdaş fotoğraf deneylerini hatırlatan bir tarzda, geçmiş, gelecek ve şimdiyi üst üste binen zamanlar olarak görüyordu. Ona göre her çağ bir sonrakini hayal eder ve bunu yapmakla kendisinden önceki çağı değiştirmiş olur. Şimdi, geçmişin rüyalarından "uyanır", ama bu rüyalarla "yüklenmiş" olarak kalır. Yüklenmiş olma, uyanış, takımyıldız; bunlar Benjamin'in birbiriyle ilişkili zamanlara dair imgeleridir. Dolayısıyla Benjamin, tıpkı Nietzsche ve diğer modern nostaljikler gibi, zamanın geri çevrilemezliğine karşı isyan etmiş, ama Nietzsche'nin ebedi geri dönüş dalgaları yerine billurlaşmış deneyim incileri önermiştir. Ayrıca Benjamin'in hiçbir zaman ideal nostalji sahneleri (bütünlüklü medeniyet ya da unutkanlığın ıssız doğası gibi) olmamıştır. Onun yerine, yeni unutma katmanlarını açığa çıkaran ama asla kökene ulaşmayan bir "hafıza yelpazesi"yle oynar. "Hafızanın yelpazesini bir açtın mı asla kıvrımlarının sonuna gelemezsin. Hiçbir imge onu tatmin etmez, zira yelpazenin açılabileceğini ve hakikatin yalnızca onun kıvrımlarında saklı olduğunu görmüştür."[19] Benjamin "geçmişe bir umut kıvılcımı saçmak", tarihsel geleneği boş bir unutma süreminden yeniden koparıp almak istiyordu. Takımyıldızlar geçmişin şimdide "gerçekliğe dönüştüğü" ve bir parıltı şeklinde "tanınabilirliğin şimdisi"ne büründüğü kertedir. Takımyıldızlar devrimci çarpışmalara ya da dünyevi aydınlanmalara yol açar. Benjamin'in yöntemi şimdinin arkeolojisi diye adlandırılabilir; onun en nostaljik yaklaştığı şey şimdi ve şimdinin potansiyelleridir.

Benjamin, Baudelaire'in meçhul kadına ithaf edilmiş şiirini pek severdi. Şair ani haz ve acıyla gelen bir tanıma şoku yaşar. Meçhul kadın ilk bakışta aşk olarak kaybedilebilir, ama –Benjamin'in ifadesiyle– "son bakışta aşk" olarak kaybedilmez. Kadın, gelecekte yeni

19. Walter Benjamin, "Berlin Chronicle", *Reflections* içinde (New York: Schocken Books, 1986), s. 6.

yankılar bulan şiir tarafından kurtarılır. Aynı şekilde tarihsel açıdan önemsiz görülmüş bireylerin ya da ezilen halkların hikâyeleri ile pasajlardan hatıralık eşyalar ve başka bir çağa ait ıskartaya çıkartılmış nesneler kurtarılabilir, gelecekte yeniden anlamlı hale getirilebilir. Benjamin'in de kendi felaket önsezileri olmasaydı, bu durumu modern çağda nesneler ve insanların karmaşasına ve elden çıkartılabilirliğine direnen biri için tuhaf derecede iyimser bir bakış açısı olarak görebilirdik. Oysa kendi maddi tarih yöntemine bağlı kalan Benjamin, küçük defterlerinde birçok gözlemini, günlük yaşamın enstantanelerini, kendi tarihsel içgörülerini damıttığı düşünülen ve geçmişin şimdiyle kaynaştığı ya da şimdinin geçmişi öngördüğü "takımyıldızlar" sunan alıntılar ve kupürler biriktirmişti. Arkadaşlarıyla paylaştığı inciler arasında, Viyana'da Yahudilere benzin satışını durduran yerel bir benzin şirketi hakkındaki haber de vardı. "Yahudi nüfusunun benzin tüketimi benzin şirketinin zarar etmesi anlamına da geliyordu, zira en büyük tüketiciler benzin parasını ödemeyenlerdi. Yahudiler benzini özellikle intihar etmek için kullanıyorlardı."[20]

Sonuçta, nostalji hastalığının doğuşu savaşla bağlantılıydı. Dünya savaşlarına ve felaketlere tanık olan yirminci yüzyılda, kitlesel nostalji patlamaları çoğunlukla bu tür felaketlerin ardından gelmiştir. Ayrıca kitle imha deneyimi geçmişin tozpembe gözlükle yeniden inşasını engellemekte, düşünmeye eğilimli zihinlerin geriye dönük bakışını şüpheli hale getirmektedir. Benjamin bir Paul Klee tablosunu tasvir ederken katastrofik modernliğin bir ikonunu sunar.

Klee'nin "Tarih Meleği" adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor. Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir. Yüzü geçmişe dönük. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yük-

20. Walter Benjamin, *Briefe*, cilt I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), s. 820. Aktaran Hannah Arendt, "Walter Benjamin, 1892-1940", *Illuminations* içinde, s. 1-59.

selirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır.[21]

Eğer bir anlığına bu mesihçi görüşü durdurursak, tam da Benjamin'in tasvir ettiği bu tarih meleğini görebiliriz: Geçmişle geleceğin eşiğinde, modern resmin çerçevesi içindedir. Melek bize doğrudan dokunmaz, bize doğru bakar ama bize bakmaz; bizim bakışımızı fırtınalı ilerleme bakışından uzaklaştırır, ama geriye bakmamıza da izin vermez. Melek ne geçmişi bir bütün haline getirebilir ne de geleceği kucaklayabilir. Cennetin fırtınaları tarihin enkazını yansıtır, geçmiş ve geleceğin vektörlerini ters çevirir. Tarih meleği sallantıda olan şimdide donmuştur, yandan esen rüzgârlara karşı hareketsizdir. Benjamin'in verdiği adla "durağan haldeki bir diyalektik"i ete kemiğe büründürür. Fakat burada bile mesihçi bir modernöncesi bakış, çelişkili anlamlarla imgelerin olası herhangi bir çözüm ya da sentez olmadan bir arada olduğu ve yeni bir uzam geometrisinin birçok varoluş düzlemine olanak tanıdığı modern resmin görsel diyalektiğiyle çarpışır. Meleğin saçı, çözülemeyen kutsal parşömen tomarları gibi açılır; kanatları geçmişle geleceğin, sağla solun, ön ve arkanın çevrilebilir göründüğü bir Möbius şeridi gibi tersyüz edilir.

Tarih meleği yirminci yüzyıl sanatını dolaşan ve *izm'lerin* ötesine geçen düşündürücü ve huşu uyandırıcı bir modern özleme örnek teşkil eder. Modern sanat tarihinin yerel versiyonları (örneğin esasen Amerika bağlamında nüfuza sahip olan Clement Greenberg'inki ya da öncelikle, Greenberg tarafından aforoz edilen Batı Avrupa'daki sanat hareketleri –özellikle de gerçeküstücülük– ile ilgilenen Peter Bürger'inki) eleştirel açıdan gerekli dikkati toplamıştır. On dokuz ve yirminci yüzyıl sanatında ve düşüncesinde Benjamin'vari tarzda kurtarılması gereken bir gelenek daha vardır: Saf olmayan modernliğin melez geleneği. Bu gelenekte yeni bir dil arayışı yal-

21. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", s. 257-8; Türkçesi: "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Nurdan Gürbilek (İstanbul: Metis, 2006), s. 43-4. Diyalektik imge için bkz. Rolf Tiedemann, "Dialectics at a Standstill", Walter Benjamin, *The Arcades Project* içinde. İng. çev. Gary Smith ve André Lefevre (Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 1999), s. 931-45.

nızca geçmişin esparantolarını (müzikte Stravinski'ye karşı Schoenberg) değil, geçmişin lehçelerini de araştırabilir; yabancılaşma yalnız sanatsal değil, varoluşsal bir ilke de olabilir; ütopyacı siyasetten distopyacı ve anarşik siyasete varıncaya kadar siyaset hem burjuva sağduyusunu hem de yeni devrimci ortodoksluğu sabote eden geniş bir yelpaze oluşturabilir.[22]

Yirminci yüzyıl sanatı *yeni* (*neo*) ve *post* ön eklerine pek düşkündü. Postmodernizm bu hareketlerin en sonuncusuydu.[23] Postmodernistler popüler kültürle birlikte nostaljiye de itibarını iade ettiler, ama nostalji tırnak işaretleri içinde sınırlanmış, tarihsel üslubun bir öğesine indirgenmiş olarak kaldı; başka bir zamansallık arayışı değildi bu. Sonunda direnişin postmodernizmi bile paradoksal başarısızlığını kabul etti. Hal Foster'ın ifade ettiği gibi, postmodernizm kaybetmedi, ama "daha kötü bir şey oldu; moda muamelesi gördüğünden postmodernizm demode oldu."[24]

Modern karşıtı ya da postmodern karşıtı olmak yerine, ilerleme ya da aşkınlık teleolojisi değil, heterojen zamanların üst üste binmesi ve eşzamanlı varlığı şeklindeki alternatif bir zamansallık anlayışına dayalı olan bu tamamlanmamış eleştirel modernlik projesini yeniden ziyaret etmek daha önemli görünmektedir. Bruno Latour kendimizi "hiç modern olmamış" kişiler olarak görseydik ve çağ-

22. Bu bahsettiğimiz özellikle de Rus ve Doğu Avrupa modernizmine ve avangardına mensup kimi sanatçılar ve yazarlar için geçerlidir. Sözgelimi, Evgeni Zamyatin'in deneysel dışavurumcu dille yazılmış distopya romanı *Biz*'de (1920) ütopik ABD'deki cam evin isimsiz sakininin yasalara aykırı bireysel erotizmi ve nostaljisi, sağ kalan insanlığının son izleridir.

23. Bütün postmodernistler felsefi ve eleştirel modernliği yok etmeye çalışmamış, daha ziyade belli bir modernist korkuluğa saldırmışlardır. Bazen postmodernistlerin modernizme yaptıkları şey, tam da canice bir indirgemeyle modernistleri seleflerine yapmakla itham ettikleri şeyin aynısıdır. Bkz. Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996). Foster postmodernizmle modernizm arasındaki ilişkinin çizgisel olmadığını, çoğu zaman (Freud'un tabiriyle), "ertelenmiş eylem"e benzediğini söyler. Dolayısıyla yeni avangard gelecekten geri dönüp tarihsel avangard üzerinde etkide bulunabilir. Besbelli ki, burada postmodern düşünce ve pratiğin çeşitliliğinin hakkını veremem, zira aralarında Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Andreas Huyssen, Slavoj Žižek ve Epstein gibi çok farklı isimler bulunmakta ve bu isimler genellikle birbirleriyle ters düşmektedir.

24. Foster, *Return of the Real*, s. 206.

daş dünyayı mesken tutmuş olan doğa ile kültür, geçmiş ile gelecek melezlerini inceleseydik neler olabilirdi, diye sorar. O zaman geri adım atmamız ve yavaşlamamız, "üzerindeki örtüyü kaldırmak yerine sermemiz, çıkarmak yerine eklemede bulunmamız, reddetmek yerine kardeş olmamız, teşhir etmek yerine çözüm aramamız"[25] gerekirdi.

Modern-dışı sanat ve yaşam tarzı geçmiş ile geleceğin melezlerini araştırır. *Dışı* (*off*) ekinin bu tartışmayla bağlantılı anlamlarından bazıları şunlardır: "Yanı sıra" ve "sahne dışı", "yayılan ve dallara ayrılan", "biraz çılgın ve eksantrik" (çatlak), "işi ya da görevi başında bulunmayan, namevcut", "akortsuz", "sıradışı", ara sıra istenen renkte olmayan, ama "at gitsin" de diyemeyeceğimiz. Modernliğin bu versiyonunda duygu ve düşünce birbirini dışlamaz, aksine karşılıklı olarak aydınlatıcıdır; hatta gerilim çözümsüz, özlem giderilmez kaldığında bile böyledir. Modernizm-dışı birçok sanatçı ve yazar, sanatın pazarlanabilir olmamakla birlikte önemli bir toplumsal rol oynamaya devam ettiği ve modernliğin Batı Avrupa ve ABD'dekine karşı bir istikamette geliştiği –Rio de Janerio'dan Prag'a kadar– yerlerden çıkmıştır. Yadırgatmanın (*estrangement*) mucidi olan Rus yazar ve eleştirmen Viktor Şklovski en nostaljik metinlerini hemen devrimden sonra Berlin'deki kısa süren sürgün döneminde yazmıştı. Parlak geleceği dört gözle bekleyerek devrimci zamanla uygun adım yürümek yerine, satranç oyunundaki at gibi zikzak çizerek hareket etmiş, devrimin gerçekleşmemiş potansiyelleri ve trajik paradokslarıyla karşı karşıya gelmişti: At yana ve ileriye gidebilir, beyaz ve siyah karelerden geçebilir, otoriteye meydan okuyabilir. Şklovski kültürel evrimin her zaman ebeveynlerden çocuklara düz bir çizgide gelişmediğini, bazen de yana doğru, amcalar ve teyzeler üzerinden gerçekleştiğini savunur. Belirli bir çağın kenarda kıyıda kalmış nesneleri o dönemin unutulmazları arasına girecek diye bir kaide yoktur; geleceğin özlerini de içinde barındırabilir. Modern-dışı sanatçılar arasında İgor Stravinski, Walter Benjamin, Julio Cortázar, Georges Perec, Milan Kundera, İlya Kabakov, Vladimir Nabokov gibi memleketlerine hiç dönmemiş birçok sürgün dışında, hiç seyahat etmemiş ama her zaman sürgün hayali kurmuş

25. Latour, *We Have Never Been Modern*, s. 47.

Amerikalı Joseph Cornell gibi yerleşik sanatçılar da vardır. Bu sanatçılar açısından modern-dışı bir bakış yalnızca sanatsal bir amentü değil, aynı zamanda bir yaşam tarzı ve dünya görüşüydü. Modernizm-dışı sanatçılar modernistlerle postmodernistler arasında dolayımda bulunarak araştırmacıları hüsrana uğratmaktadırlar. Eksantrik "*dışı*" eki moda olmanın baskısından ve kendimizi modern-öncesi ya da postmodern diye tanımlama yükünden kurtarır. Yirminci yüzyılın başında modernistler ve avangardcılar kendilerini geçmiş nostaljisini yadsıyarak tanımlamış olsalar da, yirminci yüzyılın sonunda nostalji üzerine düşünmek, eleştirel modernliği ve onun zamansal çiftdeğerliliği ile kültürel çelişkilerini yeniden tanımlamamızı sağlayabilir.

■

"Her medeniyet belgesi aynı zamanda bir barbarlık belgesidir," diye yazmıştır Walter Benjamin. Yazarın İspanya Port Bou'da deniz kenarında, Pireneler'e nazır, deniz manzaralı bir Katolik mezarlığındaki mezar taşında bu sözcükler yazılıdır.[26] Aslında bu gerçek bir mezar taşı değil, mezarı işaretsiz kalmış olan yazara bir anıttır. Yaşamının son yılını Fransa'da gönüllü bir sürgün olarak geçiren Alman Yahudisi bir savaş mültecisi olan Benjamin, 1940'ta kendisine güvenli bir bölgeye geçme olanağı tanınmayınca Fransa-İspanya sınırında intihar etmiştir. Benjamin bir keresinde kendisi için, ironik bir şekilde, vaat edilen topraklara (ister Filistin olsun ister ABD) göç etmeyi başaramamış "son Avrupalı" demişti.

1995'te Port Bou'ya gittiğimde Ticaret Odası'ndaki adam "Neden Benjamin'i arıyorsunuz?" diye sormuştu. "Buralı bile değil ki o. Kentte görülecek bir dolu başka şey var." Gerçekten de güney İspanya'dan göçenlerle kalabalık bir nüfusa sahip, hareketli bir Katalan kasabası olan Port Bou'nun Benjamin'le çok az bağı vardır. Benjamin'in geçmesine izin verilmeyen o aşılmaz sınırın yerinde artık eski bir gümrük kulübesi, bir Coca-Cola standı ve yeni sınırsız Avrupa'ya yönelik farklı dillerde birkaç reklam var. Mezar taşına Ka-

26. W. Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", s. 256; Türkçesi: "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 42.

talanca yazılmış yazıyı okuyorum: "Alman filozofu Walter Benjamin'e" (Aynı yazı Almancaya da çevrilmiş.) Öyle ya da böyle, yaşadığı dönemde hiçbir zaman filozof olarak kabul edilmeyen (Nazi Almanyası'nda hiç) Benjamin'in, ölümünden sonra Katalan ve Alman hükümetlerinden bu nostaljik sıfatı almış olması kanıma dokunuyor. En azından neden, Hannah Arendt'in dediği gibi, "Alman-Yahudi bir edebiyat adamı" ya da "Avrupalı bir yazar" değil? Taşın yanında yazar için düşünülen tamamlanmamış bir anıt ve Alman, İspanyol ve Katalan hükümetlerinin sponsorluk için yarıştıkları sorunlu bir yıkıntı ve şantiye alanı var. Şimdilik uluslararası ihtilafa yol açmamak için, üç dilde Avrupalı sürgünlere anıt diye anılıyor. Dana Karavan'ın bu eseri Benjamin'in gözde metaforu olan –özlemlerinin çoğunu keşfettiği on dokuzuncu yüzyılın alışveriş pasajlarında olduğu gibi– bir geçidi (pasajı) simgeliyor. Bir tek fark var: Bacayı andıran bu metalik pasaj kent hatıralık eşyalarının ve metalarının sergilendiği bir yere değil, ölüme, hatta bir gaz odasına giden merdivenlere benziyor. Bu imgeyi çok rahatsız edici ve talihsiz derecede tahmin edilebilir bulduğumdan, üzüntü merdiveninden muhtemelen Benjamin'in küllerinin ebedi istirahatgâhı olan denize doğru yürüyorum. Burada beni bir sürpriz bekliyor.

Aşağıda çıkış yok. Fakat bir çıkmaz sokak da yok. Onun yerine coşkun dalgalar, alacakaranlıkta parıldayan beyaz köpükler ve kendi tekinsiz suretimi görüyorum. Pasajın sonunda bize geçmişin enkazını hatırlatan bir duvar yok, onun yerine bir ayna, geçici güzellik için bir perde, dünyevi bir aydınlanma var. Modern nostaljiklerin anısına.

3

DİNOZOR: NOSTALJİ VE POPÜLER KÜLTÜR

BENJAMİN'İN tarihöncesini icat eden modernlik fikri, Amerikan popüler kültüründe paradoksal bir yankı bulmuştur. Bu yankıya Jurassic Park sendromu denebilir, zira burada en modern bilim teknikleri tarihöncesi dünyayı kurtarmak için kullanılmaktadır.[1] Tekno-nostalji kendi üstüne düşünmez; fütürist ve tarihönceci olduğu için, her şeyi kapsayıcı görünür, çağdaş tarihten ve yerel hatıralardan kaçar. Amerika'nın yurtdışına ihraç ettiği ulusal mitlerin aracı olan Hollywood'da yaratılan popüler kültür hem nostaljiye neden olmakta hem de sakinleştirici görevi görmektedir; geçmiş, bugün ve geleceğin paradoksal diyalektiği ve rahatsız edici çiftdeğerliliği yerine, soyu tükenmiş canlıların bütünsel geri dönüşünü ve bir çatışma çözümü sunar. Amerikan popüler kültürü bir tekno-pastorali ya da bir teknolojik peri masalını yaslı bir mersiyeye tercih eder. Fakat teknolojik peri masalında bile geçmişi yeniden canlandırma girişimi, bilim ve ilerleme serüvenlerinin akıldışı korkuları pek gizleyemediği bir korku filmine dönüşür. Jurassic Park erkek ve kadın kahramanın önce dönüp ardından gönül rızasıyla terk ettikleri korkutucu bir Cennet Bahçesi'ne dönüşür.

Dinozorlar hiç kimse tarafından hatırlanmıyor olmaları bakımından nostalji sanayisi için en ideal hayvan türüdür. Dinozor türünün yok olmuş olması, ticari başarının garantisidir; bu durum bütünsel geri dönüşü mümkün kıldığı gibi küresel çapta pazarlanabilir

1. Amerikan popüler kültürüne ulaşmamda bana rehberlik ettikleri için Julia Bekman, Julia Vaingurt ve Andrew Herscher'e minnettarım.

bir meta da yaratır. Dinozorun yakışıksız bir şekilde resmedilmesi, hayvan hakları savunucuları da dahil olmak üzere, kimseyi rahatsız etmez. (Bir uyarı olması bakımından, Jurassic Park'taki tiranozor atik davranıp önceden saldırarak avukatı yemişti.) Dinozor-mani Amerika'nın ulusal bir saplantısı olarak başladı; doğanın keşfi ve bilimdeki başarılara sonradan sinematik özel efektler eşlik etti ve soyu tükenmiş canlıları elbirliğiyle yeniden canlandırdılar. Amerika dinozorların vaat edilmiş toprakları oldu. Dinozor Amerika'nın tek boynuzlu atı, "Doğa'nın Ulusu"nun mitik hayvanıdır. Asya ve Avrupalıların kendi folklorları ve ejderhaları vardır; Amerikalıların ise tarihöncesi bir canavarın aşkı ve ölümünü de içeren kendi bilimsel masalları vardır. Sarışın güzel genellikle çirkin hayvanı sever ve erkek her ikisini de fethetmeye çalışır. Paleontoloji ve fosil arkeolojisi klasik arkeolojinin bir benzeriydi. Avrupa'da Rönesans klasik mirasını yeryüzüne çıkarmaya çalışmıştı; oysa Amerika'nın on dokuzuncu yüzyılın sonundaki rönesansı (dolayısıyla Amerika'nın küresel üstünlüğünün başlangıcı), ölçek ve zaman bakımından Avrupa'yı geride bırakmak için, tarihöncesi bir mirasa ihtiyaç duymuştur.

Jurassic Park açıktan açığa bir nostalji filmi değildir ve bu şekliyle Amerikalılar için kafa karıştırıcı bir tercih olabilir. Filmin asıl hedef kitlesi çocuklardır ve çocuklar da nostaljik olmalarıyla ünlü değillerdir. Filmde ne yitip gitmiş zamana ve mekâna dair Proustçu bireysel özlem anları, ne de 1950'lerin geniş arka koltuklu arabalarında dönemin kıyafetleriyle giyinmiş gençlerin öpüştükleri küçük kasaba yaşamının Disney-tarzı toptan yeniden yaratımı vardır. Film, mitik Amerikan ulusal kahramanlık kimliğiyle ilgili olan farklı bir nostalji türüne (psikolojik değil, mitik bir nostaljiye) örnek oluşturur. Bu mitik nostaljinin jeopolitik anlamları vardır, zira dinozor tüm dünyaya ihraç edilen küresel popüler kültürün bir ürünüdür. ABD'de zararsız, genelleşmiş bir pahalı çocuk oyunu olarak görülebilecek şey, dünyanın başka yerlerindeki insanları Amerika mitinin –tarihini unutmuş ve tarihöncesini silbaştan yaratmış yeni bir dünya mitinin– örnek sahnelenişi olarak sarsmaktadır.

Jurassic Park çeşitli nostaljik canlılar ve nesneler sergiler. Canlı biyolojik mucize, elle tutulamayan geçmişin bir parçası olan kehribar fosilinden fırlamıştır. "*Qué lindo*," der mitik şantiyenin İspanyol göçmeni olan yöneticisi: "Ne güzel!" Bu sözcükler, Kuzey Ame-

rikalılar için tercüme edilmeden İspanyolca verilir. Bir an, şantiyenin günlük idaresi ile avukatın sigorta poliçeleri arasındaki küçük dünyası geçici bir epifaniyle kesilir. Tarihöncesine ait bir böceğin küçük, yarısaydam fosili, gizemli bir güzellik görüsü olarak kamera tarafından büyütülür. Kehribar fosili tipik bir on dokuzuncu yüzyıl hatıra-eşyasıdır, melankolik güzelliğin minyatür bir kesiti, eski dünyalı burjuvaların hoş ev koleksiyonlarında yerini alacak bir ölüm sembolüdür. On dokuzuncu yüzyıl kültüründe kehribar fosili başlıbaşına değerli bir şey, kayıp medeniyetleri ve modern bilginin sınırlarını hatırlatan bir bulgu, dinmek bilmez bir özlemin nesnesiydi.

Jurassic Park'ın yaratıcısının mücevherlerinin tozunu alacak zamanı yoktur. Popüler kültürün müphemliğe tahammülü çok azdır. Amerika'daki kariyerine pire sirki gibi geleneksel işletmeler kurarak başlayan müteşebbis dede yanılsamalar yaratmaktan sıkılmıştır. Geçmişi yeniden canlandırmak, gerçek bir şey, "insanın görüp dokunabileceği" bir şey yaratmak niyetindedir. Jurassic Park bilgisayar korumalı dikenli telin arkasındaki sömürge cennetin nostaljik bir versiyonudur. Tek fark sömürgeci hayalin tarihöncesine taşınmış olmasıdır. Jurassic Park'ın yaratıcısı kehribar fosilini kırar, dinozoru ısırdığı düşünülen tarihöncesine ait böceği çıkartır ve onun bir damla kanından soyu tükenmiş devi yeniden yaratacağı DNA'yı elde eder. Yönetmen kehribar fosilinin güzelliğini gösterecek yakın çekimlerle oyalanarak filmi harcamaz (altyazılı yabancı filmlerin işidir bu); kehribar, aslında, bilimsel bulmacanın zorunlu parçasıdır, yeniden kurulmuş geçmiş mucizesinin kökenidir. Minyatür parçası sayesinde soyu tükenmiş yaratık bütün olarak yeniden canlandırılır; minyatürün güzelliği devasa yüce tiyatronun yaratılması adına yok edilir. Edmund Burke'ün tarif ettiği şekliyle, yüce, genellikle insanüstü ölçeğe ve onun dehşet uyandırma kapasitesine dayanır. Yeniden canlandırılan dinozor Amerikan kültürünün yüceye dair vizyonudur. Gerçekten de filmdeki oyuncular için en büyük zorluk şaşırma taklidi yapmak, korkmuş ve şaşırmış görünmektir. Filmde, tarihöncesi doğayla uyumun mümkün göründüğü ve insanların soyu tükenmiş kardeşleriyle bağ kurdukları huzur dolu anlar da vardır. Tropik bir ağacın kökleri arasında gizlice hareket eden ve dalları arasında kendilerine güvenli bir sığınak bulan bilimci ile çocukları, modern insanın kaybettiği cennete benzer bir dünya bulurlar; bu

dünya Nietzsche'nin ineklerinin değil (çok sıkıcı ve fiziksel açıdan uygun değildir), hoş bir kuğuyu andıran tarihöncesi sürüngen sürülerinin sarsıntısız yaşamına tanıklık eder.

Hollywood sinemasında özel efektli yaratıklar bazen insanlardan daha inanılır ve "gerçekçi" görünürler. Canavarlar ve uzaylıların inandırıcı görünmesi zorunludur; Mohikanların saçı tarihsel açıdan doğru kesilmiş olmalıdır. Bu filmlerdeki en sempatik ve insancıl karakterler, kaybettikleri ya da asla elde edemedikleri insanlıklarını özlemelerine izin verilen yarı hayvan yarı makinelerdir.[2] Oysa insanlar basmakalıptır ve dönemin siyasi doğruluk kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalarak yaratılmışlardır. Jurassic Park'ta nostaljik olan geçmişin yeniden inşası değil, bu tür bir filmin hayalidir: Hayatlarının serüveni için yapacakları zamanı geçmiş kazılara sponsor arayan iki bilimciyi davet eden ataerkil-müteşebbisin hükmettiği bir masal dünyasıdır. Bilimci kahramanımız Allan geleneksel değerlere sahip biridir. Filmdeki ilk sahnesinde, "oldum olası bilgisayarlardan nefret ettim," der, ama Jurassic Park'a ilk bakışının ardından kendi bilim anlayışının tıpkı dinozorlar gibi tarih olduğunu kabul eder. Didaktik kahramanının yolculuğunda kendi iç benliğiyle (içindeki çocukla değil, potansiyel babasıyla) karşılaştığı gibi, ejderhayla (burada, dinozorla) da karşılaşır. Kahramanımız ejderhanın tepesine biner, çocukları kurtarır ve ödül olarak bir prensese sahip olur. Rakibi olan "kaoşçu-matematikçi" Dr. Malcolm ise 1970'lerin ve 1980'lerin bağımsız sinemalarından fırlamış, üzerinde pahalı deri bir ceketle dolanan ensesi kalın bir göçmeni andırır. Malcolm ihtiyar adamın yöneticiliğini sorgular, yaşamla yaşama benzerlik arasındaki ilişki üzerine tefekküre dalar ve kestirilemezlik teorisini anlatarak kadın bilimciyi tavlamaya çalışır. Fakat Hollywood sinema-

2. Geçmişin sinematik versiyonları aynı örüntüyü takip ediyor görünmektedir: Tarihsel farklılıklardan ziyade kıyafetlerin doğruluğu Hollywood türleriyle uyum içinde insanın hikâyesinin evrenselliği vurgulanır. Dolayısıyla siyasi açıdan doğru, zararsız, kurumsal olarak onaylanmış bir geçmiş anlayışına sahibiz ve (Daniel Day Lewis'in oynadığı) Mohikanların sonuncusu ve (Mel Gibson'ın oynadığı) bir ortaçağ İskoç kahramanı olan Cesur Yürek küfür bile etmeyen "duyarlı insanlar" olarak boy gösterir. Franklin D. Roosevelt Washington'daki yeni anıtta fotoğraftaki imgesine benzer şekilde engelli olarak gösterilir; benzemesine benzer ama purosu yoktur – sigaranın yasak olduğu bir nostaljidir bu, hasta etmez, aksine sağlığınıza iyi gelir.

sında bir aydın asla kızı kapamaz; payına avukatınki gibi alçaltıcı bir ölüm düşmediği için yatıp kalkıp dua etmelidir. Jurassic Park dünyası adaletin muzaffer olduğu, her insanın dinozorla karşılaşarak kendi gerçek benliğini bulduğu bir dünyadır. Filmdeki kadın ve kız geleneksel olarak kadınsı ve bilime yatkındır. Ne var ki siyasi açıdan en doğru canlı dinozorun kendisidir. Hepsi de dişi yaratılan dinozorlar, tercihlerine bağlı olarak erkeğe dönüşebilir ve böylece erkek bilimci-müteşebbisin yalnızca dişi hayvan doğurmanın olanaksızlığı görüşünü çökertebilirler.

Jurassic Park didaktik teknolojik peri masalının kibar, ince versiyonudur: İnsanın doğa üzerindeki denetiminin sınırları ve geçmişi canlandırmak için hiçbir masraftan kaçınmayan müteşebbislerin sorumluluğunu tartışmaya açar, ama pahalı bilgisayar animasyonlarının yardımıyla bunları yapmaktan geri durmaz. Erkek ve kadın kahramanların hamuru iyiyse, doğa ve teknoloji uyum içinde bir arada yaşayabilir. Mesela filmin son sahnelerinden birinde, bilimci çift, doğal kuşların ve çelik kuşların, yani uçakların beşeri dünyanın üzerinde mutlu mesut süzüldükleri gökyüzünün güzelliğine hayran hayran bakarlar.

Dinozorun tüm haşmetiyle geri dönüşünün de kendine ait bir tarihi olduğu ve Amerika'nın ilerleyen üstünlüğüyle çakıştığı görülür.[3] Dinozor Amerika'nın büyüklüğünün bir simgesi haline gelir. Örneğin 1929'da New York borsasının çöküşünden sonra tamamlanan Empire State Binası "yalnız dinozor" diye tarif edilmişti – Amerika'nın gecikmiş anıtıydı bu. On dokuzuncu yüzyılın sonunda bilimde yeni ilerlemeleri temsil eden dinozor fosilleri gerçekten moda haline gelmişti. Brontozorus'un yeniden inşası 1906'da, Tiranozorus'unki ise 1912'de Birinci Dünya Savaşı'nın hemen arifesinde, Amerika bir dünya gücü olmanın eşiğindeyken gerçekleşmişti.[4] Dinozor avı dinozor madrabazlığını ve "kemik savaşlarını" besleyen

3. Bunun için National Public Radyosu, WBZ-Chicago, "Bu Amerikan Dünyası: Simülasyonlu Dünyalar" adlı bir radyo programından yararlandım, 16 Ekim 1996.

4. Amerikan Doğa Tarihi Müzesi yüzyılın büyük bir kısmı boyunca Brontozorus için yanlış bir kafa kullanmıştır. (Gerçek kafatası daha yassı ve daha yuvarlaktır, daha çok dakbile benzer.) Bu yanlış temsil sayısız oyuncak, sinema filmi, çizgi film vs. ile popüler kültüre geçmiştir, hatta müzenin kalıcı koleksiyonunda-

gecikmiş bir kovboy macerasıydı. Tarih ve doğanın muhafazası kemik savaşçılarının çok da umurlarında değildi; onların tek derdi para ve gösteriydi, bu yüzden canlılarını müze küratörleri için daha göze hitap edici, daha çekici hale getirmek adına buldukları kemikleri genelde kırarlardı. Dinozorlar yeni açılan Ulusal Bilim Müzesi'nin devasa salonlarında sergileniyor ve bunları dik tutmak için özel demir armatürler gerekiyordu. Pittsburgh'ta yapılan demir ve çelik armatürler Amerikan sanayi devriminin büyük bir başarısıydı. Bilimsel açıdan doğru olsun olmasın, armatürler yüz milyon yıl sonra ilk kez dinozorları "ayakları üzerinde" doğrultmayı başarmıştı. Yeniden inşa edilen dinozor iskeletleri Birinci Dünya Savaşı sırasında ulusal miras olarak korunmuş ve sözde Alman saldırılarına karşı, devlet başkanıyla ve ABD anayasasıyla eşit düzeyde koruma altına alınmıştı.

Dinozor temsilleri sanayinin ilerlemesiyle birlikte gelişti. Çelik armatürlü Tiranozorus'un yerini, savaş sonrası Amerikan pop kültürünün habercileri olarak 1950'lerdeki seri üretilen sevimli plastik dinozorlar aldı. Plastik dinozor uluslararası *kiç* bir oyuncak (parçalanması neredeyse imkânsız, esnek, geleceğin ilerici maddesinden yapılmış dinozorlar) haline geldi. Bilgisayar teknolojisi sayesinde 1980'lerde tarihöncesi geçmiş, en canlı ve yüce şey mertebesine yükseldi. Bir yorumcunun sözleriyle, Tiranozorus-rex dinozor "parlak ve atılgan bir acımasız müteşebbis, küresel kapitalizmin canavarı" haline geldi. 1980'lerin sonlarında dinozor revizyonistleri bilgisayar animasyonlarının doğruluğunu sorgulamaya başlayıp, gerçek hayatta soyu tükenmiş olan Tiranozorus'un bir avukat yemesinin mümkün olamayabileceği gibi yıkıcı iddialar ortaya attılar: Bunun olabilmesi için avukatın zaten ölmüş olması gerekiyordu, zira revizyonist görüşe göre bu yaratıkların leş yiyici değil de etobur olduklarına dair kesin bir kanıt yoktur. (Bu yaklaşım Jurassic Park serilerine Hitchcockvari bir son hazırlayabilir: Mesela Jurassic Park felaketi avukatın öldürülmesini hasıraltı eden bir şey olamaz mı?) 1990'larda yeniden inşa edilmiş mutlu dinozorlar dünyası konusunda şüpheler baş gösterdi. New York'taki Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'n-

ki bilimsel resimlerde bile görülebilir (ama sonunda doğru kafatasını koymuşlar). Bu noktaya dikkatimi çektiği için Michael Wilde'a müteşekkirim.

deki en son sergilerde yeni bir "duyarlı dinozor" sergilenmektedir; sergilerin konusu artık yumurtalar, anne babalık ve bilimcilerin ikilemleridir. "Aile değerlerinin ışığını ve biyo-çeşitliliğin güzelliğini görmüş bir canlının sıcak ve çevreci hikâyesi"dir.[5] 2000'de bilim dünyası yeni bir keşifle sarsıldı: Bir dinozorun kalbi bulunmuştu. Soyu tükenmiş canavar belki de her yönüyle düşündüğümüzden daha yakındı bize. Hatta *Jurassic Park*'taki Tiranozarus-rex şimdiden nostaljik bir dinozor, yüzyıl sonu özel efektlerinin ve onların küresel çekiciliğinin soyu tükenmiş yaratığı haline gelebilirdi.

Özgün nostalji vatanın şerefi için de olsa anavatandan uzakta savaşıp ölmek istemeyen İsviçreli paralı askerlerin hastalığıysa, pop nostalji de çoğu zaman kendi belirledikleri kurallarla sahne savaşları vermeyi tercih eden savaş gazilerinin değil, savaş tutkunlarının hastalığıdır. Amerikan İç Savaşı'nın muharebe alanları nostaljik mekânlara dönüştürülmektedir; bu mekânlarda tarih gömülü olabilir, ama "savaş deneyimi" de tümüyle yeniden yaratılabilmektedir. Ayrıntılara çok dikkat edilmiştir: Bütün üniformalar ve silah türleri net bir şekilde birbirinden ayrılarak, savaş deneyimi "mümkün olduğunca gerçek" hale getirilmeye çalışılır. Öldürme hariç her şey. Irk meselelerine ve diğer ideolojilere bulaşılmaz. Katılımcıların çoğunun Konfederasyon yanlısı olmayı tercih etmeleri de (bunu üniformalarının daha egzotik olmasından anlıyoruz) şaşırtıcı değildir. Savaş çoğu zaman muhariplerin kendi saflarında "uzlaşmazlar" ile "adamsendeciler" ("benden ırak olsun da cehenneme direk olsun" da olduğu gibi) arasında baş gösterir. Uzlaşmazlar ötekilerin hal ve hareketlerindeki rahatlığa kızar ve onlara modern gözlükleri, fermuarları, ayakkabıları olduğu ve hepsinden kötüsü, muharebe alanına geçmişteki gerçek insanlar gibi hiçbir şey giymeden geleceklerine pamuklu iç çamaşırlarıyla gelme cüretinde bulundukları için doğrudan hain damgası vururlar. Buna aynı derecede gerçekdışı olan yüksek teknolojili kurbansız savaş anlayışının halkçı muadili denebilir. Romantiklerin on dokuzuncu yüzyıldaki Amerikan "Doğa'nın Ulusu" anlayışında olduğu gibi, "deneyim" yirminci yüzyıl popüler kültüründe tarih sözcüğü yerine kullanılabilir hale gelmiştir. Yeniden yaratılan muharebeler gerçek savaş deneyimine başka bir gerçek yaşam deneyimi –diyelim ki bir film setinde figüran olmak– ne kadar benzerse o kadar benzer. Burada sahicilik tarihsel

değil, görseldir. Tarih ve tarihin netameli meseleleri üzerine, zamanın geri çevrilemezliği üzerine düşünmek konusunda, ölümsüz gençlik hayaline ve ölümsüz yeniden yaratımın mümkün olduğu görüşüne meydan okuyan bir niteliğe sahip olduğundan ötürü, derinlere kök salmış bir korku vardır. Umberto Eco'nun belirttiği üzere, "Neredeyse Gerçek olana duyulan çılgınca arzu ancak hatıraların boşluğuna nevrotik bir tepki olarak ortaya çıkar. Mutlak Sahte derinliği olmayan şimdi hakkındaki mutsuz farkındalığın yavrusudur."[6]

Nostaljik özleme ilk arzu nesnesinin yitirilmesi ve arzu nesnesinin zamansal ve mekânsal olarak yer değiştirmesi damgasını vurur. Küresel nostalji eğlence sektörünün temel niteliği, Doğu Avrupa'dan gelen misafirleri çoğu zaman şaşırtan arzu edilmeye değer hatıralık eşyaların aşırılığı ve tümüyle mevcut olmasıdır. Doğu Avrupa'da, Çin'de ve Güneydoğu Asya'da geçmiş rejimlere ait nesneler göz önünden itinayla kaldırılırken (yıkımın güçlendirdiği bir unutkanlık), Batı'da geçmişe ait nesneler her yerde satılmaktadır. Geçmişle şimdi seve seve bir arada yaşamaktadır. Amerikalıların tarihsiz oldukları düşünülür, oysa geçmişin hatıralık eşyalara dönüştürülmesi, kökenler ve kimlik konusundaki saplantı burada her an her yerde görülebilmektedir. Müşterileri kaybetmedikleri şeyleri özlediklerine inandıran bir pazarlama stratejisi olarak ürünlere "nostalji enjeksiyonu" yapıldığından bahsetmek mümkündür. Arjun Appadurai buna "*ersatz* nostaljisi" ("koltuk nostaljisi") adını verir: "Yaşanmış deneyimin ya da kolektif tarihsel hafızanın olmadığı bir nostalji."[7] Çok açık ki her nostaljinin ütopyacı ya da atopyacı* bir yönü vardır, ama ticarileşmiş nostalji bizi özgül bir zaman anlayışına zorlar. Vakit nakittir. Şimdinin masrafı da en az geçmişinki kadar çoktur. Geçiciliğin kendisi geçerken metalaştırılır. Medeniyetin tüm eserleri seri yeniden üretim yoluyla mevcut ve tüketilip elden çıkartılabilir hale getirilir; böylece tüketici hem modern rahatlığın hem de ilkel

* *Yun.* Atopya veya atopi: Normal olmayan doğa. –*ç.n.*

5. National Public Radyosu, WBZ-Chicago, "Bu Amerikan Yaşamı: Simülasyonlu Dünyalar".

6. Umberto Eco. *Travels in Hyperreality*, çev. William Weaver (New York: MBJ, 1986), s. 30.

7. Arjun Appadurai, *Modernity at Large* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), s. 78.

fetiş sahipliğinin keyfini sürer. Eğlence sektörünün öne çıkarttığı *ersatz* nostaljisi her şeyi zamana duyarlı hale getirir ve zehir işlevi de gören bir merhem sunarak bu zaman yetersizliğini istismar eder.

Hollywood filmlerinde çiğnenemez bir tek kural vardır: hızlı kurgu. Karakter her ırktan, sınıftan, cinsel tercihten ya da herhangi bir soyunma aşamasında olabilir, ama onu sinema gerçekliğinin gerçek zamanında oynarken göstermek hiçbir yapımcının kabul etmeyeceği büyük bir tabudur. İzleyicinin her zaman için sinemadan çıkma ya da kanal değiştirme seçeneği bulunur, fakat popüler eğlencenin zamanlamasında zihnini ele geçiren bir şey vardır. Artık izleyici üzerinde akılla açıklanamayan bir etkide bulunan ve her türlü düşünsel özlem biçimine gözle görülmez bir tabu koyan şey imgelerin içeriği değil, kurgunun hızıdır. Tüketici nostaljisinin dikkat mühleti kısadır ve her ikisini de teşvik eden iletişim araçlarıdır; dikkat eksikliği denilen bozukluk gerçekten de hayal kurma ve düşünme için çok zaman alan eski moda özlemin ilacı olabilir.

Amerikan popüler kültürünün kendine göndermeli ve her şeyi kapsayıcı niteliği her geçen gün artıyor; bu kültür yüksek kültürün buluşlarını çabucak özümsemekte, ama Clement Greenberg'in eski güzel *kiç* tanımında olduğu gibi, eğlence sanayisi sanatın etkilerini hâlâ kitlesel olarak yeniden üretmekte ve eleştirel bilinç mekanizmalarını araştırmaktan uzak durmaktadır. Ümitsiz derecede nostaljik bir yabancı olmadığınız takdirde, pop kültürü dışında bir şeyi özlemeniz bile mümkün değildir. Amerikan pop kültürü yeni küreselleşme için geçer akçe olmuştur. Kültürel farklılıklar genellikle görsel benzerliklerin arkasına saklanmaktadır. Amerikan eğlence sektörünün Doğu Avrupa ve Asya'ya ulaşmış olması ilk başta yeni bir olgu olan açıklığın göstergesi olarak görülmüş olsa da, yaygınlığı ve girmedik yer bırakmamış olması zamanla daha da sorunlu hale gelmiştir, özellikle de Batı popüler kültürü peyderpey demokratikleşmeyle eşanlamlı hale gelip diğer demokrasi deneylerinin yerini aldıkça. Öte yandan yerel nostaljikler kendi huzursuzluklarını ifade etmek üzere küresel dili büyük bir maharetle kendilerine mal etmişlerdir. Mafya babaları küresel nostaljik modaları benimseyip kendilerini *Baba III* tarzında pazarlıyorlar. Kendilerine artık *biznesmeni* diyorlar ve çocuklarını yavru Tiranozoruslarla oynamaları için İngiltere'ye gönderiyorlar.

Gelgelelim küresel dinozor Amerika'daki anavatanından dışarı çıkarıldığında, nostaljik tekno-pastoral farklı bir anlam kazanır. Ağustos 1999 dönemindeki Rus gazetelerine şöyle bir göz attığımda, "Dinozorun Cefası" başlığına denk geldim. Fakat bu başlık *Jurassic Park*'ın devamı niteliğinde bir film değil, yakın dönemdeki bir siyasi krizin haberiydi: Yeltsin'in kabinede yaptığı son değişiklikler ve Vladimir Putin'in yeni başbakan olarak atanması. Diğer kültürlerde tarihöncesi ya da fütürist vizyonlar konusunda bu denli bir saplantı yoktur. Godzilla Japonlara (hem utancı hem de kabahati yücelterek) İkinci Dünya Savaşı'nın travmasından, Hiroşima ve Nagazaki'ye yapılan nükleer saldırılardan bahsetme olanağı sunan bir tarihsel canavardır. Sovyetler Birliği'nde –1980'lerin Olimpiyat Ayısı'nı saymazsak– dinozorun ya da Godzilla'nın bir muadili yoktur; aslında Stalinizmin çöküşünün ardından çocuk canavarları dev değil, minyatür boyutlardaydı. Bilinen bir şiirde, kız çocuğuna benzeyen sinek Muka-Tsokotuka ile cesur arkadaşı küçük sivrisinek, Stalin'i hatırlatacak türden manidar bir bıyığı olan örümceği alt ederler. Diktatörlüğün ardından yıkıcı kültürel eğilim artık boyutları büyütmek değil, küçültmektir.

1990'ların sonlarında iki fantastik nostalji nesnesi Moskova pazarına egemen olmuştu: Oyuncak dinozorlar ve belediye başkanı Lujkov tarafından Moskova'nın 850. yıldönümü kutlamaları için seçilen Moskova'nın koruyucusu Aziz George'un ejderhayı öldürdüğü imge. Umberto Eco haklı mıydı, gerçekten de yüksek teknolojili yeni bir ortaçağa mı giriyoruz? Önümüzdeki yüzyılda küresel kültürle yerel kültür arasındaki savaş küresel dinozorlarla yerel ejderhalar arasında olabilir; umarım bu savaş sanal âlemde gerçekleşir.

4

YENİDEN KURUCU NOSTALJİ: KOMPLOLAR VE KÖKENLERE DÖNÜŞ

NOSTALJİ İÇİN bir mucize ilaç önermeyeceğim, ama Alpler'e seyahat, sülük ve afyonun nostalji belirtilerini hafiflettiğini söyleyebilirim. Özlem insanlar olarak paylaştığımız bir şey olabilir, ama bu bizi çok farklı aitlik ve ait olmama hikâyeleri anlatmaktan alıkoymaz. Ben insanın geçmişle, hayali cemaatle, eviyle ve kendine dair algısıyla ilişkisini anlatan iki tür nostalji olduğu kanaatindeyim: Yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Bu nostaljiler ne özlemin doğasını ne de psikolojik biçimini ve bilinçdışı süreçlerini açıklar; daha ziyade, görünüşte anlatılamaz olan sıla hasretimizi nasıl anlamlandırabileceğimizi ve kolektif bir evle ilişkimizi nasıl gördüğümüzü konu alır. Başka bir deyişle, beni yalnızca bireyin psikolojisinin iç alanı değil, bireysel anımsama ile kolektif anımsama arasındaki karşılıklı ilişki de ilgilendiriyor. Bir psikiyatrist nostalji konusunda ne yapacağını bilemez; bu konuda deneysel bir sanat terapisti daha yararlı olabilir.

Bu iki tür nostalji mutlak türler değil, daha ziyade birer eğilim, özleme şekil ve anlam vermenin iki yoludur. Yeniden kurucu nostaljide vurgu *nostos*'adır ve yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi ve hafızadaki açıkları kapatmayı vaat eder. Düşünsel nostalji ise *algia*' ya, özlem ve yitirmeye, hatırlamanın kusurlu sürecine yoğunlaşır. İlk kategorideki nostaljikler nostaljik olduklarını kabul etmez, projelerinin hakikat ile ilgili olduğunu düşünürler. Tüm dünyada ulusal sembollere ve mitlere geri dönerek ve ara ara piyasaya komplo teorileri sürerek modernlik karşıtı mit yaratmakla uğraşan ulusal ve milliyetçi şahlanışlar bu nostalji türünün ayırt edici özelliğidir. Ye-

niden kurucu nostalji geçmişten kalma anıtların bütünsel yeniden inşasıyla tezahür ederken, düşünsel nostalji başka bir yerin ve zamanın hayali içinde yıkıntılarla, zamanın ve tarihin pasıyla uğraşır.

Yeniden kurucu nostaljiyi anlamak için geçmişin alışkanlıklarıyla geçmişin yeniden kuruluşuna ilişkin alışkanlıklar arasında ayrım yapmak önemlidir. Eric Hobsbawm asırlık "âdetler" ile on dokuzuncu yüzyılda "icat edilmiş gelenekleri" birbirinden ayırır. Geleneksel adı verilen toplumların kalbinde yer alan âdetler değişmez ya da kendiliğinden tutucu değildir. "Geleneksel toplumlarda âdetler ikili bir işlev görür: Motor ve volan. ... Âdetler değişmeden kalamaz, çünkü geleneksel toplumlarda bile hayat böyle değildir."[1]

Öte yandan yeniden kurulmuş ya da icat edilmiş gelenek "normalde alenen ya da zımnen kabul edilen kurallar tarafından yönetilen pratikler ile belli değerleri ve davranış biçimlerini tekrar yoluyla (ki bu da geçmişle bir süreklilik olduğunu ima eder) zerk etmeye çalışan sembolik nitelikte bir ritüele" göndermede bulunur. Yeni geleneklere model aldıkları gerçek köylü gelenek-göreneklerinden daha üst düzey bir sembolik formelleştirme ve ritüelleştirme damgasını vurur. Burada iki paradoks vardır. Birincisi, modernleşmenin hızı ve ölçeği ne kadar hızlı ve kapsamlı olursa, yeni geleneklerin muhafazakâr ve değişmez olma eğilimi de o kadar artar. İkincisi, tarihsel geçmişle süreklilik ve geleneksel değerlere vurgu retoriği ne kadar güçlü olursa, geçmiş de o kadar seçici bir şekilde sunulur. Yeniden icat edilmiş geleneğin yeniliği "kolaylıkla antiklik kisvesine bürünebildiği için yeniliğinden bir şey kaybetmez."[2]

İcat edilmiş gelenek yoktan var etmek ya da saf toplumsal yapılandırmacılık edimi değildir; daha ziyade cemaatin ve kaynaşmışlığın kaybedilmesi hissi üzerinde yükselir ve bireysel özlem için rahatlatıcı kolektif bir kod sunar. On dokuzuncu yüzyılda sanayileşmenin ve sekülerleşmenin bir sonucu olarak toplumsal ve manevi bir anlam boşluğunun oluştuğu gibi bir algı vardır. İhtiyaç duyulan

1. Eric Hobsbawm, "Inventing Traditions", E. Hobsbawm ve T. Ranger (haz.), *The Invention of Tradition* içinde (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), s. 2 (Türkçesi: *Geleneğin İcadı*, çev. M. Murat Şahin. İstanbul, 2006). Ayrıca bkz. John R. Gillis (haz.), *Commemorations: Politics of National Identity* (New Jersey: Princeton University Press, 1994).

2. *A.g.y.*, s. 5.

şey, seküler bir çizgide kaderciliğin sürekliliğe, zorunsuzluğun anlama dönüşmesiydi.[3] Fakat bu dönüşüm farklı yönler edinebilir. Yalnızca etnik ya da ulusal ilkelere dayalı olmayan aidiyet tarzları ve birçok hayali cemaat sunarak özgürleşme olanaklarını ve bireysel seçenekleri artırabilir. Keza toplumsal kaynaşmışlığı yeniden kurma, bir güvenlik hissi ve otoriteyle itaatkâr bir ilişki oluşturma amacıyla ulusal anma eylemine yönelik yeni yaratılmış pratikler aracılığıyla siyasi açıdan manipüle edilebilir söz konusu dönüşüm.

Kültürel kimlik günlük yaşamda bir tutkal işlevi gören belli bir toplumsal poetikaya ya da "kültürel mahremiyete" dayalıdır. Antropolog Michael Herzfeld bu poetikayı çeşitli sıradan hafıza çerçeveleri, hatta basmakalıp görünebilecek şeyler aracılığıyla gerçekleşen bir "kederli kendi kendini tanıma ve mahcubiyet" süreci olarak tanımlamaktadır. Yalnızca "yerliler"in oynadıkları saklambaç oyunları, yazılı olmayan davranış kuralları, daha yarısında anlaşılan fıkralar ve yardakçılık hissi bu tür bir kimliğin parçasıdır. Devlet propagandası ve resmi ulusal hafıza bu kültürel mahremiyetin üzerinde yükselir, ama ikisi arasında da bir ayrım ve gerilim vardır.[4] Siyasi milliyetçilik ile kültürel mahremiyet arasında ayrım yapmak çok önemlidir, zira neticede kültürel mahremiyet ulusal ya da etnik türdeşliğe değil, ortak toplumsal bağlama dayalıdır.

Ulusal hafıza hatırlatıcı işaretlerden yararlanarak bu oyun alanını tek bir olay örgüsüne indirger. Yeniden kurucu nostaljinin iki esas konusu vardır: Kökenlere dönüş ve komplo teorisi, yani sağcı popüler kültürden beslenen en aşırı çağdaş milliyetçilik örneklerinin tipik özelliği. Komplocu dünya görüşü aşkın bir kozmoloji ve modernlik öncesine ait basit bir iyi-kötü anlayışını yansıtır. Bu görüş tek bir tarihüstü motife dayalıdır: İyiyle kötü arasında Maniheizmi akla getiren bir savaş ve mitik düşmanın kaçınılmaz olarak günah keçisi ilan edilmesi. Böylece çiftdeğerlilik, tarihin karmaşıklığı ve modern koşulların özgüllüğü ortadan kaldırılır ve modern tarih antik kehanetin doğrulanması olarak görülür. En uç komplo teoris-

3. Benedict Anderson, *Imagined Communities* (New York: Verso, 1992), s. 11 (Türkçesi: *Hayali Cemaatler*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis, 2004).

4. Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State* (New York: Routledge, 1977), s. 13-4.

yenleri "yuva"nın sonsuza dek kuşatma altında olduğunu ve kumpas kuran düşmana karşı savunmaya ihtiyaç olduğunu düşünürler.

Komplo kurmak (*conspire*) düzanlamıyla birlikte nefes almak demektir, ama bu kolektif nefes genellikle pek güzel kokmaz. Komplo aşağılayıcı tarzda, başkalarının yıkıcı yakınlığına, sevgiden çok dışlamaya dayalı bir hayali cemaate, bizimle birlikte olmaktan ziyade bize karşı olanların birliğine işaret etmek için kullanılır. Ev bireysel hatıralardan değil, kolektif yansıtmalardan ve "rasyonel hezeyanlar"dan müteşekkildir.[5] Evin paranoyakça yeniden inşası zulmetme fantazisine dayalıdır. Bu sadece "gerçekliğin unutulması" değil, gerçek deneyimlerin yerine karanlık bir komplocu görüşün psikotik anlamda ikame edilmesidir: Hayali bir anayurdun yaratılması. Gelenek bu şekilde neredeyse apokaliptik bir hınçla yeniden kurulmalıdır. Bu tür bir komplo teorisinin mekanizması nedenle sonucun ve kişi zamirlerinin tersine çevrilmesine dayalıdır. "Biz" (komplo teorisyenleri) nedeni ne olursa olsun modern dünyada kendimizi emniyette hissetmeyiz ve kendi talihsizliklerimize bir günah keçisi –sevmediğimiz, bizden farklı birini– arar ve buluruz. Nefretimizi onlara da yansıtır, onların da bizden nefret ettiklerine ve bizi yok etmeye çalıştıklarına inanmaya başlarız. "Onlar", "bizim" eve dönüşümüzü engellemek için komplo kurarlar, dolayısıyla "biz" de "bizim" hayali cemaatimizi yeniden kurmak için "onlara" karşı komplo kurmak zorundayız. Bu şekilde, komplo teorisi komplonun yerini alabilir. Gerçekten de –katliamlardan Nazi terörüne, Stalinist terörden McCarthy'nin komünistlere karşı yürüttüğü cadı avına kadar– yirminci yüzyıldaki şiddet olaylarının çoğu yeniden kurulmuş anayurt adına geliştirilen komplo teorilerine yanıt olarak gerçekleştirilmiştir.

Komplo teorileri, tıpkı genel olarak nostaljik patlamalar gibi, devrimlerden sonra artar. Fransız Devrimi Mason komplolarını doğurmuştur, 1905'teki ilk Rus Devrimi'nin ardından Yahudi-Mason komplolarının yaygınlaşmasından hareketle kitlesel katliamlar ger-

5. Paranoya "rasyonel hezeyan" diye tarif edilmiştir. Hezeyanın rasyonel niteliği çok önemlidir: her öğe ve her ayrıntı hezeyanvari bir önermeye dayalı olan kapalı bir sistem içinde anlam ifade eder. Freud'un tanımında, paranoya insanın kendisine saplanıp kalması ve yansıma mekanizması yoluyla dış dünyanın yavaş yavaş dışlanmasıdır.

çekleştirilmiştir. Bu komplolar Ekim Devrimi'nden sonra şiddetlenmiş ve *perestroyka* döneminde geri gelmiştir. Yahudilerin tüm dünyaya karşı "komplosunu" anlatan *Siyon Ekâbirinin Kaideleri* dünya tarihindeki en iyi sahtekârlık belgelerinden biridir. *Montesquieu ile Machiavelli Arasındaki Konuşmalar* başlıklı özgün metin, aslında, liberal bir Fransız gazeteci olan Maurice Joly tarafından III. Napoléon'un politikalarına karşı bir siyasi saldırı olarak kaleme alınmıştı (Siyon Ekâbiri diye bir şey yoktu). Bu risale yasaklanıp baskısı durdurulmuş, ama bir nüshası British Museum'da kalmıştı – *Kaideler*'in kurmaca kökenlerini kanıtlayacak olan buydu. Çarlık gizli polislerinden biri bu risaleyi ele geçirip Rusya'ya yollamış ve metin, ihlaslı bir Rus keşişi olan Nilus Sergius tarafından yeniden yazılmıştı. Gençliğinde Batı yanlısı bir sefihken sonradan aşırı milliyetçi olan Sergius, Machiavelli'nin sözlerini Yahudi komploculara atfederek siyasi bir metni Deccal'e yönelik yarı-dini bir saldırıya dönüştürmüştü. Bu sözde Yahudi komplosu yozlaşmış modern dünyaya güya saflığı geri getirecek olan kitlesel katliamları tetiklemek ve meşrulaştırmak için kullanılmıştı. Bu uç örnekte, komplo teorisi komplonun kendisinden daha çok şiddet üretmiş ve modernlik öncesi bir yeniden kurucu nostaljinin kanlı olduğu anlaşılmıştı.

İkinci binyıl sonu, komplo teorilerinin yeniden doğuşuna şahit oldu.[6] Komplo teorileri sözde karşı durdukları komplolar kadar uluslararası bir niteliğe sahiptir: Komünizm sonrası Rusya'dan ABD'ye, Japonya'dan Arjantin'e, tüm dünyaya yayılmıştır. Ortada genellikle gizli, kutsal ya da komplocu bir metin vardır: *Illuminati Kitabı*, *Siyon Ekâbirinin Kaideleri* ya da iş oraya geldiyse Amerikan milis hareketi içinde bir Kutsal Kitap işlevi gören *Turner Günlükleri*.[7] Mesela Rus aşırı milliyetçileri gerçekten kutsal bir kitabın Rus halkından uzun zamandır saklandığını iddia ederlerdi ve bu kitap Kitabı Mukaddes değil, *Vlas'ın Kitabı*'ydı. MÖ 1000'li yıllara ait olduğu iddia edilen bu kitapta Hıristiyanlık öncesi pagan Slav din adamları-

6. Bkz. Svetlana Boym, "Conspiracy Theory and Literary Ethics", *Comparative Literature* (cilt 51, no. 2, Bahar 1999).

7. Elli ayrı dile çevrilmiş en popüler sır kitaplarından biri olan *Siyon Ekâbirinin Kaideleri*'nin tarihi, ayrıntılı bir şekilde hazırlanmış bir planın ortaçağ demonolojisinden gotik eserlere, oradan on dokuzuncu yüzyıl klasik romanına ve son olarak da sağcı popüler kültüre geçebildiğini gösteriyor.

nın gerçek mucizesi ve kaideleri yer almaktadır. Şu kötü "Yahudi Masonlar" Rus tarihini çarpıtmaya niyetli olmasalardı, kitap kurtarıldığında ilkel Slav anayurdu da kurtarılabilirdi.[8] Pek çok eski Sovyet komünist ideologunun milliyetçi dünya görüşünü benimseyerek, "kızıl-kahverengi" ya da komünist-milliyetçi olmuş olmasında şaşılacak bir yön yoktur. Onların Marksizm-Leninizm-Stalinizm versiyonlarının yeni milliyetçilik kadar toptanlaştırıcı otoriter bir yapıya sahip olduğu görülmüştür.

Nostalji bir zamansal mesafe ve yer değiştirme sancısıdır. Yeniden kurucu nostalji her iki belirtinin de hal çaresine bakar. Mesafe mahrem deneyimle ve arzulanan nesnenin varlığıyla telafi edilirken, yer değiştirme de eve dönüşle, tercihen kolektif bir dönüşle tedavi edilir. Ev sizin eviniz değil mi, ne gam! O eve ulaştığınızda farkı çoktan unutmuş olursunuz. Yeniden kurucu nostaljinin arkasındaki güdü, mesafe ve özlem duygusu değil, daha ziyade geçmişle şimdi arasındaki tarihsel uyuşmazlıklara dikkat çeken ve dolayısıyla yeniden kurulmuş geleneğin bütünlüğünü ve sürekliliğini sorgulayanlar hakkında duyulan bir endişedir.

Bu denli aşırı olmayan bir biçimde bile, yeniden kurucu nostaljinin tarihsel zaman göstergelerine (pas, yıkıntılar, çatlaklar, kusurlar) hiç ihtiyacı yoktur. 1980'ler ve 1990'lar modern dünyada kayıp olduğu düşünülen kutsallık hissini yeniden kurmaya çalışan çeşitli bütünsel yeniden kurma projelerinin –Sistina Şapeli'nden Moskova'daki Kurtarıcı Mesih Katedrali'ne kadar– büyük bir canlanma içine girdikleri bir dönemdi.

Sistina Şapeli: Kutsal Olanın Yeniden Kuruluşu

Michelangelo'nun Sistina Şapeli fresklerindeki Tanrı ile Âdem arasındaki mahrem ve sonsuza dek ertelenmiş temas belki de tüm zamanların en bilindik sanat imgesidir. Freskte hemen Âdem'in parmaklarının üstünde, alışıldık özlem ve ayrılık hareketini vurgula-

8. Bu konuyu "Russian Soul and Post-Communist Nostalgia" adlı makalemde ele almıştım, *Representations*, no. 49 (Kış 1995), s. 133-66. Ayrıca bkz. Walter Laqueur, *Black Hundred: The Rise of the Extreme Right in Russia* (New York: Harper Perennial, 1993).

yan tarih yıldırımına benzer bir çatlak vardır. Sanatçı tanrının yaratma eylemini çizmeye ve kendi sanat eserinde tanrı rolünü oynamaya çalışmıştı. Michelangelo'nun manevi özlem imgesi Avrupa kutsalının –hem dinsel anlamda kutsal hem de sanatsal anlamda kutsal– gerçek mekânı haline gelmiş ve dünyaca ünlü müze-şapelde koruma altına alınmıştı. Nitekim bu yer, sonrasında, turistler açısından da kutsal (pahalı, ama paha biçilmez değil) bir mekâna dönüşmüştü. Özlem dolu iki figür olarak tanrı ile insanın hemen üstündeki çatlak bugün sayısız tişört, plastik çanta ve kartpostalda yeniden üretilmektedir.

Tanrıyla ilk insanı birbirinden koparmakla tehdit eden freskteki bu iz, tablonun gizemli *aura*'sını, tarihsel zamanın pasını vurgulamaktadır. İbranice ışık sözcüğünden gelen *aura*, Benjamin tarafından bir mesafe deneyimi, arzulanan nesneye sahip olmayı engelleyen bir nostalji sisi olarak tanımlanmıştı. *Aura* elle tutulur bir şey değildir, oysa kir gözle görülebilir: Tablonun üzerinde zamanın bıraktığı katmandır, yapışkan, kurum, toz ve mumlardan gelen buhurun bir karışımıdır. Sistina Şapeli'nin restorasyona ihtiyaç duyduğu anlaşıldığında Vatikan müze yetkilileri radikal bir karar aldılar: Fresklerin özgün parlaklığına, yani "Michelangola'ya geri" dönüş. Sistina Şapeli'nin restorasyonu tarihsel zamanın kutsal yaradılış imgesini artık tehdit etmeyeceğini kesin hale getiren 1980'lerdeki kaydadeğer büyük projelerden biri oldu. Vatikan Müzeleri, esasen yarışma programlarıyla tanınan Japon Nippon televizyonu ile yüzyılın anlaşmasına imza attı. Restorasyon için gereken milyonlar karşılığında Nippon Networks restorasyonu tüm dünyada yayınlama haklarını elde etti. İki taraf açısından da yararlı bir alışveriş olmuştu: Vatikan'ın hazinesi kutsal müze mekânında restore edildiği gibi, aynı zamanda kitlesel yeniden üretim ve televizyon aracılığıyla demokratikleştirilmişti.

İleri bilgisayar teknolojisinin yardımıyla arka plandaki çatlakların çoğu, hatta öndeki erkek figürlerindeki peştamallar ilk "çıplaklığa" ve canlı renklere geri dönmek için çıkartıldı. Restorasyonu yapanlar, diğer İtalyan müzelerindeki restorasyon çalışmalarında sık sık görülenin aksine, restorasyon sürecine dair hiçbir iz, hiçbir işaret bırakmadılar. Mum dumanından, isinden, maharetli on yedinci yüzyıl restorasyoncularının kullandığı ucuz Yunan şarap ve ekme-

ğinden ve sanatçının fırçasından düşüp resme yapışmış birkaç kıldan oluşan zamanın pasına tahammülleri yoktu. Geçmişin gerçek maddi izleri özgün eserin bütünsel yeniden yaratımına zarar verebilirdi, zira freskin aynı anda hem eski hem de yepyeni görünmesi gerekiyordu. Bütünsel restorasyon ve "özgün Michelangelo"ya geri dönüş, Charlton Heston'ın sonsuza dek peşini bırakmadığı ıstırap ve vecit içindeki romantik deha mitini yok etmeye çalışmıştı. Yeni, geliştirilmiş Michelangelo akılcı bir adam olarak sunuluyordu: Yalnızca deha mucizesini sergilemiş biri olarak değil, yirminci yüzyıl bilimcilerinin bir daha sarf ettikleri olağanüstü bir emek ortaya koymuş olan modern bir zanaatkâr. Restore edilen freskin parlak, handiyse karikatürümsü renkleri Michelangelo'ya ölümsüz bir gençlik bahşetmişti.

Restorasyon çalışması ne yaptığının bilincinde bir yorumlama edimi değil, daha ziyade bilgisayar teknolojisinin yardımıyla kökenlere tarihüstü bir dönüş –silbaştan yeni bir Jurassic Park sendromu– idi. Tek fark, çağdaş bilimcilerin bu kez ilkel döneme ait doğal bir habitatı değil, bizatihi Avrupa sanatının kaybolan Cennet Bahçesi'ni yeniden inşa etmiş olmalarıydı.[9]

Restorasyon bir tartışmaya yol açtı, herkes birbirini Michelangelo'yu çarpıtmakla, nostaljiye bulaşmak ya da kâr amacı gütmekle suçladı. Bir grup Amerikalı sanat tarihçisi geçmişi yeniden yaratma ve kökenlere geri dönme meselesini gündeme getirdi. Çağdaş restorasyoncuların bütünsel görünebilirlik uğruna Michelangelo'nun "son dokunuşu"nu yok ettiğini, "*l'ultima mano*"dan bir Benetton Michelangelo'su yaratıldığını iddia ettiler. Michelangelo bu "son dokunuş" yoluyla, adeta yaşlanma sürecinden nasibini alarak resmin tarihsel yaşamını yansıtmış olabilir. Bu suçlamanın doğruluğu tartışmaya açık olsa da, sanatçının vasiyeti sorununu gündeme getirmektedir. Eğer özgün tablo gerçekten de kendi tarihsel yaşamını yansıtıyorsa, şaheserini zamanın tesadüflerine açık bırakan sanatçının son isteği nasıl silinebilir? Hangisi daha sahicidir: Zaman için-

9. Michelangelo'nun bireysel yaratıcılığa olan inancının aksine, restorasyoncuların kişisel ya da insani bir dokunuş yapmalarına izin verilmemişti. Her renk izi bilgisayar kontrolündeydi. İddiaya göre, fresk yağlıboyadan farklıymış, fırça darbelerinin hızlandırılması gerekirmiş.

de muhafaza edilmemiş olan Michelangelo'nun özgün imgesi mi, yoksa yüzyıllar içinde yaşlanan tarihsel bir imge mi? Ya Michelangelo ölümsüz gençliğin cazibesini reddediyor ve onun yerine zamanın kırışıklıklarından, freskin gelecekteki çatlaklarından zevk alıyorduysa?

Aslında Michelangelo'nun kendisi ve çağdaşları fragmanlarda ve yıkıntılarda yaşayan antikçağ şaheserlerini restore edip yeniden yaratmayı severdi. Çalışma yöntemleri 1980'lerin bütünsel restorasyonunun tam tersiydi. On altıncı yüzyıldaki ve on yedinci yüzyılın başındaki sanatçılar katkılarını geçmişin üstatlarıyla yaratıcı bir işbirliği olarak görüyorlardı. Kendi heykellerinin kol ve bacaklarını antikçağ heykellerinin bedenine yapıştırıyor, eksik burun ya da melek kanadı, hatta Bernini'nin uzanmış Hermafrodit heykelinde yaptığı gibi bir döşek ekledikleri bile oluyordu. Rönesans ve erken dönem Barok sanatçıları eserlerini hiçbir zaman geçmiş kisvesine büründürmemişlerdi. Tarihin izlerine dokunmamış ve hem mermerin dokunsal mahremiyetinden hem de uzaklığın gizeminden haz almışlardı. Kendi yaratıcı eklemeleriyle antik heykellerin fragmanları arasına net bir sınır çizmek için mermerin farklı tonlarını kasıtlı olarak muhafaza etmişlerdi. Ayrıca yirminci yüzyılın bilgisayar zanaatkârlarının aksine, Michelangelo'nun çağdaşları sanatsal hevesin bireysel dokunuşundan, kusurlardan ve oyundan imtina etmemişlerdi. Zamanın sınavından geçmiş tekniğe bağlı kalmakla birlikte, "özgün" olanın yeni restorasyonuna tebelleş olan bir ağırbaşlılık ve türdeşlik peşinde koşmamışlardı.

Restorasyondan sonra Sistina Şapeli'ni ziyaret ettiğimde tuhaf ve canlı manzara karşısında çok şaşırdım. Freskin canlı maddiliğine rağmen gizemli kozmolojik bir vizyonu, modern yorumcuların gözünden kaçan bir alegoriyi ortaya çıkarıyordu. Şapelin içinde yüzlerce insan türlü çeşitli dürbünlerle ve kayıt cihazlarıyla donanmış göz kamaştırıcı derecede parlak sanat eserine bakıyor, neyi görüp neyi göremediklerini anlamaya çalışıyorlardı. Yarı karanlık mekân farklı dillerden fısıltılarla dolmuş, Sistina Şapeli'ni bir Babil Kulesi'ne dönüştürmüştü. Fısıltılar doruk noktasına ulaştığında silahlı muhafızlar turistleri yüksek sesle uyarıp sessiz olmalarını rica ediyordu. Turistler kendilerini inanılmaz bir mucizenin önünde duran yaramaz lise öğrencileri gibi hissediyorlardı. Huşu içinde bakıyor,

ama bu duygunun muhatabının kim olduğunu hiçbir şekilde bilmiyorlardı: Michelangelo'nun eseri mi, yoksa modern restorasyoncuların gövde gösterisi mi?

Şapelin ışıklandırması niye bu kadar kötüydü? Sonuçta şaheserin renklerini canlandırmak için epey para ve çaba harcanmıştı. Rehberlerden biri müzenin bu denli pahalı bir restorasyondan sonra elektrikten kısarak tasarruf yaptığını söyledi bana. Gizemliliğin de bir bedeli vardı. Şapeli yarı karanlıkta tutmak *aura*'yı yeniden yaratmanın, şapele iki şekilde de sahip olmanın –televizyon kamerasının ışığında parlak ve sıkı korunan müze mekânında gizemli– en ekonomik yoluydu. Sistina Şapeli'nin bütünsel restorasyonu romantik nostalji için kalıcı bir tedavi bulmuş ve geçmişi gelecek için kesin olarak yeniden paketlemeyi başarmıştı. Bu bilimsel restorasyondan sonra özgün eser tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmiş, onu gizemli kılan koruyucu elbise bir daha giyilmemek üzere çıkartılmıştı. Geçmişte keşfedilecek daha başka bir şey yok. Fakat restorasyoncular arzuladıkları hedefe ulaşmamış olabilirler. Kendi nihai dokunuşlarının görülmez olduğuna inanan bilimciler, modern çağda havadaki toksinlerin kusursuz restorasyon işlemini Michelangelo'nun hiç tahmin edemeyeceği şekilde bozmaya başlayabileceğini dikkate almamışlardı.[10]

■

Restore edilmiş kutsala yaptığım yolculuk dine saygısızlıkla değilse bile, mahcubiyetle sonlandı. Aziz Petrus Katedrali'ne giderken Vatikan moda polisi yolumu kesti. Genç bir muhafız, çok kibar bir tonla, çıplak omuzlarımın katedral ziyareti için uygunsuz kaçacağını söyledi. Bu aşırı sıcak günde gölgeye sığınmış, çoğu şortla ya da askılıyla dolaşan diğer geri çevrilmiş sefillerin yanındaki yerimi aldım. Hayır cevabı almak istemediğimden, eski Sovyet kamuflaj stratejisini hatırladım ve saklanacak bir yer bulup, üzerinde Michelangelo'nun (çatlaklı) freskleri ve zarif *musei di Vaticano* yazısı olan

10. Restorasyon hakkında aydınlatıcı bir tartışma için bkz. Waldemar Januszczak, *Sayonara Michelangelo* (Reading, Massachusetts: Addison-Wesley, 1990).

plastik bir çantadan kendime kısa kollu bir kıyafet yaptım. Sonra diğer geri çevrilmiş turistlerin yanından hiç pas vermeden ve moda bildirim hakkındaki yorumlarına kulak asmadan geçtim. Büyük merdivene tırmandıktan sonra yine uyanık polisle yüz yüze geldim. Tek parça olmaktan uzak kıyafetim ufak bir dokunuşla darmadağın olabilirdi. Fakat omuzlarım kapalıydı ve kıyafet kuralına uyulmuştu. Ayrıca kolumda Vatikan yazısı vardı. Muhafız ritüelin vakarını koruyarak ve de işbirlikçilik ifadesi bir göz kırpmaya tenezzül etmeden, bir merasim havasında geçmeme izin verdi.

5

DÜŞÜNSEL NOSTALJİ: SANAL GERÇEKLİK VE KOLEKTİF HAFIZA

Restorasyon (yeniden yerleştirme, anlamına gelen *re-staure* kökünden gelir) ilk baştaki durağanlığa, tufandan önceki âna geri dönüşü ifade eder. Yeniden kurucu nostaljik için geçmiş, bugün açısından bir değere sahiptir; geçmiş bir süre değil, kusursuz bir enstantanedir. Dahası geçmişin herhangi bir dağılma belirtisi göstermeyeceği varsayılır; "özgün haline" uygun olarak yeniden boyanması ve sonsuza dek genç kalması gerekir. Düşünsel nostalji tarihsel ve bireysel zamanla, geçmişin geri çevrilemezliği ve insanın sınırlılığıyla daha çok ilgilidir. *Re-flection* (düşünüm, yansıma)* durağanlığın yeniden yerleşmesini değil, yeni bir esnekliğin oluşmasını ima eder. Burada odak noktasında olan şey mutlak hakikat olduğu düşünülen şeyin geri döndürülmesi değil, tarih ve zamanın akışı üzerine tefekkürdür. Nabokov'un sözleriyle, bu tür nostaljikler genellikle "Zaman hevesilileri, sürerlik meraklılarıdır", dış etkenlerin baskısına direnir ve saatlerle ya da takvimlerle ölçülemeyen zamanın dokusundan fiziksel haz alırlar.[1]

Yeniden kurucu nostalji ulusal geçmişe ve geleceğe seslenir; düşünsel nostalji ise daha çok bireysel ve kültürel hafızaya odaklanır. Bu ikisi gönderme yaptıkları çerçeve bakımından örtüşebilirler, ama kimlik öyküleri ve anlatıları örtüşmez. Başka bir deyişle, aynı hafıza tetikleyicilerini ve sembollerini, aynı Proust kurabiyesini kullanabilirler, ama üzerine farklı hikâyeler anlatırlar.

* *Re-flection*: yeniden esneme. *–ç.n.*

1. Vladimir Nabokov, "On Time and Its Texture", *Strong Opinions* içinde (New York: Vintage International, 1990), s. 185-6.

Yeniden kurucu nostalji kolektif resimli sembollere ve sözlü kültüre meyleder. Düşünsel nostalji ise eve dönüşü sonsuza dek erteleyerek, ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemseyen bireysel anlatıya meyleder.[2] Yeniden kurucu nostalji zamanı fethetmek ve mekânsallaştırmak adına ev ve sıla simgelerini ve ritüellerini yeniden kurarken, düşünsel nostalji hafızanın parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekânı zamansallaştırır. Yeniden kurucu nostalji kendisini ölümüne ciddiye alır. Düşünsel nostalji ise ironik ve mizahi olabilir. Özlem ile eleştirel düşüncenin birbirine karşıt olmadığını gösterir, zira duygusal hatıralar kişiyi merhamet, yargı ve eleştirel düşünceden kurtarmaz.

Düşünsel nostalji ev diye adlandırılan mitik yeri yeniden inşa ettiğini iddia etmez; "göndergenin kendisine değil, mesafeye âşıktır o."[3] Bu tür nostaljik anlatılar ironik, sonuçsuz ve parça parçadır. İkinci tür nostaljikler özdeşlik ile benzerlik arasındaki boşluğun farkındadır; ev yıkıntılar içindedir ya da tersine, yakın zaman önce tanınmayacak derecede yenilenmiş ve mutenalaştırılmıştır. Bu yadırgatma ve mesafe hissi onları hikâyelerini anlatmaya, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi nakletmeye teşvik eder. İkinci tür nostaljikler bu tür özlemler aracılığıyla geçmişin yalnızca artık var olmayan şey olmadığını, aksine, Henri Bergson'un sözleriyle, geçmişin "hayatiyetini borçlu olduğu şimdiki duyuma yerleşerek hareket edebildiğini ve edeceğini"[4] keşfederler. Geçmiş şimdinin suretinde yaratılmaz ya da şimdiye ait bir felaketin habercisi olarak

2. Roman Jakobson iki dilyitimi (dilin yapısının "unutulmasına" yol açan dilsel bozukluk) türünü birbirinden ayırmak gerektiğini söyler. Bunlardan ilki metaforiktir: Yer değiştirme ve ikame yoluyla konum değişimi. Sözgelimi bir hastadan kızıl bayrak deyince aklına gelenleri sıralaması istenirse, "Sovyetler Birliği" diyebilir. Hasta simgeleri hatırlar, ama bağlamları hatırlamaz. İkinci tür ise, metonimiktir: Sembolik ikameyi bulamayan bağlamsal, bitişik ayrıntılar hafızası. Hasta, gösterilerde taşıdığı kızıl bayrağın sarı işlemeli kadifeden yapıldığını, sonra bir gün tatil verip kıra mantar toplamaya gittiğini hatırlayabilir. Burada ifade edilen iki nostalji türü Jakobson'un dilyitimi ayrımını akla getirmektedir: Neticede her ikisi de katastrofik unutmanın birer yan ürünüdür ve kayıplara rağmen anlatıyı yeniden oluşturmak için gösterilen çaresizlik ürünü çabalardır. Bkz. Roman Jakobson, "Two Types of Aphasia", *Language in Literature* içinde (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987).

3. Susan Stewart, *On Longing* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), s. 145.

görülmez; daha ziyade, geçmiş birçok potansiyeli, teleolojik-olmayan tarihsel gelişim olanağını önümüze getirir. Muhayyilemizin sanal âlemlerine erişmek için bilgisayara ihtiyacımız yoktur: Düşünsel nostalji bilincin pek çok düzlemini uyandırma kapasitesine sahiptir.[5]

Henri Bergson'un tanımladığı şekliyle, bilincin sanal gerçekliği modern bir kavramdır, ama teknolojiye bağlı değildir; aksine, insan özgürlüğünü ve yaratıcılığını konu alır. Bergson'a göre, mekanik tekrara ve kestirilebilirliğe direnen insan yaratıcılığı (*élan vital*) bize bilincin sanal gerçekliklerini araştırma olanağı verir. Marcel Proust'a göre, hatırlama, sözcüklerle dokunma duyumlarının çakıştığı kestirilemez bir senkretik algı macerasıdır. Yer isimleri zihinsel haritalar açar ve mekân zamanla iç içe geçer. Proust *Swann'ların Tarafı*'nın sonunda, "belirli bir görüntünün hatırası, belirli bir ânın özleminden ibarettir; ve evler, yollar, caddeler de, heyhat, seneler gibi uçup giderler" diye yazar.[6] Dolayısıyla önemli olan hatırlanabilir edebi fügdür, gerçek eve dönüş değil.

Modern nostaljikler "büyük yolculuğun hedefinin insanın kendisiyle randevusu" olduğunu bilir.[7] Sözgelimi, Jorge Luis Borges'e göre Ulysses'in eve dönmesinin tek nedeni yolculuğuna dönüp bakmaktır. Güzel kraliçenin yanındayken kendi göçebe kişiliğine nostalji duyar: "Sürgün günlerinde ve gecelerinde dünyanın etrafında

4. Bergson şimdideki bir andan zuhur eden sanal geçmişlerin bütünselliğini temsil eden huni metaforunu önermişti. Bergsoncu süre "ardışıklıktan ziyade bir aradalığı ifade eder." Henri Bergson, *Matter and Memory*, İng. çev. N. M. Paul ve W. S. Palmer (New York: Zone Books, 1996; Türkçesi: *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost, 2007); Gilles Delezue, *Bergsonism* (New York: Zone Books, 1991), s. 59-60 (Türkçesi: *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom, 2006).

5. "Eylem düzlemi (bedenimizin kendi geçmişini motor alışkanlıklar halinde yoğunlaştırdığı düzlem) ile saf hafıza düzlemi arasında bilincin binlerce farklı düzlemini, yaşadığımız deneyimin bütününün bütünlüklü ama farklı farklı binlerce tekrarını keşfedilebileceğimize inanıyoruz." Bergson, *Matter and Memory*, s. 241.

6. Marcel Proust, *Swann's Way*, İng. çev. C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmatrınm (New York: Vintage International, 1989), s. 462 (Türkçesi: *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2009).

7. Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* (Paris: Flammarion, 1974), s. 302.

köpek gibi dört dolanan ve adının Hiçkimse olduğunu söyleyen o adam nerede?"[8] Eve dönüş, kimliğin yeniden kazanılması anlamına gelmez; yolculuğu tahayyülün sanal mekânında sonlandırmaz. Modern nostaljikler aynı anda hem sıla hasreti duyabilir hem de yurttan sıkılabilirler.

Bu kitaptaki hikâyelerin çoğunda görüleceği üzere, kişinin kendisiyle olan nostaljik randevusu her zaman özel bir ilişki değildir. Bireyin gönüllü ve gönülsüz hatırlamaları kolektif hatıralarla iç içe geçer. Birçok örnekte düşünsel nostaljinin aynası kolektif yıkımın deneyimleriyle kırılır ve –istemeden de olsa– modern bir sanat eserine benzer. Bosnalı şair Semezdin Mehmedinoviç kendi memleketi Saraybosna'dan bu tür kırılmış bir ayna örneği anlatır:

> Pencerenin yanında dururken, Yugobank'ın kırılmış camına bakıyorum. Bu şekilde saatlerce durabilirim. Mavi, camekânlı bir cephe. Benim baktığım pencerenin bir kat üstünde bir estetik profesörü balkona çıkıyor; parmaklarını sakallarının içinde gezdirerek gözlüklerini düzeltiyor. Yugobank'ın mavi camekânında, sahneyi güneşli bir günde canlı bir kübist resme dönüştüren kırılmış camda adamın suretini görüyorum.[9]

Bar Nostaljisi: Günlük Hatıralar Üzerine Düşünmek

1997'de Lyublyana'nın merkezinde, hiçbir şeyi desteklemeyen gösterişli müstakil sütunlarla süslenmiş ünlü Cobbler Köprüsü civarında bir kafeye gittim. 1960'lar tarzında süslenmiş kafedeki ambiyans az biraz tanıdık ve huzur vericiydi. Beatles ve Radmila Karaklayiç çalıyordu. Duvarlar Çin saatleri, baharat kutuları (Sovyetler Birliği'nde bunun bir lezzet belirtisi olduğu düşünülürdü) ve yeryüzüne bir daha dönememiş olan talihsiz köpekler Belka ve Strelka'yı taşıyan Sputnik'in posterleriyle süslenmişti. Ayrıca Tito'nun ölüm haberini veren büyütülmüş bir gazete kupürü vardı. Hesap fişi geldiğinde gözlerime inanamadım. Mekânın adı Nostalji Snack Bar'dı.

8. "Ya en el amor del compartido lecho duerme la clara reina sobre el pecho de su rey, pero dónckestá aquel hombre que en los días y noches des detierro erraba por el mundo como un perro y decía que nadie era su nombre", Jorge Luis Borges, *Obras poéticas completas* (Buenos Aires: Emece, 1964).

9. Semezdin Mehmedinović, *Sarajevo Blues*, İng. çev. Ammiel Alcalay (San Francisco: City Lights Books, 1998), s. 49.

Zagrebli bir arkadaşım, "Zagreb'de ya da Belgrat'ta böyle bir bar hayatta bulamazdın," dedi. "Orada 'nostalji' sözcüğü yasaktır."

"Neden?" diye sordum. "Hükümetin Zagreb ve Belgrat'ta yaptıkları tam da nostalji değil mi?"

"'Nostalji' kötü bir sözcük. Eski Yugoslavya'yı çağrıştırıyor. Nostalji demek 'Yugo-nostalji' demektir."

Nostalji Snack Bar sıcak bir yerdi. Tanımı bile (snack bar) uluslararasıydı, mekân sahiplerinin gençliklerinde Yugoslav televizyonunda eski Amerikan filmlerini seyrederken hayalini kurdukları bir şey olabilirdi. Nostalji Snack Bar'ın Amerikan versiyonu fazla tantanaya yol açmazdı. 1950'lerin lambaları, müzik kutuları ve James Dean resimleriyle süslü samimi bir yer tahayyül edilebilir. Geçmişle Amerikan tarzı ilişki kurmak böyle olur – tarih eğlenceli, siyasetten arındırılmış ve ha deyince ulaşılabilen hatıra-eşyalara dönüştürülür. Bölünmüş geçmişin simgelerine, özellikle de ırk ayrımı imgelerine göndermede bulunmak daha kışkırtıcı olurdu. Nostalji Snack Bar eski Yugoslavya'nın birçok bölgesinde hâlâ kültürel bir tabu olan ortak Yugoslav geçmişiyle oynamaktadır. Geleneklere dönüş yanlısı milliyetçiler sembolik siyasetle ilgilenirken takınılan bu rahatlığı, siyasetin sıradan şeylerle iç içe geçirilmesini kabul edilemez buluyorlar.

"Uluslar üstü" bir kimliği benimsediğini söyleyen Zagrebli Dubravka Ugrešić eski Yugoslavya halkının, özellikle de bugün Hırvatistan'da ve Sırbistan'da yaşayanların "hafızalarının haczedildiğini" yazmıştır. Ugrešić bununla bir bakıma günlük hafızayı, açık bir haritası olmayan ortak duygusal yol işaretlerini kastetmektedir. Bu işaretlerin arasında hem resmi semboller hem de geçmişin çoklu fragmanları ve parçaları vardır: "Bir şiir dizesi, bir imge, bir sahne, bir koku, bir tını, bir ezgi, bir sözcük." Bu hatırlatıcı işaretlerin tam bir haritasını çıkartmak mümkün değildir; bu tür bir hafıza parçalanmış fragmanlardan, eksiltilerden ve savaşın dehşet sahnelerinden oluşur. Ülkenin tüm yeni dillerinde (Hırvatça, Sırpça, Boşnakça, Slovence) ortak kullanılan yarı Yunanca sözcük, *nostalji*, Miloseviç'in ortak hafızadan haczettiği *Yugoslavya* sözcüğüyle bağlantılıdır.

Eski Yugoslavya'nın sıradan korkak yurttaşı, en basit şeyi açıklamaya çalışırken bile aşağılayıcı dipnotlar ağına yakalanır. "Evet, Yugoslavya,

ama eski Yugoslavya, Miloseviç'in bu Yugoslavya'sı değil. ..." "Evet, nostalji, belki de bu adı verebiliriz, ama Miloseviç'e değil, eski Yugoslavya'ya duyulan bir nostalji..." "Eski komünist Yugoslavya'ya mı?!" "Hayır, devlete değil, komünizme değil..." "O halde neye?" "Yani bunu açıklamak zor, anlıyor musunuz..." "O halde şu şarkıcı Djordje Balaseviç'e duyulan nostaljiyi mi kastediyorsunuz?" "Evet, şarkıcıya..." "Ama sizin şu Balaseviç Sırp değil mi!?"[10]

İnsanın en iyi hatırladığı şey duygularının renklendirdiği anılardır. Dahası hafızanın duygusal topografyasında, kişisel ve tarihsel olaylar genellikle birbirine karışır. Görünen o ki kolektif hafızayı ele almanın yegâne yolu dört bir tarafa dağılmış diğer yurttaşlarla, göçmenlerle ve sürgünlerle hayali diyaloglara girmektir. Bu tür "aşağılayıcı dipnotlar"dan ve tercüme edilemeyen kültürel öğelerden oluşan bir hafızanın duygusal topografyasını anlatmaya çalışırken insanın ister istemez dili tutuluyor. Anlaşılması güç sözdizimi ele avuca sığmaz kolektif hafızanın bir parçasıdır.

Ortak toplumsal hafıza çerçeveleri mefhumu, diğer insanlarla ve kültürel söylemlerle diyalog içinde olan bir insan bilinci anlayışına dayalıdır. Bu düşünceyi, Freud'un tekbenci insan ruhu görüşünü eleştiren Lev Vigotski ve Mihail Bahtin geliştirmiştir.[11] Vigotski bizi insan yapan şeyin algıya yakın "doğal hafıza" değil, anlamın dış uyaran olmadan oluşmasını sağlayan kültürel göstergeler hafızası olduğunu söyler. Hatırlamanın düşünmeden kopartılması şart değildir. Hatırlıyorum öyleyse varım ya da hatırladığımı düşünüyorum, öyleyse düşünüyorum.

10. Dubravka Ugrešić, "Confiscation of Memory", *The Culture of Lies* içinde (University Park: Pennsylvania State University Press, 1998).

11. Lev Vygotsky, *Mind in Society* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978). Vigotski'nin izinden giden bireysel hafıza psikologları, "bizzat yaşanmış olan olayların bilinçli olarak hatırlanması" diye tanımladıkları *epizodik hafıza* ile olguların ve isimlerin bilgisi, "dünyaya dair bilgi" diye tanımladıkları *semantik hafıza* arasında ayrım yaparlar. Bu ayrım genel hatlarıyla Jakobson'un "metonimik" ve "metaforik" ayrımına denk düşmektedir. Bkz. E. Tulvig, "Episodic and Semantic Memory", E. Tulvig ve W. Donaldson (haz.), *Organization of Memory* içinde (New York: Academic Press, 1972), s. 381-403. Nostalji konusuna psikolojik ve psikanalitik yaklaşım için bkz. James Phillips, "Distance, Absence and Nostalgia", Don Ihde ve Hugh J. Silverman (haz.), *Descriptions* içinde (Albany: SUNY Press, 1985).

Ruhsal mekânı bir tür hücre hapsi olarak görmemek gerekir. İngiliz psikolog D. W. Winnicott bireyle çevresi arasında çocukluk döneminin başlarında oluşan bir "potansiyel mekân" kavramından bahseder. Bu mekân başlangıçta anneyle çocuk arasındaki oyun alanıdır. Kültürel deneyim burada yerini alacaktır ve bu deneyim ilkin oyunda tezahür eden yaratıcı yaşamla başlar.[12] Kültürün yalnızca baskıcı bir türdeşleştirici güç değil, bireysel oyun ve yaratıcılık alanı olma potansiyeli de vardır; bireysel oyunu sınırlamak şöyle dursun, ona alan sağlar. Kültür, insan doğasına yabancı değildir, aksine onun ayrılmaz bir parçasıdır; neticede, kültür, ilişkilerin her zaman süreklilik halinde değil, sınırdaşlık üzerinden geliştiği bir bağlam sunar. Belki de tarihsel afetlerde ve sürgünde en çok özlenen şey tam olarak geçmiş ve memleket toprağı değil, insanın arkadaşlarıyla ve memleketlileriyle paylaştığı ve ulusa ya da dine değil, seçici yakınlıklara dayalı olan bu potansiyel kültürel deneyim mekânıdır.

Kolektif hafıza burada günlük yaşamın ortak işaretleri olarak alınacaktır. Bu işaretler bireysel hatıraların ortak toplumsal çerçevelerini oluşturur. Bunları kalıp bir hikâye için reçete olarak değil, hafıza yelpazesindeki kıvrımlar olarak görmek gerekir. Fakat kolektif hafıza ile ulusal hafıza aynı şey değildir, ortak imgelerin ve alıntıların olması aynı oldukları anlamına gelmez. Ulusal hafıza ortak günlük hatıralardan tek bir teleolojik hikâye çıkarma eğilimindedir. Boşluklar ve süreksizlikler, tutarlı ve esinleyici nitelikteki kurtarılmış kimlik hikâyeleriyle yamanır. Oysa kolektif ya da kültürel hafızanın ortak günlük çerçeveleri birden çok anlatıyı aklımıza getirebilecek bireysel hatıralar için levhalar sunar. Bu anlatıların belli bir sözdizimi (keza ortak bir tonlaması) vardır, ama tek bir konusu yoktur. Dolayısıyla Nostalji Snack Bar'daki Tito portresinin olduğu gazete kupürü savaş sonrası Yugoslavya'nın sonunu da çağrıştırabilir, eski Yugoslavya'daki bir çocuk şakasını da. Maurice Halbwachs'a göre, kolektif hafıza modern hayatı nitelendiren değişiklik akımı içinde bir istikrar ve normatiflik alanı sunar.[13] Kolektif

12. D.W. Winnicott, *Playing and Reality* (Londra: Routledge, 1971), s. 100.

13. Klasik hafızanın "alışıldık yerleri"nin aksine, modern *topos*'lar sürekli akış halindedir: "Hafızanın toplumsal çerçeveleri ... suya çok yavaş dalan ve bu

hafıza çerçeveleri modernlik akışı içinde sığınılacak bir liman olarak görünür ve geçmiş ile şimdi, ben ile öteki arasında dolayımda bulunur.

Nostalji tarihçileri Jean Starobinski ve Michael Roth, yirminci yüzyılda nostaljinin özelleştiği ve içselleştirildiği sonucuna varmışlardır.[14] Sıla özlemi çocukluğun özlenmesine indirgenmiştir. Bu duruma ilerlemeye uyum sağlayamamaktan ziyade "yetişkin yaşamına uyum sağlayamamak" demek daha doğru olur. Freud için nostalji özel bir hastalık değil, insan arzusunun ölüm dürtüsüyle bağlantılı temel bir yapısıydı: "Bir nesneyi bulmak her zaman için onu yeniden bulmaktır."[15] Freud nostaljiye özgü söz dağarcığını benimser; ona göre, "yuvaya geri dönüşün" tek yolu eski travmaları analiz etmek ve tanımaktır.

Benim açımdan, nostalji hâlâ kolektif ve bireysel hafıza arasında bir aracıdır. Kolektif hafıza bir oyun alanı olarak görülebilir, ama bireysel hatıraların yattığı bir mezarlık olarak görülemez. Günümüz eleştirel düşüncesinde (gerek toplum bilimlerinde gerekse beşeri bilimlerde) kolektif hafıza incelemelerine dönüş ya da daha doğrusu geri dönüş, yirmi yıldır tartışılan ve bugün neredeyse tamamen unutulmuş olan belli bir akademik referans çerçevesinin geri kazanılmasıdır. Kolektif hafıza sistemsiz, karmakarışık bir kavramdır, yine de kişiye insan deneyiminin fenomenolojisini tarif etme olanağı verir. Kolektif hafıza incelemeleri, disiplinlerin sınırlarına karşı çıkar ve bizi hem akademik eserlere hem de sanat eserlerine bakmaya yö-

---

nedenle birinden öbürüne geçebilmeye olanak sağlayan, ama yine de hareketsiz olmayan ve ilerleyen tahtadan sallara benzer. ... Hafıza çerçeveleri ... zamanın akışının hem içinde hem de dışında var olurlar. Zamanın akışının dışında olduklarında imgelere ve somut hatıralara ... az da olsa bir istikrar ve genellik katarlar. Ama bu çerçeveler kısmen de olsa zamanın akışının esiridir." Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, çev. ve haz. Lewis Coser (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 182. Bu konudaki en son çalışmalar için bkz. Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Knopf, 1995) ve Peter Burke, "History as Social Memory", Thomas Butler (haz.), *Memory: History, Culture and the Mind* içinde (Oxford ve New York: Basil Blackwell, 1989), s. 97-115.

14. Michael Roth, "Returning to Nostalgia", Suzanne Nash (haz.), *Home and Its Disloation in Nineteenth-Century France* içinde (Albany: SUNY Press, 1993), s. 25-45.

15. Roth, "Returning to Nostalgia", s. 40.

neltir. Bizi yeniden "tasavvur edilen ve hissedilen şey, zekâ ve duygu alanı" ve "tekrar tekrar karşımıza çıkan bir anlatı olarak anlaşılan, verili bir kültürde doğal ve sağduyusal olarak algılanan, görünüşte tarihsel ve siyasi bağlamdan bağımsız olan kültürel mit" diye tanımlanan *"mental habitus"* (Panofski ve Lefèvre) ve "zihniyet" üzerine düşüncelere geri götürür.[16] Dolayısıyla kültürel mitler yalan değil, anlaşılabilirliğin günlük tutkalını sağlayarak tarihi doğallaştırıp yaşanabilir hale getiren ortak varsayımlardır.

Fakat hiçbir düşünce sistemi ya da bilim dalı bize insan hafızasının eksiksiz bir resmini sunamaz. Hafıza yorumları, Carlo Ginzburg'un deyişiyle, pekâlâ "yeniden inşaya dönük bir bilim" olabilir.[17] Yalnızca sahte hatıralar tümüyle hatırlanabilir. Yunanların hafızayı güçlendirme sanatından Proust'a kadar hafıza her zaman bir iz, bir ayrıntı, manidar bir mürsel mecaz aracılığıyla kodlanmıştır. Freud şiirsel bir kavram olan "perde anı"yı ortaya atmıştı – "kişisel travmanın ya da hakikatin ortaya çıkış ânının o unutulmuş sahnesini gölgeleyen" bağlamsal bir sınırdaş ayrıntıydı bu. Viyana usulü bir bloknot gibi, izleri, çizikleri, varsayımları tutar, dikkatleri hafıza analistinin ya da yorumcusunun dayattığı merkezi olaydan uzaklaştırır. Kolektif çerçeveler çoğu zaman bir bireyin duygusal hatıralarının bağlamlarını belirleyen perde anılar olarak işlev görür. Sürgünde ya da tarihsel geçişlerde, eski anayurttan levhalar duygusal bir anlam kazanır. Sözgelimi eski Doğu Almanlar şapkalı hoş bir adamın (Ampelmann) simgelediği eski trafik işaretlerinin yerine daha pragmatik bir Batı Alman imgesinin geçirilmesini engellemek için kampanya başlatmışlardı. Öncesinde hiç kimse Ampelmann'a fazla dikkat etmemişti, ama artık sokak levhalarında görülmez olunca birdenbire tüm ulusun sevgilisi haline gelmişti.

Hatıraların kolektif çerçevelerinin farkına ancak yaşadığımız cemaatten uzaklaşınca ya da bu cemaat bir alacakaranlık ânına gi-

16. Kolektif hafıza Roland Barthes'ın kültürel mitine de etkide bulununur. Barthes sonraki tanımında artık "gizemsizleştirmeye" çalışmak yerine, mitoloğun kendisinin sonsuza dek parçası olduğu mitik alışıldık yerlerin kaçınılmazlığı ile imleme süreçleri üzerine düşünür.

17. Carlo Ginzburg, *Clues, Myths and the Historical Method*, İng. çev. John Tedeschi ve Anne Tedeschi (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986; Türkçesi: *Efsaneler, Amblemler, İzler*, çev. S. Öztürk, İstanbul: Kırmızı, 2007).

rince varınız. Kolektif hafıza çerçeveleri yas sırasında yeniden keşfedilir. Freud yasla melankoliyi birbirinden ayırmıştı. Yas sevilen birinin kaybıyla ya da anayurt, özgürlük ya da ideal gibi bir soyutlamanın yitirilmesiyle bağlantılıdır. Yas "keder görevleri" için gerekli zamanın geçmesiyle son bulur. Yas günü, her ne kadar "gereklerine bir defada uyulamasa da", "gerçekliğe hürmet günüdür". Melankolide ise kayıp net bir şekilde tanımlanmaz ve daha bilinçdışıdır. Melankoli keder görevlerinin yerine getirilmesiyle geçmez ve dış dünyayla bağı daha azdır. Kendi kendini bilmeye ya da sürekli olarak narsisistçe kendini kırbaçlamaya varabilir. "Melankoli kompleksi açık bir yara gibidir, tümüyle durana kadar akıtır egoyu."[18] Düşünsel nostaljide hem yas hem de melankoli öğeleri vardır. Onun yitirmiş olduğu şey asla bütünüyle hatırlanmasa da, kolektif hafıza çerçevelerinin yitirilmesiyle bir bağı vardır. Düşünsel nostalji hem acıyı düşünerek hem de geleceğe işaret eden oyunla keder görevlerinin derin bir yas biçimidir.

Nostalji Snack Bar hiçbir şeyi geri getirmez. Eski Yugoslavya'da hiçbir zaman böyle bir kafe olmamıştı. Zaten artık böyle bir ülke de yok, dolayısıyla Yugoslav popüler kültürü özbilinçli üsluba ve bir hafıza eğitim gezisine dönüşebilir. Mekân Orta Avrupa kafe kültürünün havasını ve Tito tarzı zımbırtılarla oyalanıp *Wired* dergisi okuyan genç kuşağın yeni züppeliğinin havasını yayıyor. Bu bar geçmişle ve şimdiyle oynayan yeni bir mekândır. Bir yandan son Yugoslav kuşağının ortak hafıza çerçevelerine seslenirken, diğer yandan inceden inceye büyük vatan rüyalarını alaya almaktadır. Derin bir anma olduğu gibi bir iddiası yoktur ve yalnızca, mükemmel pastalar ve diğer perde anılarla geçici bir kent macerası sunar. Keder görevlerine gelince, tamamlamak bir ömür alabilir.

18. Sigmund Freud, "Morning and Meloncholia", *General Psychological Theory* içinde (New York: Macmillan, 1963), s. 164-80.

6

NOSTALJİ VE KOMÜNİZM SONRASI HAFIZA

1990'LARIN ORTALARINDA Moskova'da başımdan ilginç bir olay geçtiğini hatırlıyorum. Kendimi *Rossiia* Oteli'nin yanında Hitler kılığına girmiş bir adamla yan yana pahalı portakal suyu içerken bulmuştum. İkimiz de televizyoncularla yapacağımız görüşmeyi bekliyorduk. Hitler kılığındaki adam Kazakistanlı, ketum, orta yaşlı biriydi. Dublörler Ajansı'nda Führer olarak yarı-zamanlı, kazançlı bir iş bulmuştu. Lenin'i de deneyebilirdim demişti, ama ajansta zaten Sovyet liderini canlandıran başkaları varmış. Hitler kılığındaki adam bana ilginç bir olay anlattı. Rolüne çalıştığı dönemde, birkaç kişiyi güldürüp, belki bir de bedava bira içerim umuduyla, Hitler öteberilerini kuşanıp, Moskova'da bir Alman birahanesine gitmiş. Almanların tepkileri onu şaşırtmış; kimse onun olduğu tarafa bakmaya cesaret edememiş, dahası kimseye de komik gelmemiş. Tersine, herkes sanki bir günah işliyormuşçasına adama sırt çevirmiş. "Bu Almanlarda mizah duyusu yok" diye yakınmıştı adam.

Almanların Kazakistanlı amatör aktörü bu denli ciddiye almaları ve bir bira bile ısmarlamamaları o dönemde bana komik gelmişti. Almanların (kendi deyişiyle) "tarihlerine bu şekilde karşı çıkmalarını"nın nedenleri hakkında adamın hiçbir düşüncesi yoktu. Ruslar komedi filmlerinde Stalin ve Lenin imgelerinin kullanılmasından ve son dönemde bazı şehirlerde anıtlarının dikilmesinden hiç rahatsız olmuyorlardı. "Hepsi bizim tarihimiz," dedi. "Bugün bununla gurur duyabiliriz. Elbette sorunlar vardı. Ama kimde yoktu ki?"

Her geçen gün kendimin de, geçmişi ele alırken, sahip olduğumuz (ya da olmadığımız) tabular hakkında düşünürken mizah duygumu kaybettiğimi hissediyorum. Sorun elbette popüler bir eğlence

adına bir halkın liderlerini kişileştirmekten kaynaklanmıyor. Sorun bu tür "ideolojisizleştirilmiş" tutumların yeni bir tarz, neredeyse yeni bir resmi söylem haline gelmiş olmasıdır. Artık yıkıcı olmayan bu söylem estetik bir norma, yaygın bir modaya dönüştü. Böyle bir durumda, modaya karşı çıkıp mizah duygusundan yoksun görünme (Rusya bağlamında bu pek hoş kaçmaz) riskini nasıl alabiliriz?

Glasnost döneminin ilk günlerinde totaliter geçmişin unutulmasına ve insanların "*mankurt*laştırılma"sına karşı eleştirel bir kampanya başlatılmıştı. Eski bir Kazak efsanesine göre, esirlerine deve postundan yapılma kayışla acımasızca eziyet eden ve onları *mankurt*, yani mutlu köleler, hafızasız insanlara dönüştüren bir vahşi savaşçılar kabilesi varmış. Cengiz Aytmatov'un *Gün Uzar Yüzyıl Olur* (1981) romanında anlatılan *mankurt*, *glasnost* döneminin *homo sovieticus*'unu anlatan bir metafor haline gelmişti.[1] Geçen on yılın ardından *mankurt*laştırmaya karşı verilen bu mücadelenin tarihe karıştığı ve *mankurt*ların (hafızasız insanların) tekrar unutulmaya terk edildiği anlaşılıyor. Dahası ahlaki sorumluluk ve tutkulu samimiyet hisleriyle *glasnost* aydınları da unutulan bir kabile haline gelip demode oldular. Sovyetler Birliği'nin çöküşünden on yıl sonra geriye dönüp bakıldığında, yaşanan büyük toplumsal dönüşüme, yayınlanan önemli belgelere ve sökün eden kişisel hatıralara rağmen, komünizm deneyimi ve özel olarak da devlet baskısı üzerine kısa süreli kamusal tefekkürün herhangi bir kurumsal değişikliğe yol açmadığı açıktır. Komünist Parti davası bürokratik bir komediye dönüştü, Gerçekleri Araştırma ve Uzlaştırma Kurulu'na benzer hiçbir şey kurulmadı. Geçmişin kolektif travması pek kabul edilmedi ya da kabul edilse bile, herkes çarkın dişlileri arasında emirleri uygulayan bir piyon ya da masum bir kurban olarak görüldü. Hafızanın iyileşmesi için yürütülen kampanya, yerini hayali tarihdışı geçmişe, istikrar ve normallik çağına duyulan yeni bir özleme bıraktı. Bu kitlesel nostaljiye ulus çapında bir orta yaş krizi denilebilir; birçok insan kişisel duygusal anılarını büyük tarihsel resme yansıtarak ve seçici unutmadan paylarına düşeni alarak, çocukluk ve gençlik çağına özlem duymaktadır.

1. *Glasnost* hafızası için bkz. Maria Ferretti, *La memoria mutilata: la Russia ricorda* (Milano: Corbaccio, 1993).

Nostalji iki tarafı keskin bıçak gibidir: Siyasete karşı duygusal bir panzehir gibi görünür ve dolayısıyla hâlâ en iyi siyasi araçtır. Siyasetin kirli bir sözcük haline geldiği küresel şüphecilik çağında, akıllı siyasetçiler, büyüsünü kaybetmiş ve her zaman sessiz olmayan çoğunluğa ulaşmak için siyasetten uzak görünmeye çalışıyorlar: Clinton gibi saksafon çalıyor, Yeltsin gibi dans ediyor, Al Gore gibi öpüyor, Putin gibi judo maçları kazanıp köpek seviyorlar. Siyasete soğukluk küresel bir olguyken, Rusya'da gerek 1990'ların sonlarındaki kitlesel nostalji döneminde gerekse Sovyet döneminin son yıllarında, siyaset kurumlarının tamamına karşı özel bir güvensizlik, kamusal yaşamdan kaçış ve yakın kişiler arası iletişimin dolaylı dilinden yararlanma gibi ortak yönler vardı. Marksist-Leninist ideolojinin çöküşünden uzun süre sonra günlük Sovyet mitlerinin, duygularının ve pratiklerinin hâlâ yaşıyor olmasının nedeni nedir? Nostaljiyle Sovyetler Birliği'nin başlangıcı ve sonu arasında nasıl bir bağ vardır?

Yirminci yüzyıl komünizm tarihinin temel olayı olan Büyük Sosyalist Ekim Devrimi kökten anti-nostaljikti, ama komünist restorasyonun ilk gösterisi olmuştu. Sorun şu ki geniş çaplı yağmalama eylemlerinin görüldüğü ama çok az kan dökülmüş Kışlık Saray baskınına ilişkin belgeler çok yetersizdi. Belgelerin ve kamusal hafızanın yokluğu dışında, devrimci olayların teatral yaratımı da tuz biber olmuştu. Ekim'deki kahramanca eylemi gösteren *Kışlık Saray Baskını* ve Kışlık Saray'da yankılanan Wagner müziği eşliğinde 10 bin figüranın rol aldığı *Özgürleşen Emeğin Gizemi* (1920) gibi kitlesel gösteriler sosyalist ütopyaya giden parlak yolu gösteriyordu. Wagner'in bile hayal edemediği bütünsel bir sanat çalışmasıydı bu. Bu olaya katılan 10 bin figüran için kitle gösterisinin hatırası, bu kadar görülmeye değer olmayan ve o dönemde çok az insanın "devrim" diye nitelendirdiği Ekim 1917'nin gerçek olaylarının yerini almıştı. Bu kitle gösterisi zaman içinde bozulup, Sovyet halkının yetmiş yıl boyunca zorunlu-gönüllü tarzda katıldığı 7 Kasım gösterilerine dönüşen ilk Sovyet ritüeliydi.

Ekim Devrimi'nin ardından Sovyet liderleri gözle görülmeyen bir ulusallaştırma gerçekleştirdiler ve zamanı ulusallaştırdılar.[2] Ekim

2. Geoffrey A. Hoskins, "Memory in Totalitarian Society: The Case of the So-

Devrimi, komünizmin nihai zaferi ve "tarihin sonu" ile tamamlanacak olan dünya tarihinin doruğu olarak sunuluyordu. Kestirilemez bir şey ya da kamusal özgürlükte yıkıcı bir modern deneyim olarak görülmeyen devrimci faaliyetler zorunluluğun mantığına tabiydi. Şubat gösterilerinden Kronstadt ayaklanmasına kadar 1917 ve 1918'de tabandan gerçekleşen devrimci eylemlerin çoğu, halkın bilincine yeniden kurulmuş biçimiyle, Ekim'in resmi teleolojisine katkıda bulunduğu oranda girdi. Nostaljinin özellikle de devrimin ilk yıllarında, yalnızca kötü bir sözcük değil, aynı zamanda karşıdevrimci bir provokasyon olarak görülmesinin nedeni budur. *Nostalji* sözcüğünün devrimci söz dağarcığında yeri yoktu. Nostalji yeni dünyada yeri olmayan çürümüş burjuva düzeninin tehlikeli "atavizm"i olarak görülüyordu. Başlangıçta devrimci ideoloji yüzünü geleceğe dönmüş, ütopyacı ve teleolojiktir. Ama aynı zamanda, tarihöncesinden alıntı yapan bir modernlik örneğiydi; Marx'ın kapitalist sömürüden önceki "ilkel komünizme" ve Spartaküs ile Robin Hood gibi geçmişin kahramanlarına özel bir bağlılığı vardı. Devrimin öncüsü ve meşrulaştırıcısı olan geçmiş, "bilimsel olarak" yeniden yazılıyordu. Komünist teleoloji aşırı güçlü ve mest ediciydi; yokluğu SSCB'deki komünizm sonrası dünyada fazlasıyla hissedilmektedir. Şu anda herkesin bunun yerine koyacak bir şey, Rus gelişimine dair bugünkü kaosu anlamlandırmaya yardımcı olacak inandırıcı başka bir öykü araması bundandır. Liberal reformcular Sovyet dönemini modernleşmeye giden dolambaçlı bir yol olarak değerlendiriyor ve yeniden Batı'ya katılmaktan bahsediyorlar; muhafazakârlar devrim öncesi Rusya'ya ve o dönemin geleneksel değerlerine dönmek istiyorlar; komünistler ise Stalin dönemine ait müzikallerde temsil edilen Rus-Sovyet pastoral geçmişini arıyorlar.

1920'lerden itibaren resmi Sovyet söyleminde devrim ve restorasyon retoriği birleştirilmişti. Kitlesel yıkımlara, kolektifleştirmelere Ukrayna'daki açlığa ve temizlik operasyonlarına rağmen, 1930'lar o dönemin sinemasında ve resmi sanatında bir refah, istikrar ve normallik dönemi olarak sunulmuştu. Stalin yönetimi birleşik bir kültür yaratmak amacıyla sofra adabı, aile değerleri ve Stalinist ide-

---

viet Union" Thomas Butler (haz), *Memory, History, Culture and the Mind* içinde (Oxford ve New York: Basil Blackwell, 1989), s. 115.

olojiyi birlikte öğreten geniş çaplı bir "kültürleştirme" (*kulturnost*) seferberliği başlatmıştı. Robin Hood gibi enternasyonal yabancılar yerine, tüm ihtişamlarıyla Rus ulusal kahramanları (çoğunlukla da çarlar) yeniden moda haline gelmişti. Aleksander Nevski, Korkunç İvan ve Büyük Petro, Stalin'in büyük selefleri olarak yeniden yaratılmıştı. Canlı ulusal kostümler, halk müziği ve Lenin ile Stalin'in bütün ulusal dillere tercüme edilmiş toplu eserleriyle Sovyet milliyetlerinin büyük gösterisi Sovyet Başarıları Sergisi'nde sunulmuştu. Kalıba uymayanların zulme uğramaları ve yeniden iskân edilmeleriyle birlikte Sovyet milliyetlerinin yaratılması, on dokuzuncu yüzyılın icat edilmiş geleneklerinin yeni bir ideolojik anlayışla sunulan başka bir versiyonuydu. Sovyet yurtseverliğini gerçekten tabana yayılan bir olguya dönüştürmek için İkinci Dünya Savaşı deneyiminin yaşanması gerekiyordu. Sonuç olarak, neşeli müzikallerde, halk festivallerinde ve kentlerin büyük çaplı yeniden inşasında temsil edilen savaş öncesi dönem, Sovyet geleneğinin temeli olarak görülmeye başlandı. Savaş sonrası dönem, özellikle de Kruşçev'in yumuşama dönemi, gerek resmi gerekse resmi olmayan kültür cephesinden değerlendirildiğinde, Sovyet tarihinde yüzünü geleceğe en çok dönmüş dönemdi. Fransız Simone Signoret ve Yves Montand çifti gibi Sovyetler Birliği'ne gitmişliği olan yabancı film yıldızları, gençliğin yeni kahramanları olmuştu. Kruşçev 1960 kuşağının (yani benim kuşağımın) komünizm çağında yaşayacağını ve evreni fethedeceğini vaat etmişti. Büyüdüğümüz dönemde başka ülkelere gitmeden önce aya gideceğimizi zannediyorduk. Nostaljiye ayıracak zaman yoktu.

Sovyet tanklarının Prag'a girdiği 1968 yılı bir kırılma noktasıydı. 1970'lerin sonuna gelindiğinde devrimci kozmik misyon bizzat Sovyet liderleri tarafından unutuldu. Brejnev ve Andropov'un başta olduğu soğuk savaş dönemi hâlâ ihtilaflı bir alandır: Bazıları açısından istikrar ve daha iyi yaşam standartları dönemi, bazılarına göreyse devlette yolsuzluk, yaygın kinizm, ideolojik yozlaşma ve elit zümrelerin ve şebekelerin serpilme dönemiydi. 1968'de lise öğrencisi olan Vladimir Putin, Nazi Almanyası'nda çalışan Sovyet ajanlarını konu alan "Kılıç ve Kalkan" adlı televizyon dizisinden esinlenerek Leningrad'daki KGB bürosuna gitmiş ve hizmete hazır olduğunu söylemişti. Gençliğindeki hayallerine sadık kalan Rusya baş-

kanı otuz yıl sonra bu hikâyeyi sevgiyle hatırlayacaktı. Gelecekteki Rus liderliğinin gelişiminin ipuçlarını Sovyetler'in bu son döneminde bulabiliriz. 1990'ların Brejnev dönemi nostaljisinin bir nedeni de Rus televizyonunda eski Sovyet filmlerinin yeniden yayınlanıyor olmasıydı. Sovyetler'in dağılmasından sonraki on yıllık dönemin karışıklıklarından ve kayıp yanılsamalarından yorulan birçok Rus seyirci, televizyonunun başına geçmiş ve hem kendi yaşadıklarını hem de yirmi yıl önce bu filmleri nasıl seyrettiklerini –çok daha şüphecilikle ve tevriyelerle– unutarak, Sovyetler'deki yaşamın bu filmlere benzediğine inanır olmuştu.

SSCB ile Doğu ve Orta Avrupa arasında büyük farklılıklar olmakla beraber, 1960'lardan 1980'lere kadar bu ülkelerdeki alternatif entelektüel yaşamın ortak bir özelliğinden bahsedebiliriz: Demokratik direnişin temellerinden biri olan ve komünist rejimde ortaya çıkmış bir kamusal alanın prototipi olarak görülebilecek "karşı-hafıza"nın gelişimi. Karşı-hafıza, çoğunlukla, yakın arkadaşlarla aile üyeleri arasında aktarılan sözlü bir hafızaydı ve resmi olmayan şebekeler aracılığıyla toplumun geniş katmanlarına yayılıyordu. Geçmiş, şimdi ve gelecek hakkındaki alternatif anlayışlar nadiren açıkça tartışılırdı; bu iletişim, daha ziyade, yarım sözcükler, fıkralar ve iki anlamlı sözlerle kurulurdu. Bu, Brejnev ya da Brigitte Bardot hakkında bir anekdot olabileceği gibi, *Gulag* ya da Nabokov'un *Lolita*'sının bir *samizdat** baskısı ya da Stalin'in kamplarında kaybolmuş bir akrabanın tarihsel olayların alternatif bir versiyonunu tetikleyen fotoğrafı da olabilirdi. Karşı-hafıza çoğu zaman tarihin resmi anlatısında, hatta kişinin kendi yaşamında kusurlar bulmak demekti. "İnsanın iktidara karşı mücadelesi hafızanın unutmaya karşı mücadelesidir" – Milan Kundera'nın bu sözleri 1960'lardan 1980'lerin sonuna kadar tüm Doğu Avrupa'daki muhalif yazarların ve aydınların düsturu olmuştu.[3] Kundera'nın Fransa'ya sürgün edilişinin ardından yayınlanan *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı* adlı romanı 1968 sonrasında karşı-hafızanın mekanizmalarından bazılarını ortaya koyu-

* Rusça "kaçak". –*ç.n.*

3. Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting* (New York: King Penguin, 1980), s. 3 (Türkçesi: *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*, çev. Erhan Bener, İstanbul: Can, 1991). Doğu ve Orta Avrupa'da hafıza üzerine güncel bir tartışma için bkz. Istvan Rev, "Parallel Autopsies", *Representations*, no. 49 (1995), s. 15-40.

yordu. Romanda örneğin gözden düşen bir parti liderini silen tarihi bir fotoğrafın başarısız kırpılma hikâyesi anlatılır: Sabık parti lideri tarihten fırça darbesiyle silinmiş olmasına karşın, kürk şapkası başka bir *aparatçik*'in, Klement Gottwald'ın kafasında kalmıştır. Bu kürk şapka karşı-hafıza için kusursuz bir tetikleyici işlev görür, zira resmi tarihteki söküklere ve silme işlemlerine işaret eder. Ne var ki karşı-hafıza pratikleri muhalif aydınları da sütten çıkmış ak kaşık olarak sunmuyordu; rejimle aralarındaki işbirliğinin en mahrem aşk ilişkilerine bile sirayet ettiğini anlamaları zorunluydu. Hepsinin geçmişinde bugüne gölge düşüren unutulmuş "kürk şapka"lar vardı: Davaya bağlı bir Staliniste yazılmış aşk mektupları ya da temizlik operasyonlarının doruk noktasında gösterilerde dans etmek gibi. Bu lekeler geçmişin nostaljik şekilde yeniden kurulmasına izin vermiyordu.

Karşı-hafıza yalnızca alternatif gerçeklerin ve metinlerin bir derlemesi değil, aynı zamanda muğlaklık, ironi, iki anlamlı sözler, özel tonlama kullanarak resmi bürokratik ve siyasi söyleme meydan okuyan alternatif bir okuma tarzıydı. Lidiia Ginzburg insanların tonlamalarına göre, resmi klişeleri okuma tarzlarına göre tanınabileceğini yazar. Bunlar edebi deneyler değil, hayatta kalma amaçlı araçlar ve eleştirel düşüncenin temelleriydi. Karşı-hafızanın bilinçli olarak korunması bir aydına toplumda özel bir rol verir. Gulag ve Stalinist temizlik operasyonlarının tarihini ilk kez karşı-hafıza tatbikçileri teşhir etmişti. Karşı-hafıza devlet politikalarından bağımsız bir "iç özgürlük" fikrine (yani hapishanede bile başarılabilecek bir şeye) dayalıydı.

Karşı-hafızanın komünizm sonrası nostalji açısından önemli özelliklerinden biri, köklerinin herhangi bir kurumda olmaması, aksine çoğunlukla gayriresmi ağlara, kişisel ilişkilere ve arkadaşlıklara dayalı olmasıydı. Bütün kurumlara ya da resmi söylemi çağrıştıran her şeye güvensizlik komünizmin çöküşünden sonra da devam etti. Yarım sözcüklerle yürütülen bu iletişim ve sessiz işbirliği, yeni kurumlara ve siyasi partilere güvensizlikle ve dolayısıyla *perestroyka*nın bazı kazanımlarının kalıcılaştırılamamasıyla sonuçlandı.

1980'lerin sonunda basındaki özgürleşme tepeden başladı. *Perestroyka* "yeniden yapılandırma" ya da tamirat anlamına gelir, yeni bir inşa demek değildir. Gorbaçov *perestroyka*nın yeni bir dev-

rim olduğunu ilan etmesine karşın, *glasnost* ve *perestroyka* döneminde kamuoyunda dönen tartışmalarda devrimci retorik açıkça eleştirilmişti. *Glasnost* döneminde herkes tarihte kara delikler ve kör noktalar arayan amatör birer tarihçi olmuştu. Devrimin geleceği kadar neredeyse geçmiş hakkında da bir coşku vardı – tabular kalktıkça geçmiş de günden güne değişiyordu.

"Stalin'in portresinin altında marihuana içen güzel bir fahişe oturuyor." 1980'lerin sonundaki bir Rus filminden tipik bir sahneyi bu şekilde tarif edebiliriz. Haplar, seks ve Stalinizm hakkında eleştirel düşünceler (1950'lerin sonlarındaki Stalinsizleştirmenin ilk aşamasından kalan tamamlanmamış görev) mutlu mesut bir arada yaşıyordu. Geçmişe yönelik tutumun pek hürmetkâr olduğu söylenemezdi. O dönemde Rusya ve Doğu Avrupa'daki birçok film ve sanat eseri kültürel bir karşı saldırı gerçekleştirmek, aldatma ve kitlesel hipnotizma mekanizmalarını, kişisel ve resmi hafızanın karşılıklı bağımlılığını teşhir ederek tarihsel mitleri sarsmak için farklı karşı-hafıza, karnaval, *kiç* ve düşünsel nostalji biçimlerinden yararlanmıştı.[4]

Fakat *perestroyka*dan ve Doğu Avrupa'daki 1989 devrimlerinden sonra karşı-hafızanın paylaşılan bir şey olmadığı anlaşılıp, tarih üzerine eleştirel düşüncenin muhalif pratikleri moda olmaktan çıkınca bir şok yaşandı. Karşı-hafıza artık tek bir bayrak altında seferber edilemiyordu; karşı-hafıza artık bölücüydü ve bölünmüştü, siyasi açıdan insan yüzlü sosyalizmden aşırı sağcı milliyetçiliğe ve kralcılığa kadar geniş bir yelpaze oluşturuyordu. Tony Judt'un sözleriyle, "insanların genellikle de başka birinin geçmişine karşı bir silah olarak yararlanabileceği çok fazla geçmiş, çok fazla anı" vardı.[5] Sansürün tedrici olarak kaldırılmasıyla öncesinde bilinmeyen tarihsel belgeler sökün etti ve bu durum yirminci yüzyılın başındaki popüler kültürün karanlık gizli cereyanlarının –birçok komplo hikâyesi ve tarihsel spekülasyonla birlikte– su yüzüne çıkmasını mümkün kıldı.

4. Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 1994).

5. Tony Judt, "The Past Is Another Country: Myth and Memory in Post-War Europe", *Daedalus*, *21*, 4 (Güz 1992), s. 99.

Perestroyka döneminde temayüz eden birbirine rakip iki kitle hareketinin de adında hafıza, hatıra kavramı vardı: *Memorial* ve *Pamiat* (Rusçada "hafıza"). *Pamiat* geleneksel Rus kültürünün yok edilmesine üzülen yeni-muhafazakâr bir hareketti.[6] Yok edilmiş Rus cemaatine duyulan nostalji zıvanadan çıkıp, halkın incinen gururunu ve kırgınlığını suiistimal eden yabancı düşmanı saldırılara dönüştü. *Pamiat* başka birçok şey dışında, devrim öncesindeki sağcı Rus kültürünü (*Siyon Ekâbirinin Kaideleri* gibi) diriltmiş, bir tek günah keçisinin olduğu mitik ve komplocu bir dünya görüşünün propagandasını yapmıştı. Buna göre, hem Sovyet döneminin hem de Sovyet sonrası dönemin hastalıklarının, hem totalitarizmin hem de demokrasinin müsebbibi Yahudi-Mason komplosuydu. KGB tarafından desteklendiği iddia edilen *Pamiat*, 1990'ların başında dağılmasına karşın, birçok görüşü egemen zihniyetin parçası haline geldi. Dahası *Pamiat*'ın bazı aşırı bildirileri de farklı bir kisveye bürünerek 1990'ların *punk* ve gençlik gruplarının radikal modasının birer parçası oldu.

Pamiat'ın aksine *Memorial* temelden nostalji karşıtıydı. Ünlü siyasi liderlerden ve yazarlardan (Buharin, Mandelstam, Babel, Meyerhold) sıradan insanlara kadar Stalin'in kamplarında ölenlerin itibarını iade etmeyi ve anısını yaşatmayı hedefleyen gayriresmi grupların ve sosyal kulüplerin (bunların kökleri 1960'lara kadar uzanmaktadır) oluşturduğu geniş bir hareket olarak doğdu. 1960'ların sonlarında ortaya çıkan ve 1990'lara gelindiğinde 50 bin üyeye ulaşan *Memorial* hareketi, SSCB koşullarında sivil toplumun ortaya çıkışını yansıtan bir halk inisiyatifi örneğiydi. Bu gruplar arşivlerin açılması ve geçmişin daha şeffaf hale getirilmesi için mücadele ediyorlardı.[7]

6. *Pamiat*'ın bazı fikirleri 1970'lerin "köy edebiyatı" yazarlarının eserlerinde görünüşte zararsız bir şekilde geliştirildi. Rus köyüne olan nostaljinin resmi Sovyet ideolojisine karşıt olacağı düşünülebilir, ama Rus ulusal uyanış hareketine Brejnev döneminin sonlarından itibaren müsamaha gösterildi, hatta teşvik edildi. *Pamiat* da benzer şekilde KGB tarafından hem eleştirilmiş hem de korunmuştu.

7. Dov Yaroshevski, "Political Participation and Public Memory: The Memorial Movement in the USSR, 1987-1989", *History and Memory*, cilt 2, no. 2 (Kış 1990), s. 5-32. Böylece *perestroykanın* ilk günlerinde "arşiv hafızası" –Batı tarih geleneğinde geçmişi nesnelleştirmenin bir yolu olarak daha baştan kabul edilen

Fakat *perestroyka* dönemindeki "hafıza canlanması" yalnızca kültürel bir rol değil, aynı zamanda doğrudan siyasi bir rol oynadı. Gerek 1991 Ağustos olayları gerekse de Moskova ve St. Petersburg' da tankların yardımıyla Gorbaçov'u devirip eski tarz Sovyet rejimini yeniden kurmaya çalışan muhafazakârların darbesine karşı gösterilen halk direnişi büyük oranda bu canlılıktan beslenmişti. KGB' nin başındaki Feliks Cerjinski'nin büstleri ve Lenin'in eski Sovyetler Birliği'nin tamamında seri üretilen anıtlarının yıkılması halkın öfkesinin sembolleri olmuştu. Bu nedenle yaklaşık altı yıl sonra, bir zamanlar Moskova'daki bir parkta Ağustos 1991 olaylarının yadigârı olarak çimlerin üzerinde yatan parti liderlerinin heykellerinin, (Sovyet geçmişine pastoral bir bakışın ifadesi olarak) yeniden dikilmesi çok şaşırtıcıydı. Ülkenin siyasi dönüşümünün kayıp potansiyeli yerini kitle nostaljisine bırakmıştı.

1990'ların ortalarında birçok demokrat eğilimli gazeteci kitle iletişim araçları ve kamuoyundaki düşünsel olmayan yeni nostalji dalgası karşısında alarm zilleri çalıyordu. Natalya İvanova şimdinin *nosto*-şimdiye dönüştüğünü yazmıştı. Kitlesel nostaljinin ve gelecek hakkındaki şüpheciliğin ekonomik ve siyasi dönüşüm olanaklarını tıkamaya başladığını söyleyenler de oldu. "Nostaljinin özelleştirilmesi" ekonomik özelleşmeyle kol kola gitti ve 1970'lerdeki altın gençliğin özel nostaljilerini kamusal ve siyasi bir araca dönüştürdü.[8] Rus kültür sosyologu Daniil Dondurei 1997'de ilginç bir görüş ortaya attı. Buna göre, yeni otoriteler İsviçre bankalarındaki hesaplarını ve ülke ekonomisinin nasıl idare edildiğini gözlerden saklamak için Sovyet nostaljisi denilen salgını üstü kapalı bir şekilde destekliyorlardı. Reformculara gelince, onlar kendi fikirleri ve projeleri için iyi bir halkla ilişkiler çalışması yapmayı başaramamış ve dolayısıyla hiçbir zaman projelerini doğru düzgün uygulama şansı bulamamışlardı.[9] Dondurei'ye göre, Sovyet sonrası dönemin başarılarının Sovyet dönemine ve Sovyet öncesi döneme duyulan

ve eleştirilen bu hafıza– yıkıcı bir işlev görmüş ve şimdinin dönüşümüne katkıda bulunmuştu.

8. Viktor Şenderoviç, "Privatizatsiia nostal'gii", *Moskovskie Novosti*, 31 Mart 1996, s. 16.

9. Daniil Dondurei, yazarla mülakat, Moskova, Temmuz 1997. Dondurei *Iskusstvo kino*'nun (Sinema Sanatı) yazı kurulu üyelerinden biridir.

nostaljiyle karartılması, yeni Rus düzeninin efendileri haline gelen Sovyet elitlerinin işine yaramıştı. Halkın öfkesi genç reformculara –hükümetin yeni yüzlerine– yönelirken, sabık bürokrasi adeta adı konmamış bir doğa yasası uyarınca ülke zenginliklerinin çoğunun üzerine konmuştu.[10]

Nostalji, değişikliğin hızlı ritmine ve ekonomik şok terapisine karşı bir savunma mekanizması haline geldi. Bazıları 1990'ların başındaki ekonomik reformcuların, serbest piyasanın kurtarıcı misyonuna körü körüne inanmakla, geniş demokratik ve toplumsal içerikli hedefleri çarçabuk ekonomiye indirgediğini savundular. Demokratik kurumların emek-yoğun gelişimi ve toplumsal koşulların halk yararına iyileştirilmesi yerine, hem Batı'daki hükümetler hem de Rusya'nın radikal reformcuları büyük oranda ekonomik belirlenimciliğe sarıldılar ve bunu ülkenin ve ilerleme hareketinin her derde deva ilacı olarak gördüler. Sanki geçiş dönemindeki karmaşaya bir anlam ve amaç katan kayıp devrimci teleoloji tekrar bulunmuştu, ama bu sefer Marksist-Leninist değil, kapitalist nitelikteydi. Ama esas günahkârlar onlar değildi. Onları da şaşırtan bir şekilde, serbest piyasa Rusya'da Sovyet döneminin yetenekli *aparatçik*'inin şahsında kendine tuhaf bir yatak arkadaşı buldu, zira demokratik toplumsal meselelere çok az ilgi duyan güçlü bir devletin gölgesinde piyasa savunuculuğu yapmak bu bürokratların çıkarınaydı.

1990'larda Rusya'daki toplumsal ve ekonomik dönüşümün arkasında gerçekte nelerin olduğu, o dönemde yaşayanların gözünden bir şekilde kaçmıştı ve muhtemelen ileride tarihçileri de şaşırtacaktır. Sovyet sonrası Rusya dünya üzerindeki en ihtilaflı, heyecan

10. 1990'larda Brejnev'in eski rejimine duyulan nostaljinin tuhaf bir taban hareketinden ibaret olmadığı açıktır; bu nostalji Ziyuganov'dan Lujkov'a kadar çok farklı siyasetçilerden destek görmüştür. Bunun bir nedeni, Sovyet siyasi ve bürokratik düzeninin o dönemin ayrıcalıklı gayriresmi şebekelerine yaslanarak ve gerek dolaylı gerekse dolaysız yollardan ekonomik ve yasal reformların hayata geçirilmesine engel olarak Sovyet sonrası dönemde neredeyse değişmeden kalmış olmasıdır. Diğer Doğu Avrupa ülkelerinde ya da Demokratik Almanya'da eski aktif parti üyelerini ve devlet güvenlik elemanlarını yönetim mevkilerinden dışlayan cezalandırma ve tasfiye konusundaki aşırılıklardan bahsedilirken, Rusya'da asgari cezalandırma ve geçmişe ilişkin sorumluluğun kabul edilmesi hakkındaki tartışmalar bile 1990'ların başından bu yana susturulmuş ve tartışmalı bir şekilde cadı avı diye nitelendirilmiştir.

verici ve çelişkili yerlerden biriydi; radikal özgürlük, kestirilemezlik ve toplumsal deneycilikle kadercilik, varlığını sürdüren Sovyet siyasi kurumları ve yeniden canlanan dinsel ve geleneksel değerler bir aradaydı. Rusya'nın kültürel yaşamındaki merkeziyetçi nitelik ya da resmi ve gayriresmi kültür ayrımı ortadan kalkmıştı; toplumun kendisi gibi kültür de sürekli bir altüst oluş içindeydi, kâh hızlanıyor kâh dönüşüm geçiriyor, ama ara ara da balonu sönüyordu. Fakat basını, iletişim araçlarını ve kamusal söylemi incelediğimizde, 1990'ların ortalarında tedrici bir değişikliğin yaşandığını görürüz. Bu dönemde *eski* sözcüğü birdenbire popülerleşmiş ve ticari açıdan *yeni* sözcüğünden daha çok kâr getirmeye başlamıştı. Rusya pazarında en çok satan metalardan biri *En Önemli Şeyler Hakkında Eski Şarkılar* CD'siydi, en çok izlenen programlardan birinin adı "Eski Apartman"dı. Burada *eski* sözcüğü güzel günlerin tarihdışı bir imgesidir, herkesin genç olduğu, büyük değişiklikten önceki bir zamana işaret etmektedir.

1970'lerin ve 1980'lerin Sovyet popüler kültürüne kaçış rüyaları damgasını vurmuştu; 1990'ların Rus popüler kültüründeyse birçok geri dönüş (genellikle de yurtdışından geri dönüş) hikâyesi vardı. Adeta Rus karakterlerin ana psikolojik draması jeopolitik bir gündem gerektirmektedir. Rusya'yla Batı arasındaki karşılaşma genellikle "tövbekâr evladın geri dönüşü" ile sonlanır, bu ister yaşlanmış bir göçmen olsun ister dışarıdaki kötü maceraların ardından memlekete dönmüş uluslararası bir fahişe. Edebiyat ve sinemada yabancı figürü genellikle yerli kültürü yadırgatmak, yerli kültüre dair farklı bir perspektif sağlamak için kullanılır. Bugün göçmen imgesi yerlilerin kendi anayurtlarına âşık olmalarını, alışıldık olanın hazzını yeniden keşfetmelerini sağlamak için kullanılmaktadır. Yakın dönemde yayınlanan yirminci yüzyıl Rus göçmen edebiyatına ilişkin tartışmalarda genellikle göçmenlerin Rusya nostaljisi konu edilmektedir. Bazen Nabokov ve Brodski gibi hiç geri dönmeyen sanatçılar ve yazarlar, halkın kafasında kendilerinin olmaya yanaşmadıkları tövbekâr evlatlara dönüştürülüyor. Gerçekten de Rusya sınırı artık açıldı, ama çoğunlukla nostaljik bir gidiş-dönüş ziyareti için.

1990'ların başındaki popüler rock şarkılarında nostalji ülkesi Rusya değil Amerika'dır: "Güle güle, Amerika, ah, seni bir daha asla göremeyeceğim." Gayriresmi Sovyet tahayyülündeki Amerika'

ya duygusal bir vedaydı bu. Amerikan rüyasının bu versiyonu son bulmuştu; Amerika artık hiçbir zaman var olmamış ve şarkıcının ancak şarkılarında bir daha ziyaret edeceği yitirilmiş memleketti. "Yeniden SSCB'de"nin Rus versiyonu, soğuk savaş döneminin karşı-kültürel rüyasına bir vedaydı. Artık bu on yıllık şarkı nostaljik duygularla dinlenebilirdi; Amerikan popüler kültürü Rusya'yı istila edince eski havası kalmayan Amerika'ya duyulan popüler aşkın melankolik izlerini hâlâ koruyordu şarkı.

*Perestroyka*dan 1990'ların sonundaki restorasyona geçişte Batı ile olan ilişkilerin Batı mallarına ulaşımla ters orantılı olarak paradoksal bir değişiklik yaşadığı göze çarpar. *Perestroyka*ya bir hafıza canlanması, sanat alanında ironik ve düşünsel bir nostalji ve basında geçmiş hakkında canlı bir tartışma eşlik etmişti; bu tartışmalar, ulusun geçmişteki görkemli günlerine ya da en azından büyük değişiklikler çağından önceki istikrar ve normalliğe duyulan popüler bir nostaljiyle kol kola gitmişti. *Perestroyka* döneminde hafıza savaşları daha içsel, zaman zaman radikal olmakla beraber, Sovyet mitinin –örneğin Ekim Devrimi'nin– yapısını hedef almıştı. Batı hâlâ geç komünizmin alternatif rüyalarının mitik inşası olarak görülüyor, kamuoyunda dönen tartışmalarda ekonomiden çok "demokratikleşme"ye vurgu yapılıyordu. *Perestroyka*nın popüler sloganı "ideolojiden arındırma", yani Sovyet Marksizminin son kalıntılarının silinmesi ve günlük yaşamın her türlü siyasallaştırılmasının eleştirisiydi.

Perestroyka kültürü, o dönemde Batı'daki gerçek yaşam ve serbest piyasa ekonomisi hakkında çok az şey biliniyor olmasına karşın, genel olarak, Batı yanlısıydı, oysa restorasyon kültürü Batı'ya karşı daha eleştirel ve daha yurtsever bir tutum almıştır ve küresel dille ve ticari kültürle daha haşır neşirdir. "Küresel kültür"le (genellikle üçüncü sınıf popüler eğlenceler düzeyindeki) gerçek karşılaşma döneminde, Batı romantik yönünü kaybetti ve yaşanan hayal kırıklığı genellikle çift taraflıydı. Rus ve Sovyet tarihinin ideolojiden arındırılmış değerlendirmesi yıkıcı olmaktan ziyade alışılmış bir hal aldı ve ulusun geçmişinin yeni bir şekilde kabul edilmesine yol açtı. Nostalji aşırı ulusal yurtseverlik biçimlerinden normal ve istikrarlı bir günlük yaşam arzusuna kadar geniş bir yelpaze oluşturuyordu.

Geçmişe olan ilginin bu şekilde artmasıyla birlikte geleceğe dair özlemler de azalmaya başladı. Ağustos 1998'deki mali krizden

hemen önce Moskova Tasarruf Bankası tarafından yaptırılan bir sosyolojik araştırmaya göre, hali vakti yerinde Moskovalıların gelecekteki dünyası ve "beklentiler ufku" dar ve daha önce olmadığı kadar küçüktü.[11] Tam da bu nedenle çok az insan "Batı'da olduğu gibi" para biriktiriyordu. 1990'ların ortalarında, normalde aklı başında olan birçok Moskovalı, gerçeklikle bağdaşmayacak denli mutlu ve en az komünizmde olduğu kadar parlak bir kapitalist gelecek vaat eden Albeni (*Chara*) gibi ayartıcı ve şüphe uyandırıcı isimleri olan saadet zincirlerine yatırım yaptı.[12] *Albeni* adı –tasarruf bonolarından ziyade bir parfüm adına benziyor– aslında ne yaptığını üstü kapalı bir şekilde söylüyordu: İş değil, aldatmaca. *Carpe diem* zihniyeti galebe çalmıştı; insanlar yarın harcayabileceklerini bugün biriktirmek yerine, sanki yarın yokmuş gibi bugün harcayabileceklerini bugün harcıyorlar. Akıllı yurttaşlar paralarını eski yöntemle "*v banke*" –Rusçada bir kelime oyunu: Parayı ya bankada tutarsın ya da küpte (*banka*)– saklamayı sürdürüyorlar. Tercih edilen küp oluyor. Bütüne bakıldığında, Rusya bir yarın memleketinden, dünü hayal eden bugünün memleketine dönüşmüştür.

1990'ların ortalarında Rusya'da küresel kültürü yerel bağlama sokan melez nostalji biçimleri zuhur etti. Yabancılar sık sık hafıza canlanması kültürünün fazlasıyla Rus işi olduğundan, imaların ve yerli kültüre göndermelerin çok olduğundan, başka dillere çevrilemeyen anlaşılması zor sözdizimlerinin ve karmaşıklıkların bulunduğundan şikâyet ediyorlardı. Oysa yeni kültür, Batı karşıtı niteliği daha açık olmakla beraber, dünyanın dört bir tarafındaki yeni ulusal canlanışlarla ilişkisi içinde değerlendirildiğinde çok daha anlaşılabilir ve yakındı. Ben bu kültüre "*glokal*"* adını veriyorum, zira bu kültür yerli olanı ifade etmek için küresel dilden yararlanmaktadır. Bu anlamda, komünizm sonrası nostalji, yerel olanın evrensel geçerliliğini ifade etmek için ortak romantik dilden yararlanan on dokuzuncu yüzyıldaki muadiline benzer. Seri üretilen ticari nostalji

* *Glokal*: *global* (küresel) ve *local* (yerel) sözcüklerinin birleşimiyle oluşturulmuş bir sözcük. –*ç.n.*

11. Araştırma sonuçlarını benimle paylaştığı için Dr. Ekaterina Antonyuk'a minnettarım.

12. Moskova tarihçisi ve eleştirmen Dr. Andrey Zorin'e yatırım uzmanlığı konusundaki bilgilerini benimle paylaştığı için teşekkür ediyorum.

yeni teknolojiyi ve bölüşümü *retro* kullanıma soktu. Rus nostaljisi yalnızca ülke içi tüketim için değil, turistlerin tüketimi için de üretildi. Bu nedenle kolaylıkla hazmedilebilir türden ve konvertibl olmalıdır.

Moskova belediye başkanının yurtsever eylemlerinden biri Rusya'daki ilk fast-food zincirini açmak olmuştu. "McDonald's'a sağlıklı bir alternatif" sunmuştu Lujkov: "'Geleneksel' Rus *Bistro*'su." Ad seçimi elbette tesadüf değildi. Avrupa dillerine girmiş sayılı Rusça sözcükten biri olan *bistro*, "çabucak" anlamına gelir. Muzaffer Rus askerlerinin 1814'te Napoléon karşısında elde ettikleri büyük zaferin ardından vardıkları Paris'te çabuk yenilecek bir şeylere ihtiyaç duydukları için *bistro* diye bağırdıkları söylenir. Fransızlar askerlerin damak tadına uyum sağlamış ve sonradan Rusya'da yeniden keşfedilecek olan bir tür kafe açmışlardı. Fakat Rus *bistro*sunun tarzında geleneksel olan çok az şey vardır; Fransız olmaktan çok Amerikan olduğu söylenebilir, ama önemli olan lahana sotenin ev yemeğine benzemesi ve tadının güzel olmasıdır ve bu da Rus fast-food'unun çelişkili bir ifade olmadığını kanıtlar.[13]

Glokal nostalji Holywood'un küresel dilini Ruslara özgü bir değişiklikle benimseyen yeni Rus sinemasında da görülebilir. Holywood sinemasında aşkla siyasetin sık sık iç içe geçtiğini görürüz: Aşk evrenseldir, siyaset ise bölücü ve yereldir. Aslında büyük aşk hikâyeleri siyasetin hazmını kolaylaştırır. Mesela Ekim Devrimi Amerikan ekranına John Reed'in aşk hikâyesiyle taşınmıştır, İkinci Dünya Savaşı *İngiliz Hasta*'nın arka planındadır ve bu liste böyle uzayıp gider. Yeni Rus epik sineması aşk ve siyaset evliliğinde üstünlüğü siyasete verir. Oskarlı yönetmen Nikita Mihalkov çoğu zaman siyasi ve jeopolitik kaygılarını aşk hikâyeleriyle harmanlaya-

13. Ağustos 1998'deki krizin arifesinde Moskova'da birkaç yeni etnik lokanta keşfettim. İlkin Ukrayna lokantası "Şinok"a gittim ve ulusal kıyafetler giymiş, birkaç dil konuşan sıcak garsonlara hayran kaldım. Lokantanın ortasında tipik bir Ukrayna bahçesi, içinde de bir inek ve köylü kıyafeti giymiş bir kadın vardı. Birkaç gün sonra Gürcü lokantası "Tiflis"e gittim ve orada da yardımsever garsonlara ve bir keçiyle bir köylü kadının olduğu tipik Gürcü bahçesine hayran kaldım. İki lokanta da mükemmeldi ve ikisi de kökenleriyle gurur duyuyordu. İkisi de Sovyetlikten uzak mekânlardı ve bana daha çok Batı'daki "etnik mutfakları" hatırlatıyordu. Belki de bu bir nostalji değil, küresel bağlamda yerel kimliğe sağlıklı bir pragmatik-lezzetli yaklaşımdı.

rak sahneler ve bunları görülmeye değer yeniden kurucu nostalji senaryoları haline getirir. *Güneş Yanığı* Rus eşrafıyla Sovyet komiserlerinin Çehov'vari bir malikânede –tabii kızıla boyanmış– mutlu mesut yaşadıkları 1930'lardaki Sovyet toplumuna dair nostaljik bir tablo sunar. İç savaşın kahramanlarından olan (ve yönetmenin canlandırdığı) erkek mi erkek Kızıl Ordu Komiseri, Rus eşrafına mensup Maria ile evlidir ve en iyi genç öncü olma hayalleri kuran ve Stalin yoldaşı seven güzel bir kızları vardır. İki elitin –Rus ve Sovyet– evliliği Sovyet aristokrasisinin pastoral bir tablosunu ortaya çıkarır. Bu idilik ortam Maria'nın eski sevgilisi olan NKVD ajanı bir göçmenin eve dönmesiyle bozulur. Böylece Sovyet eliti Sovyet rejiminin kurbanı olarak resmedilir, baskıların değil, yalnızca idealist bir güzel yaşam hayalinin suç ortağıdır. Film birkaç yeniden kurucu değişiklik haricinde, yönetmenin kendi geçmişini yansıtır; annesi gerçekten de bir Rus aristokratı olmasına karşın, babası Stalinizmin kurbanı değil, aslında Sovyetler Birliği milli marşının yaratıcısıydı: "Stalin bizi yetiştirdi, emeği ve zaferi öğretti." 1930'ların sonlarında Sergey Mihalkov'un yazdığı bu sözler sonradan fazla Stalinist görülerek metinden çıkartılacaktı.

Nikita Mihalkov birçok filminde kendisi de rol almış ve Sovyet döneminde yaşayan yabancı ve çift taraflı ajan rollerini canlandırmıştı, fakat yeni epik filmlerinde kahraman bir Bolşevik komiser rolünden çar rolüne kayar. *Sibirya Berberi* Çar III. Aleksander'in daha da ideal Rus anavatanını anlatır. Tolstoy adında bir Rus subayıyla Julia Ormond'un canlandırdığı Jane adlı Amerikalı bir kadın arasındaki aşk hikâyesi, ilk baştan itibaren yönetmenin ideolojik kaygılarının mahkûmu olur. Jane feminist bir iş kadını, bir generali baştan çıkartmak için Rusya'ya gelen bir *femme fatale*'dir.* Amacı Amerikalı bir işadamı için Rus ormanlarından ağaç kesme izni koparmaktır. Mihalkov *Sibirya Berberi*'nde Hollywood sinemasının küresel dilini kullanarak ulusal açıdan yanlış bir birlikteliğe dikkat çeker. Filmde aşk hiçbir şeyi çözmez; Amerikalılar ve Ruslar asla birbirlerini anlayamazlar, filmin verdiği mesaj budur. Hayatın içindeki küçük şeylerden –örneğin Jane'in *sani*'yi (Rusçada "kızak") *Sony* diye (kuşkusuz Batı kapitalizmine bir dokundurmadır bu) te-

* *Fr.* Öldürücü kadın anlamında, fettan kadın. –*ç.n.*

laffuz etmesi– aşk ve ölüme kadar her şey için geçerlidir bu. Değerleri birbirine taban tabana zıttır: Ruslar kolektif ruha değer verirken, Amerikalılar bireyciliği tercih ederler; Ruslar aşka önem verirken, Amerikalılar iş yaşamına önem verirler; Ruslar ucunda yalan söylemek de olsa onurlu olmayı tercih ederken, Amerikalılar acı da olsa doğruyu söylerler. *Sibirya Berberi* Avrupa sinemasındaki en pahalı başarısız aşk ilişkisidir; 45 milyon dolarlık maliyetiyle Avrupa'da son beş yılın en pahalı üçüncü filmi olmuştur. Filmin ilk sahnesinde bir fanfar ve Çar III. Aleksander'in büyük tasvirleri vardır – Mihalkov beyaz bir atın üstünde belirir.

Sibirya Berberi'nin dili çoğunlukla İngilizcedir, ama çarı canlandıran Mihalkov tüm film için Rusça seslendirme de sağlamıştır. Mihalkov Moskovalı olmasına rağmen, doğduğu şehir sanki Rusların egzotikliklerine âşık bir yabancının gözünden anlatılmıştır. On dokuzuncu yüzyıl Rusya'sının sahnelendiği bir yerde arka planda Stalinist bir gökdelen belirir – küçük bir anakronizm olsa da üslup açısından uygundur. Rus tarihçileri filmde birçok bariz hata tespit etmişlerdir.[14] Tıpkı bir Hollywood yönetmeni gibi Mihalkov da tarihten çok kıyafetlerle ilgilenmişti. Filmin nakde çevrilebilir olması gerekir, bu yüzden Mihalkov glokalizmin doğru parçalarını kullanmalıydı: Biraz yurtseverlik, biraz festival, biraz aşk, biraz da gözyaşı.[15]

Glokal türdeki yeniden kurucu nostalji yalnızca pahalı epik filmler açısından değil, Rus gençliğinin yeni karşı-kültürü açısından da temel niteliktedir. NATO'nun Yugoslavya'yı bombaladığı dönemde Rus *hacker*ları NATO'nun sitesini çökertmiş ve ekrana "Rusya'dan Sevgilerle" yazılı bir Beavis ve Butthead resmi koymuşlardı.

14. Nikita Sokolov, "Slav'sia, Great Russia: Mikhalkov kak istorik". *Itogi*, no. 10 (145), 9 Mart 1999, s. 48-9. Sokolov Mihalkov'un tarihsel referansları karıştırdığını, Çar I. Nikolay ile Stalin döneminin ayrıntılarını birleştirdiğini ikna edici bir şekilde ortaya koymaktadır.

15. Film halkla elitleri ulusal temelde (Avrasya tarzı) uzlaştırmayı amaçlıyordu. Ne var ki filmin gösterime girmesiyle birlikte yönetmen ile basın arasında bir kavga çıktı. Eleştirmenler filmi "döviz yurtseverliği" ve "lubok olmaya çalışan bir Mercedes 600" diye nitelendirmişlerdi. Mihalkov ise özgür basına verip veriştirmiş ve bu nedenle bir gazeteci, "Mihalkov başkan olsaydı ilk siyasi tutsaklar gazeteciler olurdu" demişti. Yurii Gladil'şçikov, "Pervıy blokbaster Rossiyskoi imperii", *Itogi*, no. 10 (145), 9 Mart 1999, s. 42-7.

Yani NATO'ya karşı ulusal gurur ve düşmanlık mesajı küresel dille yazılmıştı; bilgisayar kültürünün egemenliğinin uluslararası ihtilafa bir çözüm olmadığı görülüyordu.

Aşırı sol ve aşırı sağdaki yeni hareketler (bunlar sayı bakımından az olmakla birlikte semptomatik niteliktedir) küresel ve yerel öğelerden oluşan aynı çorbadan beslenmektedir. 1960'larda Nazi aleyhtarlığının karşı-kültürün ve gençlik kültürünün bir parçası olduğu Batı Almanya'nın aksine, Rusya'da Sovyet sonrası kuşağın ilk temsilcileri Nazilere dönüşü savunuyor ve "*demokra-sik*" (*democratia* değil, *der'mokratiia*) diye adlandırdıkları *perestroyka* tartışmalarına içgüdüsel olarak başkaldırıyorlar. Dazlaklarla Limonov ve Dugin gruplarının üyeleri önceki on yılın sağcı popüler kültürüne, Nazi eşyalarına, sert Ulusal Bolşevik konuşmalara, yabancı düşmanı ırkçı ve Yahudi aleyhtarı hakaretlere ve *punkçı* saç kesimlerine (gerçi bunlar moda olmaktan çıkıyor) ilgi gösteriyorlar. St. Petersburg'da çoğunluğunu öğrencilerin oluşturduğu aşırı sol gruplar (örneğin İşçi Mücadelesi) *yuppie* kültüründen nefret ediyor ve MMM'ye, yani Marx, Marcuse ve Mao'ya geri dönüşü savunuyorlar. Moskova Üniversitesi'ndeki radikal gençler (önceki çağın gayriresmi Leningrad Saigon barı olan) Ho Chi Minh kulübünün müdavimleri arasında yer alıyorlar.[16] Onlar için tarih çoğunlukla pop kültürüdür. Tarihte Gulag diye bir şey olmadığına, Gulag'ın da "dem. virüsü" saçan *perestroyka* gazetecilerinin propagandası olduğuna inanıyorlar. Genç Ruslar başka birinin gençlik rüyalarını yeniden kuruyor, başkalarının fantazilerini taklit ediyorlar. Mao'dan Jerry Rubin'e kadar kahramanları çoğunlukla yabancıdır. Çağdaş Rus tekno müziğini olduğu kadar, "yeniden SSCB'de" şarkısını da seviyorlar. Onlar Prag'da Sovyet tanklarının olmadığı, ama televizyonlardan gördükleri şekliyle Paris sokaklarında barikatların kurulduğu 1968'e nostalji duyuyorlar.

1990'ların sonuna gelindiğinde, kapitalist teleoloji ulusal teleolojiye dönüştü. Rusya'nın yeni modernleştiricisi ve Batılılaştırıcısı artık Amerikan CEO'su değil, Rus Çarı Büyük Petro'ydu. 2000 yazında Rus televizyonunda en sık alıntılanan satırlar Büyük Pet-

16. Maksim Sokolov, "Vospitanie posle Gulaga", *Seance*, no. 15 (1997), s. 100-2.

ro'nun kâhince sözleriydi: "Rusya büyük bir güç olacaktır." Bu slogan sayesinde. Birinci Petro sigaralarından tutun yeni iç ve dış siyasete kadar her şey kolaylıkla satılabiliyordu.

Gelgelelim eski Sovyet rejimine duyulan nostalji Rus nükleer denizaltısı *Kursk*'un trajik bir kaza yaptığı Ağustos 2000'de ciddi bir darbe aldı. Adeta tüm ülke aniden yavaş yavaş ölmenin ne demek olduğunu tatmıştı; bu olay, sonunda siyasi açıdan galeyana yol açmasa da, bir iç arınma yaşanmasını sağladı. Ağustos'un o haftası pek çok Rus, ender görülen bir ulusal dayanışma ve ortak çaresizlik içinde denizdeki gemicilerle ve onları kurtaramayan kıyıdakilerle aynı kaderi paylaştı. Birbirine yabancı insanlar sokakta her haberi ve dedikoduyu –hayatta kalanlardan tutun reddedilen dış yardıma, Putin'in eylemsizliğinden komutanların kayıtsızlığına kadar hepsini– tartıştılar. Koca bir ülke, felaket karşısında klostrofobi ve mahremiyet hissini paylaşmıştı. "Hepimiz Sovyet denizaltısında yaşıyoruz" sözü herkesin dilindeydi.

Devlet kanalı dışındaki medyada olaya ilişkin verilen haberler *Kursk*'taki yolcuların akrabaları ve arkadaşlarıyla yapılan röportajlarla doluydu; hem bunlar hem de izleyicilerle ve dinleyicilerle yapılan doğrudan konuşmalar çaresizlik ve kızgınlık hissini artırdı. Gazeteciler bir yandan yetkililerin bir şey yapmıyor oluşunu eleştirirken, diğer yandan *Kursk* hadisesini siyasi bir fırsat olarak kullanmamak konusunda çok zorlandılar. Sonuçta insan hikâyesi siyasi dengeyi doğrudan siyasi bir olaydan daha çok sarsmayı başarmıştı. Gerçekten de askeri yetkililerin bireylerin yaşamına karşı kayıtsızlıkları ve başkanın hiçbir insani duygu belirtisi gösterememesi –böylece eski bir Sovyet güvenlik görevlisi gibi davranmış olması– halkta tepkiye yol açtı. Sovyet döneminde olduğu gibi olayın üstünü örtme çabası artık ne nostaljik casus dizilerinin malzemesiydi ne de –nostalji için zorunlu bir koşul olarak– geçmişe havale edilmişti. Zamansal ve mekânsal mesafe nostaljinin ön koşuludur; *Kursk* kazası insanlara Sovyet geçmişiyle Sovyet sonrası şimdiki zamanın tekinsiz eşzamanlılığını ve ölümün korkutucu yakınlığını yaşayarak görme fırsatı sundu. Rus yetkililer özeleştiriden ve kendileri üstüne düşünmekten kaçınmak adına günah keçisi arıyorlardı. Düşman dışarıdan biri olmalıydı. Aksi yönde kanıtlara rağmen, askeri yetkililer *Kursk*'un yabancı bir denizaltıyla çarpıştığında ısrar etti-

ler ve medyayı yeterince yurtsever olmamakla suçlayıp, Rus gazetecileri iç düşmanlar, içimizdeki yabancılar olarak yaftaladılar.

Dolayısıyla denizdeki kazanın ardından Rusya'daki ana televizyon kanalı olan *Ostankino*'da çıkan yangın neredeyse ironikti, zira bu kanal bir zamanlar Sovyet modernleşmesinin, teknolojik ilerlemenin ve Yedinci Gök lokantasında cisimleşen yeni aylaklık kültürünün simgesiydi. Sanki elementler (su ve ateş) Sovyet nostaljisinin doğallaştırılmasına isyan ediyordu. Öyle ya da böyle, 2000 yılında, son on yılın tüm Ağustos olayları –1991'in başarısız darbe girişiminden 1998'in mali krizine ve 2000'in bombalama eylemlerine ve kazalarına kadar– bir arada yaşanıyordu: Sovyet sonrası döneme ait bir fıkrada "Ostankin Kulesi neden yanmaya başladı?" diye sorulur. "Çünkü yabancı televizyon kulesiyle çarpıştı."

En önemlisi, gözle görülmeyen ama haberi her yere yayılmış olan denizdeki ölümler, Çeçenistan'daki savaşta her gün yaşanan diğer gözle görülmeyen ve sessizlikle geçiştirilen ölümleri gündeme getirdi. Hükümet güdümündeki medya buna hiçbir zaman savaş adını vermiyor, daha ziyade, sanal savaşın yeni küresel diliyle Afganistan savaşı dönemindeki Sovyet medya anlayışını ustalıkla birleştirerek, terörizme karşı mücadele nitelendirmesini kullanıyor. Burada nostalji yoktur.

Çeşitli Ağustos felaketlerinin üst üste binmesi ve çarpışması tuhaf sonuçlar doğurmuş ve Rus ulusal psikolojisinin saklı figürlerini ve pek çok gizli cesedi açığa çıkarmıştı. 2000 yılında Ağustos 1991 olayları çok sessiz anıldı; odak noktasında dönemin tarihi ya da siyaseti değil, *Kommersant* gazetesinde yazıldığı şekliyle, "pisi pisine gerçekleşen üç ölüm" vardı. 1991'de barikatlarda ölen üç kişi de birdenbire kaza kurbanı muamelesi (adeta bir hiç uğruna "Sovyet denizaltısında boğulmuş" üç kurban gibi) görmeye başlamıştı. Fakat üst üste binen bu Ağustos felaketlerinin medya üzerindeki etkisi de çelişkili oldu. Basınla başkan arasındaki yeni iktidar mücadelesinde özgürlük olmadığını doğrudan gözlemleyen birçok sahte muhalif gazeteci, bu ideolojiden arındırma uzmanları, birdenbire siyasallaşmış, adeta kendi unutulmuş barikatlarını anımsamışlardı.

Tanklardan ve barikatlardan bahsetmişken, 1998'de Moskovalı bir grup aydınla Ağustos 1991 olayları üzerine hararetli bir nostaljik tartışma yaptığımı hatırlıyorum. Neden aydınların, işçilerin, mü-

teşebbislerin ve askerlerin kısa süreliğine birleştikleri bu kritik siyasi eylem bu kadar çabuk unutulmuştu? Sonradan Yeltsin hükümetinin yol açtığı hayal kırıklığına rağmen, neden 1991 sürecinde yeni siyasi partiler ve devletten bağımsız kurumlar ortaya çıkmamıştı? İdeolojiden arındırmanın ataleti, Sovyet bürokrasisinin ayakta kalmasından ya da siyasi *kiç*'ten duyulan korku muydu neden? Artık herkes *perestroyka*nın potansiyellerine, Ağustos 1991'de yaratılan ve bir daha hiçbir zaman tam olarak araştırılmayan fırsata nostaljiyle bakıyordu. İnsanların geçmişe nostalji duymadıkları ve şimdide yaşamaktan memnun oldukları kısa bir âna duyulan nostaljiydi bu. Bir arkadaşım, zamanında Moskova'da âşığı Yves Montand'la siyah bir limuzinin arka koltuğunda unutulmaz bir tur atan Simone Signoret'nin yakın dönemde yayınlanan otobiyografisinin başlığını zikrederek, "nostalji bile eskiden olduğu gibi değil" demişti. Batılı âşıklar ve Sovyetler Birliği'nin ünlü dostları ebeveynlerimizin gözde aktörleriydi. Onlar Kruşçev'in yumuşama döneminin yeni rüyalarını ve Batı'yla aşk ilişkisini cisimleştiriyorlardı. Şimdi öğreniyoruz ki, SSCB'den dönüşte yol boyunca siyaset tartışmışlar.

İKİNCİ BÖLÜM

ŞEHİRLER VE YENİDEN İCAT EDİLMİŞ GELENEKLER



Sanal Petersburg: İnşa edilmemiş Üçüncü Enternasyonal anıtı. *Tatlin Kulesi* (1998) filminden bir görüntü. Yapımcı ve yönetmen Takehiko Nagakura; bilgisayar grafikleri Andrzej Zarzicki, Takehiko Nagakura, Dan Brick ve Mark Sich.

7

METROPOL ARKEOLOJİSİ

Gri taş metropol Fedora'nın merkezinde, her odasında cam bir küre bulunan büyük, metal bir bina var. Her kürenin içine bakıldığında başka bir Fedora'nın modeli olan mavi bir kent gözüküyor. Şu ya da bu nedenle bugün gördüğümüz durumuna gelmeseydi, kentin alabileceği biçimleri gösteriyor bu modeller. Her dönemde, biri, bir zamanlar olduğu biçimiyle Fedora'ya bakarak, ondan ideal bir kent yaratmanın yollarını düşlemişti, ancak kurmaya kalktığı minyatür modeli henüz tamamlayamadan Fedora eski Fedora olmaktan çıkmıştı bile; ve düne kadar kentin gelecekte olabileceği şey artık cam bir kürede bir oyuncaktı sadece.

Italo Calvino, *Görünmez Kentler**

PRAG'IN MERKEZİNDE fütürist dekoru, ucuz Bauhaus tarzı sandalyeleri ve binyılın son saatlerini sayan yeşil neon saatli Dinamo adında yeni açılmış küçük bir restoran var. Doğu Avrupa'nın yeni açılan şehirlerinin fütürist özlemlerine mizahi ve epey anti-apokaliptik tarzda seslenilmektedir; bunlar da kent tarihinin birer parçasıdır. Şehirlerin sonunun geldiği iddiası –şehirlerin elektronik küresel bir köy içinde ya da türdeş banliyölerde dağılıp gideceği, müze merkezlerine dönüşeceği ve boş bir şehir merkezinden ibaret kalacağı– diğer tüm binyıl tahminleri gibi fos çıktı. Şu anda gerçekleştirilen kent ıslah çalışmaları artık fütürist değil, nostaljiktir; şehirler geleceklerini geçmişlerine ilişkin doğaçlama tepkilerle tahayyül

* Çev. Işıl Saatçıoğlu (İstanbul: Remzi, 1990), s. 41. –ç.n.

ediyorlar. Saat kuleleri ile televizyon kulelerinde cisimleşen modern verimlilik ve ilerleme zamanı, çağdaş şehrin tanımlayıcı zamansallığı değildir. Onun yerine, geçmişin görünür ve görünmez şehirlerine, hem kentlerin yeniden inşasına dair yeni projeleri hem de daha insancıl bir kamusal alan tahayyül etmemizi sağlayan gayriresmi kent ritüellerini etkileyen rüyaların ve anıların şehirlerine duyulan yaygın bir özlem söz konusudur. Şehir; kolektif özdeşleşme, diğer zamansallıkların geri kazanılması ve geleneğin yeniden icat edilmesi için alternatif bir kozmos haline gelmektedir.

Küresel kültür ile yerel kültür arasındaki mevcut karşıtlıkta şehir başka bir alternatif sunmaktadır: Yerel kozmopolitlik. Bu kozmopolitlik türünün temelinde elektronik arayüz değil, farklı kültürlerden yabancıların fiziksel bir mekânda yüz yüze karşılaşmaları vardır. Bazı durumlarda, örneğin Prag'da ya da St. Petersburg'da kent kozmopolitliği şimdinin bir özelliği değil, daha ziyade bir nostalji öğesidir, ama yine de hem küresel hem de ulusal söyleme vurgu yapmaktadır. Moskova örneğinde, şehir kendi içinde bir küresel köy –kendi dünya merkezi ve kendi çevresi– olmaktadır. Duygusal hayali cemaat sık sık bir ulusla, ulusun biyografisiyle, kan ve toprağıyla özdeşleştirilmektedir. Ancak bir şehirle –bu şehir New York da olabilir St. Petersburg da, Saraybosna da olabilir Şanghay da– özdeşleşme de modern tarih boyunca aynı derecede güçlüdür. Kent kimliği ortak hafızaya ve ortak bir geçmişe başvurur, ama kökleri toprakta değil, insan yaratımı bir mekândadır: Kanın dışlayıcılığına değil, aynı anda hem yabancılaştırıcı hem de canlandırıcı olan kentteki birlikte yaşama dayalıdır.

Richard Sennett şehrin bir iktidar alanı, aynı zamanda "egemen imgelerin parçalandığı" bir mekân olduğunu belirtir: "Kent deneyiminin bu veçheleri (farklılık, karmaşıklık, tuhaflık) tahakküme karşı direniş sağlar. Bu sarp ve zor kent coğrafyası özel bir ahlaki vaatte bulunur. Kendilerini Cennet Bahçesi'nden kovulmuş sürgünler olarak görenler için bir ev işlevi görebilir."[1] O halde, şehir, özlem ile yadırgatma, hafıza ile özgürlük, nostalji ile modernlik arasında ideal bir kavşaktır.

1. Richard Sennett, *Flesh and Stone* (New York: Norton, 1994), s. 26 (Türkçesi: *Ten ve Taş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002).

Kent geçmişini nasıl keşfedebiliriz? Bu geçmiş öyle taşa kazınmış, üzerinde bir anıt levhasının olduğu ve "miras" diye yorumlanan bir şey olamaz. Geçmiş ele avuca sığmaz ve tekinsizdir. "Geçip giden zamanların kalıntıları, başka bir dünyaya açılan manzaralar olarak çıkar önümüze sokaklarda ... cepheler, avlular, arnavutkaldırımları, harabeye çevrilmiş evrenlerden kalıntılar modern çağda şarkın kıymetli taşları gibi kutsal bir yere koyulur."[2] Her türlü bire bir yenileme projesi memnuniyetsizliğe ve şüpheye yol açar; tarihi düzleştirir, geçmişi bir öncephe haline, tarihsel üslupların parçalarına indirger. Hafızanın izleri her yerde görülür: "Yenilenmiş 'eski taşlar' geçmişin hayaletleri ile şimdinin gereklilikleri arasındaki transit yerleri haline gelir."[3] Dolayısıyla şehrin geçmişi tümüyle okunabilir değildir; anakronist bir dile indirgenemez; yaşanmış deneyimin başka boyutlarını akla getirir ve bir hayalet gibi kentte kol gezer.

Walter Benjamin Napoli'yi her şeyin yarım bırakıldığı, yapım aşamasında olan binalarla harap haldeki yıkıntıların yan yana durduğu "gözenekli bir şehir" olarak tasvir eder:

> Gözeneklilik yalnızca güneyli zanaatkârın uyuşukluğundan değil, hepsinden önce bedeli ne olursa olsun mekânın ve fırsatın korunmasını talep eden doğaçlama tutkusundan kaynaklanır. Binalar halk sahnesi olarak kullanılır. Bu sahneler eşzamanlı canlandırılmış sayısız tiyatroya bölünmüştür. Balkon, avlu, pencere, ana kapı, merdivenler, çatı, bunlar hem sahnedir hem de loca.[4]

Yabancı bir ülkeyi ziyarete giden birinin bu gözenekliliği pitoresk bir sahicilik vizyonuna dönüştürmesi gibi bir tehlike vardır. Gözenekler her şehirde bulunur; bunlar zamanın ve tarihin katmanlarını, toplumsal sorunları ve keza kentin ayakta kalmasını sağlayan dahice teknikleri yansıtır. Gözeneklilik şehirdeki zamanı, fiziksel mekâna gömülü zamansal boyutların çeşitliliğini anlatmak için kul-

2. Michel de Certeau ve Luce Giard. "Ghosts in the City", çev. Timothy Tomasik, *The Practice of Everyday Life* içinde, cilt 2 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), s. 135.

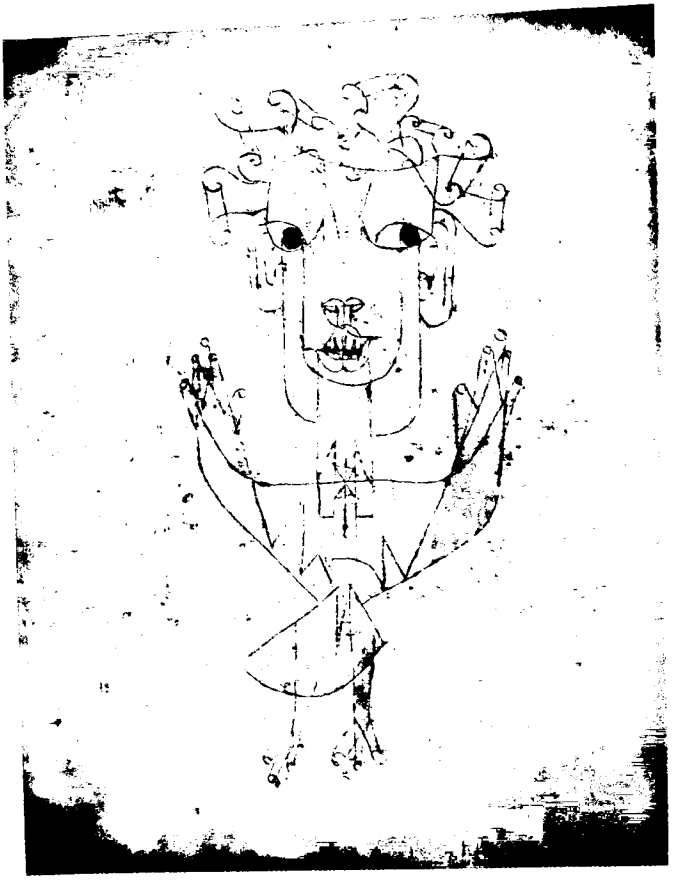
3. *A.g.y.*, s. 137.

4. Walter Benjamin, "Napoli", *Reflections* içinde (New York: Schocken Books, 1986), s. 166-7.

lanılan mekânsal bir metafordur. Bu gözeneklilik bir kent teatralliği ve mahremiyeti hissi yaratır. Geçiş halindeki şehirlerde gözeneklilik özellikle görülebilir haldedir; gözenekler tüm şehri deneysel bir sanat galerisine, başka bir kentteki planlamacıları ifrit eden bir sürekli doğaçlama mekânına dönüştürür. Bir paradoks olsa da, hem gelecek için radikal modernleşme projeleri hem de geçmişin aslına sadık yeniden inşaları daha bütünlüklü bir şehir hayali yaratarak bu gözenekliliği yok etmeyi amaçlar.

Benim şehirdeki nostalji arayışım iki boyutlu olacak: Kent mitinin topografyasını şehrin fiziksel mekânlarıyla keşfe çıkacağım. *Topos* hem söylemde hem de dünyada bir mekâna işaret eder. Sözcüğün her iki anlamında da topografya fikri, Antik Yunan'daki hafıza sanatıyla ilişkilidir. Hafıza sanatı bir felaketten sonra bulunmuş ve bir evin çöküşüyle başlamıştır. Efsaneye göre, Kea'lı şair Simonides mükellef bir ziyafete katılır. Burada ev sahibine ve Castor ile Pollux adlı ikiz tanrılara lirik ilahiler okur. Bir ara, muhtemelen ikiz koruyucularının gönderdiği isimsiz bir ulak tarafından çağrılan Simonides, ziyafetten kısa süreliğine ayrılır, ama dışarı çıktığında kimseyi bulamaz. Derken çatı çöker, ev içeridekilerin başına yıkılır ve tüm misafirler enkazın altında kalır. Hepsi de tanınmayacak hale gelir. Simonides misafirlerinin oturdukları yeri hatırladığı için, akrabalarının da yardımıyla ölülerin kimliklerini teşhis edebilir. Felaketten mucize eseri kurtulan Simonides antikçağ hatiplerinin kullandığı hafıza tekniklerini keşfeder, alışıldık çevresindeki yerleri (fiziksel *topoi*) hikâyelere ve söylemin bölümlerine (retorik *topoi*) bağlar; ancak aralarındaki bağlar çoğunlukla keyfidir, sembolik olmaktan ziyade semiyotiktir. Bu anımsama geleneği hafızamızın arızi ve bulaşıcı mimarisini, hatırlama ile yitirme arasındaki bağı kabul eder. Mekânlar hafıza ya da nostalji *sembolleri* değil, gelecek hakkında tartışma ve hatırlama *bağlamlarıdır*.[5] Dolayısıyla şehirdeki mekânlar yalnızca mimari metaforlar değil, aynı zamanda kent sakinleri için perde anılardır, ihtilaflı anımsamaların izdüşümleridir. Burada yalnızca mimari projeler değil, yaşanmış çevreler, günlük hayatta kurallara uyarak ve uymayarak şehri iskân etme yolları,

5. Frances Yates, *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966).



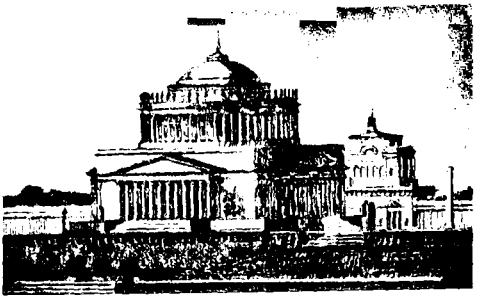
Angelus Novus, Paul Klee, 1920.



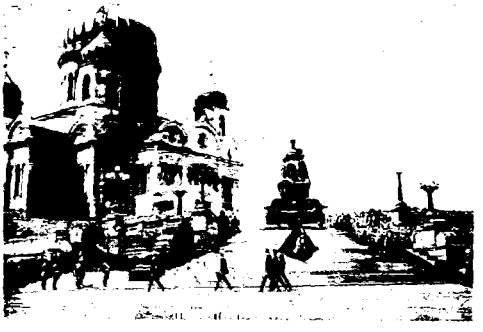




Sanat Parkı'ndaki
yeniden
dikilmiş anıtlar.
Moskova 1998, 2000.
Fotoğraflar:
Svetlana Boym.



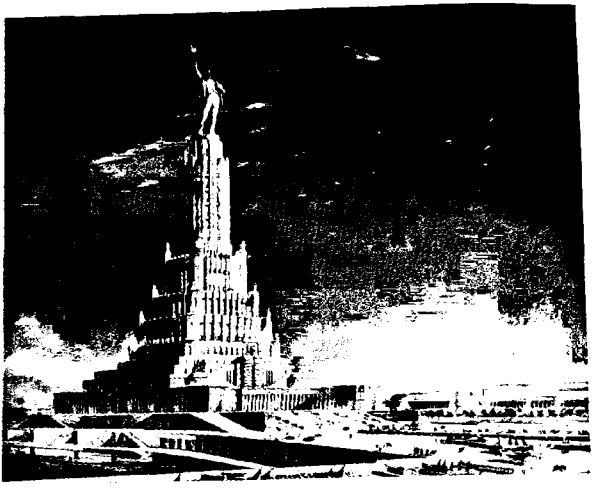
Rusya'nın Napoléon karşısındaki zaferini anma amaçlı Birinci Katedral Projesi. Mimar Aleksander Vitberg, 1825.



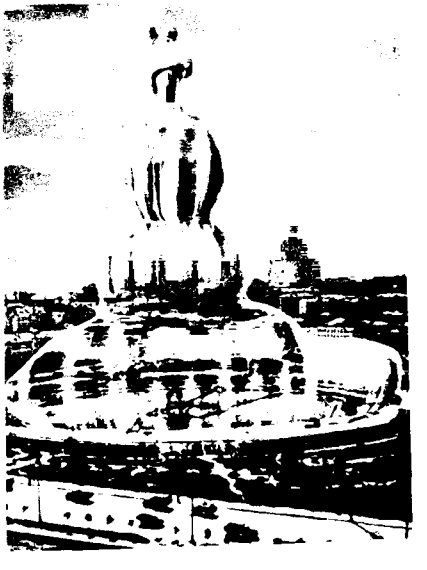
Kurtarıcı Mesih Katedrali. Mimar Konstantin Ton. Kartpostal, 1912.



Kurtarıcı Mesih Katedrali'ndeki *patlama*, 5 Aralık 1931, V. M. Mikoşi'nin belgeselinden.



Sovyetler Sarayı
Projesi, 1933.
Mimarlar B. Şçuko,
V. Gelfreiç,
B. İofan.



Işıklandırılmış
Yüzme Havuzu
olarak Sovyetler
Sarayı.
Proje: Vladimir
Paperny, "Anıt
Propagandasını
Ne Yapmalı?"



Aziz George, Manej Alışveriş Merkezi'nin kubbesinin tepesinde ejderhayı öldürüyor. Fotoğraf: Vladimir Paperny.



Dans eden Evler, Gayriresmî Moskova Kutlamaları'nın amblemi, 1999.

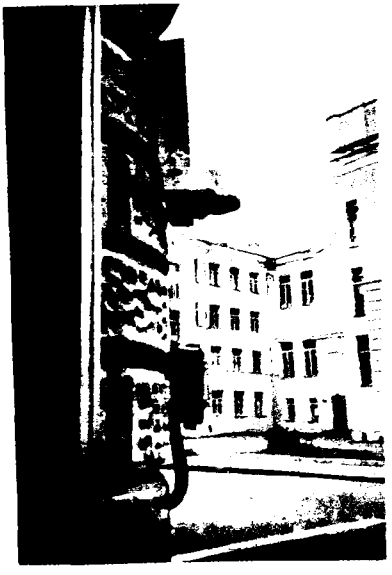


Neptün trafiği durdurmaya çalışıyor, St. Petersburg Karnavalı, Haziran 1997.





Uritski Meydanı'nda gösteri.
Ressam Boris Kustodiev,
1921.



Kayıp Burun.
Heykeltıraş Rezo Gabriadze,
Nikolay Gogol'un
Petersburg hikâyesi
"Burun"un anısına.
Fotoğraf: Svetlana Boym.



Berlin Schloss
kartpostal, 1910.



1950'de patlamanın
arifesinde Schloss.

kent kimliğine dair masallar ve kent hayatına dair hikâyeler de söz konusudur.[6]

Benjamin hafızanın işlemlerini arkeolojiye benzetmişti:

> Kendi gömülü geçmişine yaklaşmaya çalışan biri kazıcı gibi hareket etmelidir. ... Aynı maddeye tekrar tekrar dönmekten korkmamalıdır. ... Zira maddenin kendisi yalnızca bir tortu, bir katmandır, ancak meşakkatli bir incelemenin ardından toprağın altında yatan gerçek hazineyi gösterir: Önceki çağrışımların hepsinden kopartılmış, bir koleksiyoncunun galerisindeki değerli fragmanlar ya da heykel gövdeleri gibi sonraki anlayışımızın sıkıcı mahzenlerinde duran imgelerdir bunlar.[7]

Çağdaş şehrin altında gömülü ideal bir geçmiş bütünü yoktur, yalnızca sonsuz parçalar vardır. İdeal şehir yalnızca mimari modellerinde ve yeni bütünsel restorasyonlarda vardır. Benimkisi ikili bir arkeoloji olacak: Sözcükler şehrinin arkeolojisi ve taş, cam ve beton şehrinin arkeolojisi. Bu arkeoloji kimi zaman sanal olacak, yani kent arzularının ve potansiyellerinin, tahayyüldeki sanal gerçekliklerin arkeolojisini sunacak.

Dresden'de büyük bir şantiye alanında yürürken kendimi 1950'lerden ya da 1960'lardan kalma fresklerin kalıntılarına bakarken buldum. İnşaat işçilerinden biri, "Doğu Almanya zamanından kalma," dedi. "Çok eski sayılmaz. Eski kiliseyi yeniden yapıyoruz" diye ekledi göz kırparak. Bölünmüş ve zarar görmüş Alman tarihinin çoklu katmanlarını yansıtan kasıtsız anıt alanlarının, eski Alman tarihinin yeni bir versiyonunu sergileyecek maksatlı bir anıta dönüştürüldüğü geçiş ânına tanıklık ediyordum. Alois Riegl bundan yüzyıl önce, benim burada yeniden kurucu nostalji ile düşünsel nostalji arasında yaptığım ayrımla az çok örtüşen bir şekilde, kasıtlı anıt-

6. Michel de Certeau "mevki, yer" (haritadaki nokta, geometrik yer) ile "uzam" (meskûn mahal ya da antropolojik alan) arasında bir ayrım yapar. Bu ayrım Merleau-Ponty'nin türdeş uzamsallığı akla getiren "geometrik uzamı" (de Certeau'nun "mevki, yer"ine benzetilebilir) ile varoluşsal uzamı ya da yaşanan uzamı akla getiren "antropolojik uzam" (de Certeau'nun "mekân"ına benzetilebilir) arasında yaptığı ayrımı akla getirir. Mevki ve yerler tıpkı sözlükteki sözcükler gibi, haritada bulunurlar, mekânlar ise, bir cümledeki sözcükler gibi, meskûn mahallerdir. "Mekânsal pratikler yayanın 'söz edimi'dir." Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, cilt 1 (Berkeley: University of California Press, 1984), s. 117 (Türkçesi: *Gündelik Hayatın Keşfi*, çev. Lale A. Özcan, Ankara: Dost, 2009).

7. Walter Benjamin, "Berlin Chronicle" *Reflections* içinde, s. 26.

larla kasıtsız anıtlar arasında bir ayrım yapılması gerektiğini savunmuştu. "Kasıtlı anıt"ın yeniden dikilmesinde şimdiki zaman için örnek hale getirilmiş tarihteki özel bir ânın yeniden ele geçirilmesi söz konusudur.[8] Kasıtlı anıtların yeniden dikilmesi geçmişe yönelik bir iddia değil, ölümsüzlük ve ebedi gençlik iddiasıdır; kasıtlı anma, zamanın kendisine karşı elde edilmiş zaferi konu alır. Oysa kasıtsız anıtlar ya da kent çevreleri, gözenekli avlu yıkıntıları, geçiş mekânları, çelişkili ve uyumsuz tarih damgaları taşıyan çok katmanlı binalar anma fikrine düşmandır; bunlar fiziksel ve insani zayıflık, yaşlanma ve değişikliğin kestirilemezliğini anlatır. Besbelli ki icat edilmiş hiçbir gelenek bunu kabul etmeyi istemez. Ölümlülüğün teşhir edilmesi grup kimliği açısından hiçbir yarar taşımaz, zira ölüm tam da askıya alınması gereken şeydir. Tarihsel doğaçlama ve farklı tarihsel çağların kestirilemez yan yanalığının mekânları olan kasıtsız anıtlar, tarihin seçici ve süslü yeniden inşalarını hedefleyen her türlü girişimi tehdit eder. Kasıtsız anıtlar başka bir çağın varoluşunun bu diğer boyutları hakkında bir şeyleri gözler önüne serer, onun fiziksel damgalarını ve *aura*'sını taşırlar; düşünsel nostalji mekânları haline gelebilirler.[9]

8. Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origins", çev. Kurt Forster ve Diane Ghirardo, *Oppositions*, 25 (Güz 1982), s. 21-50. Bu hususa dikkatimi çektiği için Andrew Herscher'e minnettarım.

9. Riegl'in sözleriyle, kasıtsız anıtlar kent doğasının kendisini, doğal ve tarihsel zaman döngülerindeki insan yapımı eserlerin hayatını gözler önüne seren "çağ değerini" anlatır. "Çağ değeri açısından parçalanma ve çöküş izleri anıtın etkisinin kaynağıdır. ... Eksik yanları, bütün halinde olmaması, biçim ve rengi dağıtma eğilimi çağ değeri ile yeni ve modern eserlerin temel nitelikleri arasındaki karşıtlığı ifade eder" (*a.g.y.*, s. 31-3). Çağ değeri geçmişin şimdiye dönük belli kullanımlarına çoğunlukla boyun eğmeyen geçmişi ve geçip gitmeyi gözümüze sokar. Ne açıktan didaktik ne de zorunlu sanatsal bir değer taşır; olsa olsa hatırlamanın uzamıdır. Çağ değerinin takdir edilmesi ve dünyanın bu maddi kırılganlığına üzülmek on dokuzuncu yüzyıla özgü bir duygudur ve yalnızca ilerleme ve gelişme zamanı olarak değil, aynı zamanda çöküş ve geçicilik zamanı olarak da keskin bir tarihsel zaman algısıyla kol kola gider. Riegl tarih çağı olan on dokuzuncu yüzyıldan önce, bugün açısından açıkça sanatsal ya da dinsel bir değer taşımayan eski çevreleri korumanın pek ilgi görmediğinden bahseder. Kasıtlı anıtlar ya açıkça anma ve öğretme amacıyla yapılırdı ya da sanatsal değer verilirdi. Antikçağdan kalan sanatsal eserler Rönesans hümanistleri tarafından korunup ayağa kaldırılmıştı, ama sıradan Roma binalarından kalan parçalar ve sütunlar çok fazla bir vicdan azabı duymadan bina malzemesi olarak kullanılmıştı.

Fakat bu iki anma biçimi ile iki nostalji eğilimi arasındaki açık karşıtlığa tümüyle bel bağlamak mümkün değildir. Ara ara anıt yıkıntıları olarak yeni anıtlar yapılır ve eski anıtların yalnızca bir parçası restore edilir. Böylece anıtlar hem anmaya hem de düşünmeye teşvik eder. Anıtların "biyografisi" –onların etrafında dönen tartışmalar ve ihtilaflar– biçimleri kadar önemli olabilir.[10]

Yakın dönemde Berlin'deki en ünlü Anma Kilisesi yıkıntılarının yanında, modellerin saat kulesi boyutunda yüzleriyle yeni bir Revlon ruj reklamı belirmiş ve anma ile tüketim arasındaki savaş yeniden başlamıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kilisenin yıkıntıları, Batı Alman ekonomisinin savaş sonrası başarılarının bir vitrini olarak Ku'damm Sokağı'nın tüketim cennetinin ortasında kasten korunmuştu. Bu yıkıntı müşterilere geçmişteki yıkımları hatırlatıyor ve alışveriş çılgınlığına biraz endişe ve rahatsızlık bulaşmasını sağlıyordu. Birleşik Berlin'in çağdaş reklamcılarının bile kentin geçmişine duyarlı olduklarını ya da kutsal anıta saygısızlık etmek istemeyeceklerini ve bu nedenle reklamlarını yıkıntıların yan tarafına asacaklarını düşünmüştüm. Yanılmışım. Reklamı kısmen yıkılmış kilisenin tepesine yerleştirmemiş olmalarının nedeni savaşın anıtına duydukları saygı değil, rujdu: Ruj reklamı pis bir yıkıntının tepesinde çok da hoş görünmeyebilirdi.

Yıkıntı çağ değerinin belirgin bir örneğidir, ama bir yıkıntının değeri tarih boyunca değişir. Barok çağda antikçağ yıkıntıları çoğu zaman didaktik şekilde kullanılır, bakan kişiye "antikçağın büyüklüğü ile bugünkü yozlaşma arasındaki karşıtlığı" aktarırdı.[11] Romantik yıkıntılar melankoli yayıyor, şairin parçalanmış ruhunu ve uyumlu bütünlük özlemini yansıtıyordu. Modern yıkıntılar ise, savaşın ve şehirlerin yakın dönemdeki şiddetli geçmişini hatırlatır ve şehirdeki farklı boyutların ve tarihsel zamanların bir aradalığına

10. "Anıt biyografisi" mefhumu için bkz. James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven: Yale University Press, 1993), s. 1-26. Kent temsili biçimleri üzerine bir tartışma için bkz. M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory: The Historical Imagery and Architectural Entertainments* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996). Benim yaklaşımım mimari temsilden çok hafıza anlatıları ile yaşanmış çevreler üzerine odaklanmaktadır.

11. Riegl, "The Modern Cult of Monuments", s. 31.

işaret eder. Yıkıntı yalnızca geçmişi hatırlatmaz, aynı zamanda şimdiki zamanımızın tarih olduğu bir dönemde geleceği de hatırlatır.[12]

Şehirdeki anıt yerleri sürekli dönüşüm süreci içinde görülmelidir. Anıt illa taşlaşmış ve değişmez bir şey değildir. Anıtlar başkalaşım içindedir: Kutsal Kitap'ta anlatılan ilk nostaljik anıt, tanrılara karşı gelip terk ettiği şehrine son bir kez bakarken tuzdan bir sütuna dönüşen Lut'un karısıdır. Rusya'da anıtlar karanlıkta şehirde dolanır, pabuçlarını, parmaklarını, şapkalarını ve kafalarını kaybederler. Oysa geçmişlerini unutan istikrarlı ülkelerde anıtlar, randevu yeri olarak kullanılmadığı ya da insanların pencereden görüş alanını engellemediği takdirde, görünmez bir niteliğe sahiptirler. Doğu Avrupa ülkelerinde böyle bir lüks yoktur; eskiden iktidarın ulağı olan anıtlar, şimdi halkın öfkesinin kurbanı olurlar. Bazen yenilenmiş mekân ve yapım halindeki çalışma üzerine dönen tartışmaların kültürel yankısı, ihtilafa son verebilecek inşa edilmiş anıtınkinden daha fazladır.

De Certeau'nun sözleriyle, "hafıza bir tür anti-müzedir; yerelleştirilemez."[13] Hafızanın temeli dolaşmak, hareket etmek, mekânı kollamak, kolaçan etmektir. Kişisel hafıza şehirdeki ortak bir *topos*'a bağlı olmakla birlikte, tam da hafızaya alınabilirlikten kaçan şey olabilir; kişisel hafıza resmi kutlamadan sonra kalan tortu olabilir. Son on yılda bu şehirlerde yürürken *perestroyka*nın kaybolan kalıntılarını –şehir yeni bir çehre edinirken çabucak gözden kaybolan değişiklikler ve potansiyeller döneminin kasıtsız anıtlarını– keşfedebilirsiniz.

Nasıl oldu da eskiden ilerlemenin kalesi olan anti-nostaljik bir modern şehir nostaljik bir mekân haline geldi? On dokuzuncu yüzyılda nostaljikler şehirden uzaklaşıp bozulmamış doğal manzaralara kaçmayı hayal eden kent sakinleriydi. Yirminci yüzyılın sonunda ise kent sakinleri şehrin yok olup gitme tehlikesiyle karşı karşıya bir manzara olduğunu hissediyorlar. Kent üzerine son tartışmalar maddi mekânın somut cismaniliğinin, Baudelaire'de gördüğümüz

12. Walter Benjamin inşa ile yıkım alanları arasında diyalektik bir ilişki olduğundan bahseder, özellikle de modern anıtlar, yani burjuvazinin inşa ve yıkım alanları söz konusu olduğunda. Walter Benjamin, "On dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris", *Reflections* içinde, s. 162.

13. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, s. 108.

kokuları ve sesleri, dokunsal ve görsel tecellileri, ayırt edici mimari hafızası ve teatralliğiyle, anonim ama erotik şehrin kaybolduğu hissinin çok keskin olduğunu gösteriyor. Kent planlamasına olan ilgi yirminci yüzyılın sonunda yeni Avrupalı kimliğinin veçhelerinden biri olarak yeniden canlanmıştır.

Batı Avrupa'daki kentçilik filozofları küresel köyün ortaya çıkışının bizim bildiğimiz anlamıyla son binyıldaki şehri yok etmesinden korkuyorlar. Paul Virilio'nun sözleriyle, "Sanal gerçekliğin özü esasen *hic et nunc*'u* yadsımak, 'şimdi'nin lehine 'burada'yı yadsımaktır."[14] Küresel iletişim megapolü sanal uzamı "kentleştirmekte" (ya da varoşlaştırmakta), kenti ise kent olmaktan çıkarmaktadır. Küresel kültür çoğu zaman kent sosyalliğine karşıt bir video oyununa ya da antiseptik tekno-pastorale vurgundur. Yeni nostaljinin nesnesinin yalnızca şehrin özel bir geçmişi değil, aynı zamanda zamanın kendi seyrini takip ettiği ve bilgisayar tuşlarının hızında buhar olup uçmadığı genel bir kent evi fikri olduğu görülmektedir. Avrupa'nın en hızlı değişen kentlerinden biri olan Berlin'de mimari ve kent planlaması tartışmaları o kadar süreklidir ki Almanlık ve demokratik dönüşüm tartışmasıyla eşanlamlı hale gelmiştir.

Şehri ideal bir dolaşım yeri –temiz damarları ve ciğerleri olan sağlıklı bir beden ya da tamamen yağlanmış bir makine veyahut da başka bir açıdan, kent kalabalığından uzak bahçeli bir ev ve Cennet bahçesini andıran bir kent-karşıtı cennet– olarak gören uluslararası üsluptaki kentçilik, yeni kent gelişimi için tek tercih değildir. Aslında kent yeniden inşalarıyla ilgili birçok proje, saati uluslararası üslubun öncesine döndürmektedir. Keza kentin yeni merasimleri trafiği aksatma eğilimindedir ve bunu kasten yapmaktadır. Kent nostaljisi kaçınılmaz olarak neyin modern olduğu ve gelecek için ne tür bir modernliğin ve modernleşmenin gerektiği sorusunu dikkate almaz. Dünya üzerinde tüm şehirlerde görülebilecek olan yeni kuşağın "uluslararası üslubu" –Aşk Yürüyüşü'nün ticarileşmiş tekno müziğinden tutun da, Berlin'den Rio de Janeiro'ya kadar birçok beton duvarı süsleyen yazılara kadar– gençliğin unutma kültürüdür.

* *Lat.* Şimdi ve burada. –ç.n.

14. Paul Virilio, "Cybermonde: The Politics of Degradation", *Alphabet City*, no. 6 (1999), s. 193.

Biz burada, geçmişin, günümüzün ve geleceğin ulusal başkenti olan üç şehri, St. Petersburg, Moskova ve Berlin'i ziyaret edeceğiz ve geçerken de Prag ve Lyublyana'ya uğrayacağız. Bu şehirlerin yeni yaratılmış ritüellerinde ulusal kimlik ve kent kimliği ara ara birbiriyle çatışmaktadır. Komünizm sonrası Moskova 850. yıldönümü için lazer ışıkları, sanal projeksiyonlar, devasa mimari ve milyon dolarların yardımıyla bir "Üçüncü Roma" haline getirilmişti. St. Petersburg ise şu anda iktidarsızlaşmış olan Aydınlanma çağı şehrine (akılcı ve orantılı bir şehir anlayışına) duyulan nostaljiyi açığa vurmaktadır. Rus modernleşmesinin eski başkentlerinden biri olan St. Petersburg, gelişimi durdurulmuş bir şehre dönüştü. Moskova ile St. Petersburg arasındaki mitik karşıtlık efsanelere ve kısa hikâyelere malzeme olmuştur. Bu iki şehir sık sık imparatorluk imgelerini birbirleriyle değişir ve Sovyet geçmişleri genelde düşünüldüğünden daha fazladır, ama komünizm sonrası yapılanmalarında Rusya'nın geçmiş ve geleceğine dair farklı versiyonların peşine düşülmüştür: Moskova'da görkemli imparatorluk üslubu, St. Petersburg'da Avrupa kent devleti tarzı. Berlin ise 1989'dan 1999'a kadar kent doğaçlamalarının şehri, Doğu ile Batı'nın, başkent ile ada şehrin pek çok rüyasını birleştiren oluşum aşamasındaki bir şehirdi. Bazı rüyalar gerçekleşip bazıları rüya olmaktan çıkarken, yıkıntılar ve şantiyeler şehri Alman cumhuriyetinin "normal" başkenti haline gelmiştir.

Farklı nostaljik eğilimleri gözler önüne seren şehirler arasında bazı zımni benzerlikler vardır. Yıkılmış haldeki Kurtarıcı Mesih Katedrali ile Doğu Berlin'in merkezindeki yıkık Kraliyet Sarayı büyük tartışmalara ve yeniden inşa projelerine konu olmuş iki mekândır. Eski komünist şehirlerde eski totaliter anıtların kaderi de çok farklıdır. Moskova'da, KGB şefi Cerjinski'den Stalin'e kadar Sovyet rejiminin gözden düşmüş kahramanları, yeni sığınaklarını anıtlara Sovyet sanat eserleri gözüyle bakan pastoral bir heykel bahçesinde bulmuştur. Prag'da ise devasa bir metronom şeklindeki çağdaş heykel dünyadaki en büyük totaliter anıtın kaidesini süslemektedir. Mekâna damgasını vuran ve onu yeniden yaratan ironik bir karşıanıttır bu. St. Petersburg'da hem eski hem yeni, hem bir anıt hem de bir yıkıntı olan, eski St. Petersburg Sfenksi'ne ve Leningrad geçmişine bir göndermede bulunan totalitarizmin kurbanlarına adanmış

yeni bir anıt var. Kasıtlı ve kasıtsız anıtları incelerken, gayriresmi kamusal alanın imgelerini hayata döndürmek için karşı-kültürel geleneklere (Berlin'deki işgalci evlerine, 1970'lerin Leningrad yeraltı kültürüne. Çek kafe kültürüne) de bakacağız. Moskova ve Berlin'in aksine inşaat sektöründe patlamanın yaşanmadığı St. Petersburg'da ideal şehir rüyaları teknolojiye gerek duymamakta ve araçların yetersizliğine yaslanmaktadır. Alternatif kent tahayyülü şehrin hiçbir zaman sahip olmadığı hayali geçmişi özleme olanağı sağlar, fakat bu geçmiş onun geleceğini etkileyebilir. Hızla dönüşen şehirlerde bu kendiliğinden anma alanları günümüzün kent yenileme fırtınaları karşısında yok olmanın eşiğine gelen tarihsel olanakların sanal düzlemlerini içeren mini müzelerdir. Geçiş halindeki bu şehirlerle ilişkimin son bakışta aşka benzediğini ve "bir zamanlar mümkün olduğu düşünülen şeyin, bir süre sonra artık mümkün olmadığını"[15] düşünürken buluyorum kendimi.

15. Italo Calvino, *Inivisible Cities*, çev. William Weaver (New York: Harvest Books, 1972), s. 33.

8

RUSYA'NIN ROMA'SI MOSKOVA



KGB şefi Cerjinski'nin başını yalayan köpek.
Moskova 1991. Fotoğraf: Mark Shteinbok.

Totaliter Heykeller Bahçesi: Bir Pastoral Olarak Tarih

850. YILDÖNÜMÜ kutlamalarının arifesinde, meşhur Gorki Parkı'nın karşı sokağında bulunan Merkez Sanatçılar Evi'nin önündeki parkta yürüyüşe çıkmıştım. Burası bir zamanlar *perestroyka*nın kendiliğinden anma alanlarından biri, bir devrik anıtlar bahçesiydi ve halk arasında "ölülerin olmadığı mezarlık" diye anılırdı. Sovyetler Birliği'nin sonu, Sovyet kahramanlarına dikilen kamusal anıtlar etrafın-

da putkırıcı bir karnavalla sonlanmıştı. Çeka başkanı Cerjinski'nin heykeli heyecanlı bir kalabalık tarafından devrilmiş ve tahkir edilmişti; Lenin heykeli Tallinn'de boynundan asılmıştı; Kiev'deki anıtı yerinden indirilip kafese konmuş ve boş kaidede yalnız taş çizmeleri kalmıştı.

Devrilen heykeller son olarak Merkez Sanatçılar Evi'nin yakınındaki parka gönderilmiş ve burada çimlerin üstünde doğal çürümeye ve teklifsiz vandallığa terk edilmişti. Herkes buradaydı: Bir Moldova filminden kaçmış vampiri andıran beyaz tebeşirle boyanmış gözleriyle "Kalinin Dede", kel kafatasının üzerine kırmızı boya dökülmüş Nikita Kruşçev ve her türlü vücut sıvısının izlerini taşıyan Cerjinski'nin bedeni. Bir kent efsanesine göre, Moskova'nın SSCB sonrası dönemdeki ilk belediye başkanı Gavril Popov, köpeğini Çeka eski başkanının bıyığına işetmişti. Çimenlerin üstünde yatan anıtlar pitoresk yıkıntılara dönmüştü. Liderler için dikilen anıtlar ideolojinin estetize edilmesine yardımcı oluyorsa, yıkıntıları da yok edilebilir olduklarını gözler önüne seriyordu. Artık iktidarı simgelemeyen bu anıtlar yalnızca kendi zayıf maddeselliğini yansıtıyordu.

1997'de parka yaptığım ziyaret bütün beklentilerimi aştı. Cerjinski yoldaş muhteşem huş ağaçlarının altında, temizlenmiş ve küçük değişiklikler geçirmiş halde incelikli kaidesinin üstünde yeniden dimdik ayaktaydı. Ağustos 1991'in "Özgürlük!" ve "Kahrolsun KGB!" sloganlarından küfürlere, punk ve hippi sloganlarından isimsiz "Feliks'ten Mişa'ya" yazısına kadar tüm yazılanlar silinmişti. Başka bir ağacın altında Kalinin Dede saygıdeğer bir mesafede oturuyordu, gözlerinin altındaki beyaz halkalardan tek bir iz yoktu. Lenin ve Brejnev 1980'lerde Afgan savaşının başlangıcında yapılmış, sol tarafında devasa bir orak çekiç işaretinin bulunduğu soluk ışıklı "SSCB barışın kalesidir" yazısının yanında duruyordu. Daha yakın döneme kadar ayağından çıkartılmış çizmesi önünde yatan Stalin bile şimdi tüm ihtişamıyla ayakta duruyordu. Bir tek burnu eksikti. Sovyet siyasetçilerinin etrafı tüm zamanların en büyük şairleri (Lermontov, Esenin, Puşkin) ve saygıdeğer yabancı şahsiyetler (Gandhi ve Don Quijote) ile çevriliydi. Ama en yenileri beyaz Moskova taşından yapılmış Âdem ile Havva heykelleriydi. Âdem ile Havva heykeli yerde yatıyordu, yasak meyvenin sillesini yemiş, ama henüz

Cennet Bahçesi'nden kovulmamışlardı. Burası hiç de Totaliter Heykeller Bahçesi değildi, aksine çok daha sıradan ve hoş bir şeydi. *Totaliter* türünden sözcükler burada tek kelimeyle alakasız kaçıyordu. Zaten parka yeni bir ad verilmişti: Sanat Parkı. Güllerle çevrili yolu ve hoş bir Coca-Cola şemsiyesi altında Rus *pirogi*'si satan kafeteryasıyla her şeyi tamdı. Parktaki birkaç anıtın (Stalin, Cerjinski ve Kalinin'in anıtları da dahil) altında açıklayıcı levhalar vardı. Stalin anıtından şunu öğreniyoruz:

Stalin
(Cugaşvili)
Jozef Vissaryonoviç
1879-1953

Heykeltıraş Merkulov S. D.
1881-1952
granit, 1938.
Heykeltıraş bu eser üzerine çalışmasına 1930'da granitten bir büst yaparak başladı.

Sonra Bolşoy Tiyatrosu'nun önüne dikilmek üzere gri ve gül rengi granitten üç metrelik bir heykel yapıldı. Heykelin gül rengi granitten yapılmış tek parça halindeki küçük bir versiyonu New York'ta sergilendi. Bunlar kompozisyon, teknik ve ebat bakımından Sanat Parkı'ndaki anıtlarla aynıydı.

Moskova Şehri Halk Sovyetleri Temsilcileri'nin 24 Ekim 1991'deki kararı uyarınca anıt sökülmüş ve Sanat Parkı'na konmuştur.

Anıtın tarihsel ve sanatsal önemi vardır. Bu anıt Sovyet döneminin siyasi-ideolojik tematiği çerçevesinde dikilen anıtların bir parçasıdır. Devlet korumasındadır.

İlk bakışta şöyle bir iç çekiyoruz. Görünüşte levha bize çıplak gerçekleri, yalnızca ama yalnızca gerçekleri söylemektedir. Stalin'e yaklaşım saf estetiktir, ne "halkın büyük önderi" ne de "ulusların kanlı despotu" denmektedir. Stalin'in ellerinde kan yoktur, yalnızca gül rengi granit gölgeleri vardır. Heykelin "sanatsal ve tarihsel önemi" olduğunu söyleyen satır biraz tuhaf geliyor. "Sanatsal ve tarihsel değeri var" demek daha kalıba uygun olurdu, ama belli ki park otoriteleri değer yargılarında bulunmamaya dikkat ediyorlar. Öyle ya, Freud bile puronun bazen yalnızca puro olduğuna inanıyordu.

Bazen Stalin anıtı da yalnızca Stalin anıtıdır. Cilalı ve burunsuz granit adam sonuçta artık kimsenin canını yakamıyor.

Yine de bu levhanın rahatsız edici bir kaypaklığı var; önümüzdeki anıt hakkında nasıl yıkıldığı haricinde neredeyse hiçbir şey öğrenemiyoruz. Ne zaman yapıldığını ve nerede sergilendiğini bilmiyoruz. Stalin'in kendisi gibi anıtın da birkaç ikizi var: Büyük olan Bolşoy Tiyatrosu'nun önünde duracaktı, küçük olan ise New York' taki bir sergiye gitme bahtına erişmişti ve orada iltica talebinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Güneşli Sanat Parkı'nda elini romantik bir paltonun içine sokmuş gül rengi granitten lider bizden kaçmaktadır. Bu yazı, kurbanla failin eksik olduğu bir detektiflik hikâyesine benzemektedir.

Böylece araştırmama –sonunda, Edgar Allan Poe tarzında, güçlü bir aldatma ve erken defin hikâyesine varacak olan araştırmama– parkta başlamış oldum. İlkin tarihsel süreksizlik nedeniyle sarsıldığımı söylemeliyim. Sovyet heykel propagandasının tarihine aşina olan herkes, Stalin anıtlarının kırk yıl kadar önce Kruşçev'in emriyle devrildiğini bilir. Nasıl olmuş da bu heykel korunmuştu? Kırk yıldır nerelerdeydi? Stalin'in burnuna ne olmuştu? Gogol'un fantastik hikâyesindeki karakter gibi hâlâ Rus devletinin yeni başkentinde dolaşıyor olabilir miydi?

KGB eski şefi Feliks Cerjinski'den yardım almaya karar verdim. Onun önündeki açıklayıcı levha bize yardım edebilecek bazı olgular sunuyor:

Cerjinski
Feliks Edmundoviç
1877-1926

Heykeltıraş Vuçetiç E. V.
(1908-1974)
Bronz
Bu heykel Komünist Partisi Merkez Komitesi'nin 19 Temmuz 1936 tarihli kararıyla dikilmiştir.

Heykeltıraş, SSCB halk sanatçısı, askeri sanatçı Vuçetiç E. V. tarafından Leningrad'da "Anıtheykel" fabrikasında yapılmıştır.

Moskova'da 20 Aralık 1958'de Lubyanka Meydanı'na dikilmiştir.

Moskova Belediye Meclisi'nin 24 Ekim 1991'deki kararı uyarınca, anıt sökülmüş ve Sanat Parkı'ndaki sergiye konmuştur.

Anıtın tarihsel ve sanatsal önemi vardır. Bu anıt Sovyet döneminin siyasi-ideolojik tematiği çerçevesinde dikilen anıtların bir parçasıdır.

Devlet korumasındadır.

Devlet onu kimden koruyor? Merak ettim doğrusu. En azından Cerjinski'nin ikizleri yok. Anıtı kimin sipariş ettiği ve nereye dikildiği açıkça yazıyor.

Yine de Stalin, eski Sovyet âdetleri uyarınca, bize satır aralarını okumayı öğretmişti. Söylenmeden bırakılmış şeyleri de okuyoruz. Burada, haklı olarak "Demir Feliks" adıyla anılan KGB şefi hakkında tek söz edilmiyor. Şimdi estetik icabı "Demir Feliks" hakkında değil, "Bronz Feliks" hakkında tartışma yapmamız gerekiyor. Tarihin çerçevesini otoritenin iki eylemi çizmiştir: Anıtın dikilmesini söyleyen emir ile "farklı bir alana taşınmasını" söyleyen emir. Dünyanın dışından biri ya da iyi niyetli ama bilgi sahibi olmayan bir yabancı Moskova'ya gelse ve parkta şöyle bir turlasa, tarihsel mirasına değer veren ve ayaklanmalarla ya da devrimlerle pek işi olmayan istikrarlı bir ülkeye geldiğini düşünür. Levhadaki ihtiyatlı satırlar arasında Ağustos 1991 darbesinin tarihi ve halkın heykele icazetsiz saldırısı silinmiştir. Keza heykelin maddi tarihi de silinmiştir. Kaidede grafiti izleri var, ama okunması mümkün değil.[1]

Yeni Sanat Parkı, aylaklık kültürünün yılmaz savunucusu olan belediye başkanı Lujkov'dan tam destek almıştı. Yönetmen Mihail Pukemo hayatı boyunca konserlere ve sergilere ev sahipliği yapacak eşsiz bir açık hava heykel parkı yaratmayı hayal ettiğini söylemişti.[2] Tamamen düzensiz (*bezhozno*) bir halde, adeta sahipsiz bir bölgedeymiş gibi etrafa yayılmış birkaç heykel hariç, burası kusursuz bir yerdi. Daha iyi, daha sorumlu bir şekilde korunmaları gerekiyordu.

En sonunda, "Peki, ya Cerjinski?" diye sordum. "Yani büyük

1. Fakat bazı zamansal ve toponimik süreksizlikler vardır. Lubyanka Meydanı anıtın dikili olduğu dönemde Cerjinski Meydanı olarak anılıyordu; 1996'da Sanat Parkı olarak bilinen yer ise 1991'de anıt yıkıntılarının oyunbaz bir merasim içinde istirahata çekildiği adsız bir yerdi.

2. Mihail Pukemo, yazarla bire bir görüşme, Moskova, Temmuz 1998.

heykeli ve Ağustos 1991'de başından geçenleri soruyorum."

"Biliyorsunuz, bazıları Cerjinski'nin indirilmesine karşı çıktı. Ve bana sorarsanız, Lubyanka Meydanı'nın mimari yapısıyla uyumluydu. Sizce de Cerjinski olmadan yetim kalmış gibi değil mi?"

"Ya Stalin?"

"Ne olmuş Stalin'e?"

"Sanat Parkı'na koyulmadan önce nerede durduğu belirsiz."

"Hiçbir yerde değildi."

"Nasıl yani?"

"Heykeltıraşın bahçesine gömülüydü. Kırk yıl boyunca. Burnu da yakın dönemde kopartıldı. Serserilerin işi."

Böylece Stalin anıtının biyografisinin bile parktaki levha için dikkatlice hazırlandığı anlaşılıyordu. Anıtların maddi tarihleri çok manidar olsa da, görünüşe dair bazı önemli değişiklikler zorunlu görülmüştü. Cerjinski'nin boynundaki aşınma izleri giderilmiş ve mimarın ailesinin korkuya kapılarak –belki de rejimin gazabına uğramaktan korkuyorlardı– Stalin anıtını vaktinden önce gömmüş olmaları kibarca geçiştirilmişti. Stalin'in burnunun kaybolmuş olması siyasi bir eylem değildi; doğal taşa duyulan sevginin ürünüydü. Gül rengi granit yeni zenginlerin apartmanlarının "Avrupa tarzı onarımları"nda çok işe yarıyor.

Kruşçev'in enkaz halindeki kafasını korumamış olmaları çok kötü olmuş. Benim gördüğüm ilk komünist lider oydu ve *perestroyka*nın ilk günlerinde fotoğrafını çektiğim kel kafasına duygusal yaklaştığımı söylemeliyim.

"Kruşçev çok şekilsiz hale gelmişti," dedi yönetici. Yeni Sanat Parkı'nda bu tür yıkıntılara yer yoktu. Belediye başkanı Lujkov tatsız şeyleri sevmiyor. Holokost kurbanlarına dikilen anıtın manzarayı bozmaması için Poklonnaia Tepesi anma alanında gerilere koyulmasını emretmişti.

O halde Sanat Parkı anıları mı koruyor yoksa –fiziksel yıkımdan ziyade restorasyon yoluyla– yeni türde bir *damnatio memoriae** mi yürütüyor? Rusya'daki anıtların kahramanca biyografileri var. Batı'daki sabit kardeşleri gibi tek bir yerde durmayıp, geceleri şehrin karanlık sokaklarında dolaşmış ve dönem dönem de geçici olarak sür-

* *Lat.* Hatıraların lanetlenmesi. –*ç.n.*

gün edilmişlerdir. Aleksander Puşkin ve Nikolay Gogol anısına devrimden önce dikilmiş heykeller 1937'de Stalinist Moskova'da fantastik gece yolculuklarına çıkmıştı; Puşkin "karşıdevrimci din kalelerinden biri" olan Çile Manastırı'ndan uzakta, yeni Gorki sokağına cepheden bakacağı bir yere taşınmıştı. Gogol heykeli neşeli sosyalist gerçekçi Sovyet yaşamı için çok gizemli ve karamsar görüldüğünden, yazarın eski evinin avlusunda sürgüne gönderilmişti. Ayrıca yaşayan yazarlar ve milyonlarca diğer Sovyet yurttaşı Gulag'da kaybolmaya başlamıştı. 1930'ların ortasındaki yağmurdan sonra liderlerin devasa anıtları mantar gibi yerden bitmeye başlayınca, bireyin hayatına verilen önem de aynı oranda azalmıştı. Pek çok kilise ve tarihi anıt yıkıldığından, yeni ulusal gelenekler– kostümleri, folkloru, yeni anıtları ve edebi klasikleriyle tam takım– baştan icat edildi. Stalin'in ölümünün ardından, kamptaki mahkûmlara Stalin anıtlarını yıkıp parçalamaları söylenmişti, ki bu anıtlardan bazılarının dikilmesinde bizzat rol almışlardı. Bir anlamda ritüel yıkım kendi kaderleri bakımından bir değişikliğe işaret ediyordu; anıtların yıkımı insanlara hayatta kalma umudu vermişti. Tevekkeli değil, bir Sovyet anıtının ortalama ömrü ortalama bir Sovyet erkeğinin ömrüne yakındır: Ellinin biraz üstünde.

Sovyet halkı ile anıtları arasındaki ilişki mahrem, ama genellikle ters orantılıdır: Anıtlar ortaya çıktığında insanlar ortadan kalkmakta, anıtlar büyüdükçe insan haklarının çerçevesi daralmaktadır. Devasa anıtlar dehşetin kol gezdiği topraklara ve iktidarın işleyişine gizlilik gölgeleri düşürüyor. Anıt aynı anda hem resmi hafıza muhafızı hem de yeraltındaki unutulmuşlar diyarından bir ulaktı.

Sergey Eisenstein'ın *Ekim* filmi 1928'de devrimin onuncu yıldönümünü diyalektik montajın bilgilendirici üslubu içinde bir "anıtlar savaşı"yla kutlamıştı. Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin önündeki III. Aleksander anıtının sinematik yıkımı insanı huzursuz edecek bir kehanet niteliğindeydi; katedral, filmden hepi topu birkaç yıl sonra havaya uçurulacaktı. Sanat Parkı'nda anıtları tekrar kaidelerinde görmek Eisenstein'ın *Ekim* filmini tersten izlemek gibiydi – anıtlar yıkılacağına yeniden dikiliyordu. Belki de her Yeni Moskova yaratımında olan budur: Her iki tarafa da gider, geriye de ileriye de. Eğer Eisenstein'ın filminde çarlık anıtlarının sinematik yıkımı Ekim devriminin olaylarındaki eksik belgesel kanıtların üstünü ör-

tüyorsa (ya da sanatçının tarihsel ya da ideolojik doğruluktan daha çok önem verdiği kendi sinematik maharetini gözler önüne seriyorsa), Sovyet liderlerine adanan anıtların yeniden dikilişi de Sovyetler Birliği'nin sonunu getiren başka bir devrimin (Ağustos 1991 darbesine karşı halk direnişinin) üstünü örtmektedir. Yalnızca, yeniden inşa gerçek zamanda ve gerçek mekânda, Moskova tarzı birkaç özel efektin yardımıyla gerçekleşmişti.

Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra anıtlara yönelik şiddet, paradoksal bir şekilde, devrimin ilk yıllarında Lenin'in hayalini kurduğu anıt propagandası sanatının açıkça bir şeyi başardığını gösteriyordu: İktidarın gerçek failleri ile onların anıtsal tecessümleri arasındaki ilişkinin bulanıklaştırılması. Suçun failleri hiçbir zaman cezalandırılmamış olsa da, en azından anıtları cezalandırılmıştı. Anıtlar iktidarın ulaklarıydı ve bu nedenle sık sık insanların endişelerinin ve hiddetlerinin yansıtıldığı günah keçileri olmuşlardı. Keder ve anlayış çalışması çok zaman alır. Sembolik şiddet, ânında tatmin (intikam sarhoşluğu) sağlar, fakat anıtlar sayesinde arınma eylemi bundan ibaret değildi. Sovyet yurttaşlarının resmi kamusal alanı yukarıdan müdahale olmadan, doğrudan eylemle –kişisel ironi, şakalar ya da iki anlamlı sözler olmadan– değiştirmeye çalıştıkları tek kolektif girişim buydu. Bu örnekte, anıtların biyografileri artık yukarıdan belirlenmiyor, aksine bizzat halk tarafından temellük ediliyordu ya da en azından o dönemde öyle görünüyordu.

Komar ve Melamid'in 1993'te düzenledikleri yarışmanın adı "Anıt Propagandasını Ne Yapmalı?" idi. Eski Sovyet ve şimdinin Amerikalı sanatçıları totaliter geçmişle hesaplaşmak için "üçüncü bir yol" önermişlerdi: "Bu anıtlara ne tapalım ne de onları yok edelim; yaratıcı işbirliği yapmak en iyisi", yani anıt propagandasını sanat yoluyla tarih dersine dönüştürmek gerekiyordu.[3] Sanatçılar halkın tutkulu ve yıkıcı dürtüleri ile devletin koruyucu ve baskıcı tutumu arasında dolayımda bulunmalıydı.

Moskova şehri "totalitarizm sonrası sanatın fantazmagorya bahçesi" olarak tahayyül ediliyordu. Komar ve Melamid "en önemli

3. Vitaly Komar ve Alexander Melamid, "What Is to Be Done with Monumental Propaganda?" Dove Ashton (haz.), *Monumental Propaganda* içinde (New York: Independent Curators, 1993), s. 1.

mozole olan Lenin Mozolesi"ndeki "LENİN" ibaresinin sonuna "İZM" harflerini eklemeyi önermişlerdi. Böylece anıt "Leninist teori ve pratiğin sembolik mezarı"na dönüşecekti. Parti liderlerinin halkı selamladığı kürsüden birkaç pembe flamingo sallandırılmasına izin verilebilirdi. Karl Marx Bolşoy Tiyatrosu'nun önündeki yerinde duracaktı, ama "Hegel'in diyalektiğine yaptıklarına hürmeten" kafasının üzerine oturtulacaktı. Feliks Cerjinski'nin anıtınınsa "omuzlarına tırmanan ve Ağustos'taki o tarihsel günde boynuna ilmiği geçiren cesur bireylerin bronz figürleri"yle temsil edilmesi önerilmişti. Böylece gizli polisin (Çeka) başı ölümden sonra gelen adaletle –ve son kez tahtından düşürüldüğü bir eylemde taşlaştırılarak– yâd edilecekti. Art Spiegelman'ın "Bir Adım İleri İki Adım Geri"si, Stalinist sanatın ve Mosfilm stüdyolarının alışıldık amblemi olan İşçi ve Köylü'yü bir uçurumun eşiğinde ayaklarının altındaki kaide çekilirken temsil ediyordu. Vladimir Paperny asla tamamlanmamış olan Sovyetler Sarayı şeklinde ekolojik açıdan zararsız bir şişme havuz önermişti. Konstantin Boym Lenin'in uzanmış eli için yeni bir iş bulmuştu: Kendisine Nike marka bir spor ayakkabı hediye etmiş ve logosunu da kaideye koymuştu. İdeoloji ve tüketim kültürü Zafer tanrıçası aracılığıyla birbirlerinin reklamını yapacaktı.*

Komar ve Melamid nostaljik bir iddiayla, "her hükümet yetkilisi sanatçıların yöntemlerini taklit eder" diyorlar. Sanatçının devlete ihtiyaç duyduğu kadar devletin de sanatçıya ihtiyaç duyduğuna inanıyorlar. Nihayetinde amaçları, "kuralları sürekli değişen gerçeküstü bir oyun"da "devletin sanatçıyı oynama girişimini taklit etmek"ti. Yarışma için sunulan projeler anıtların altındaki temeli çekip alarak onları savunmasız hale getirmiş ve tam da toplumsal değişiklik ânında korunaksız bırakmıştı. Bu yalnızca bir yeniden bağlamlandırma ya da rol değişimi değil, daha ziyade Sovyet görsel propagandasının tüm işleyişini bozmaktı. Projenin daha çok avangardı hatırlatan nitelikte, postmodern-olmayan bir radikal müdahalecilik boyutu vardı. Sanatçılar anıt propagandasının diyalektik olarak yeniden yaratılışının dinamitten daha çok işe yarayacağını umuyorlardı; bu propaganda anıtsal tahayyülün statükosunu berha-

* Markanın adını aldığı Yunan mitolojisindeki tanrıça "zafer"i temsil ediyordu. –*ç.n.*

va edecekti. Ama sanatçıların programının geleceği göremediği anlaşıldı.

"Anıt Propagandasını Ne Yapmalı?" projesi Kızıl Meydan'da bir sergi ve gösteriyle sonlandı. Bir sanat olayı olarak çok başarılıydı, ama o kadar. Sergi 1918'den 1920'lere kadar devam eden avangard görsel propagandanın ilk projelerini hatırlatıyordu. Bu projeler hiçbir zaman hayata geçirilememiş ve yaratıldıkları geçiş zamanı gibi geçici ve uçucu kalmıştı. Sanatçıların en büyük tutkusu olan "tarihle işbirliği yapma" arzusu gerçekleşmemişti. Nihayetinde devlet, sanatçılardan daha uyanık çıkmış ve anıt propagandasını ne yapacağına kendisi karar vermişti.

Sanat Parkı her geçen gün gelişiyor. Parkın yöneticisi, "bazen" diyor hayal kurarak, "Sanat Parkı'mızda yeni Moskova mimarisi sergileniyor gibi. Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin altın kubbesini ve devasa gemisinde Büyük Petro'yu buradan görebilirsiniz."[4] Sanat Parkı ideolojiden arındırma derdindedir. Sembol savaşları, anıt savaşları ya da Sovyet geçmişinin mezalimi ve terörü hakkındaki yeni keşiflere ilişkin genel bir bıkkınlık olduğu görülüyor. Eğer binyılın sonunda bir nostalji varsa, görünen o ki bu nostalji post-tarihseldir; bu nostalji bir huzur ve bolluk özlemidir. Kremlin duvarının, yeniden inşa edilen eski kiliselerin ve lüks kumarhanelerin yanı başında mermerden yapılmış alışveriş pasajlarıyla ölümsüz Rus ihtişamının başka bir geleneğinin icat edilmesidir. Bu yer özel olarak nostaljik bile değildir, hatırlama ve unutma diyalektiğinin ötesinde-

4. Bu olayın daha fantastik muadili 1998 yazında Sanat Parkı'nın yanına bir "Sanat Limanı" yapılmasını tartışan gayriresmi bir mimari semineriydi. Nuh'un Sanatı/Gemisi adı verilen uluslararası bir geminin dünyayı dolaştığı ve üçüncü binyıla varabilmek için özel limanlara ihtiyaç duyduğu anlaşılmaktadır. Petersburglu bir mimar binyıldan hayatta kalanları Tatlin'in Hegelci sarmal biçimindeki ünlü Üçüncü Enternasyonal Kulesi'nin bir yıkıntısıyla selamlamayı önermişti. Ancak yeni kule Üçüncü Enternasyonal'i ya da Tatlin Kulesi'ni sembolize etmeyecek, daha ziyade, Pisa Kulesi'ni andıracaktır: Yirminci yüzyılın güzel özlemlerini yâd eden bir post-ütopyacı yıkıntı olacaktır. Mimara göre, "Moskova insanın kendisini üzgün ve yalnız hissedebileceği mekânlara ihtiyaç duymaktadır, çünkü bu neşe ona fazladır." Seminerin bazı üyeleri projeden hoşlanmış olsa da, Moskova tarzının sınavından geçip geçemeyeceği ve bu tufan sonrası Cennet Bahçesi'nin Nuh'un Gemisi/Sanatı için bir sığınak olup olamayacağı zaman içinde görülecektir.

dir. Tarih mekânsallaşmış, hafıza sanatı aylaklık sanatına dönüşmüştür. Güzel yeşil çimler tarihteki karanlık ve boş noktaları örtmektedir. Burada herkes barış içinde bir arada yaşamaktadır: Âdem ile Havva, Lenin ile Stalin, Kalinin ile Cerjinski, Gandhi ile Esenin. Sovyet tarihi bir pastorale dönüşmüştür.

Anıtın yanında dolanırken konuşulanlara kulak misafiri oluyorum. Kadının biri dadılık yaptığı kıza kaidenin çok kaygan olabileceğini, dikkatli olması gerektiğini söylüyor. Sevgililer edep hayâ dinlemeden öpüşüyor ve liderin tasvip etmeyen bakışlarına aldırmadan birbirlerine sevgi gösterisinde bulunuyorlar. Yaşlı bir adam nankör köpeğine ve dinlemek isteyen herkese hayat hikâyesini anlatıyor. Saçlarını aynı şekilde kısa kestirmiş ve aynı türde kahverengi (Komsomol tarzı retro) ceketlerden giymiş lise çağında üç öğrenci Feliks Cerjinski'nin anıt levhasının yanında duruyorlar.

"Tam isabet" diyor içlerinden biri. Belli ki elebaşları. "Bu saçmalıklara burada yer yok. Şu o... çocuğu demokratlara bak, heykeli nasıl da mahvetmişler. Lujkov'un kaldırttığı iyi oldu. Anılarında okumuştum. Yoksa Cerjinski düşer ve birçok insanı yaralardı. Keşke şu budala demokratların üzerine düşseydi. O zaman yedikleri haltı görürlerdi!"

Konuşmanın geri kalanını duyamadım. Delikanlı arkadaşlarıyla birlikte oradan yavaşça uzaklaştı. Bir süre, şöhretten başı dönmüş Esenin'in yanında durduklarını gördüm, sonra güllü yoldan kayıplara karıştılar.

"ÜÇÜNCÜ ROMA" VE "BÜYÜK KÖY"

Moskova'nın 1997'deki 850. yıl kutlamalarında belediye başkanı Lujkov Rus başkentinin üzerindeki bulutların dağıtılması ve mümkün olan en iyi hava koşullarının sağlanması talimatını vermişti. Moskova'nın efsane kurucusu Prens Yuri Dolgorukii gibi giyinen başkan Lujkov, başkent sokaklarında krallar gibi yürümüş, Sovyet döneminin pop ilahı Alla Pugaçeva da göğsünün üstünde büyük bir haç işareti olan bembeyaz kıyafetiyle tüm ulusu kutsamıştı. Hem Moskova'nın hem de Lujkov'un koruyucu azizi olan Aziz George, koreografisini eski Sovyet ve Hollywood yönetmeni Andrey Konçalovski'nin yaptığı bir Kızıl Meydan şovunda, Rusya'nın düşman-



İşçi ve Köylü Heykeli, Moskova, 1970'ler.
Fotoğraf: Vladimir Paperny.

larını simgeleyen bir ejderhayı öldürmüştü. Programın kapanışıysa Fransız sihirbaz Jean-Michel Jarre'ın hazırladığı "Yirmi Birinci Yüzyıla Giden Yol: Binyılın Ötesine Bir Yolculuk" adlı dünyanın en büyük lazer şovuyla yapılmıştı. Jarre bu gösterisinde, ilk kez Stalin döneminde yapılmış Moskova'nın ünlü gökdelenlerine yansıtılan heyecan verici sihirli hayaletler (Yuri Dolgorukii'den Napo-

léon'a, Yuri Gagarin'den Yuri Lujkov'a kadar) yoluyla geçmişten geleceğe uzanan yolu gösteriyordu. Rus ikonları doğrudan gökyüzüne yansıtılıyordu.

İnsan yeni bir mitin yaratılışına tanık olma şansını nadiren elde eder. Moskova'nın 850. yıldönümü merasimleri Rus geleneğiyle büyük Sovyet tarzının aynı anda yeniden icat edildiği böyle bir örnekti. Amaç anıt propagandasını bozmak değil, Sovyet-sonrası rakibini yaratmaktı. Stalin nehirlerin akışını tersine çevirmeyi düşündüyse, kadiri mutlak Moskova belediye başkanı da (en azından bir süreliğine) bulutların yönünü değiştirmeyi başarmıştı. Doğa, bütünsel kitle gösterisinin bir parçası olmalıydı. Kutlamaların son gününde Bolşoy Tiyatrosu balerinleri, hemen yakınlarda zarafetle süzülen gerçek kuğularla yarışırcasına, açık havada *Kuğu Gölü*'nden sahneler sergilediler. Balerinler küçük kuğu dansına başlamadan birkaç dakika önce dondurucu bir yağmur başladı. Teknolojinin yardımıyla bir süreliğine engellenen kötü hava iki gün boyunca Moskova kapılarında durdurulmuş ve başkente ancak Pazar öğleden sonra varmıştı. Çiseleyen yağmurun neden olduğu su birikintilerinin azizliğine uğrayan balerinler tir tir titrerken, gerçek kuğular Çaykovski eşliğinde kanat çırptılar. Sonunda yağmur merasimi engelleyemedi, aksine özel efektlerin daha da öne çıkmasını sağladı. Neticede Moskovalıların çoğu gösteriyi koreografinin kusursuz göründüğü televizyondan izledi. Moskova belediye başkanının kontrol edemediği tek şey Paris'teki bir tünelde Prenses Diana'yla Dodi Fayez'in yaşamına mal olan feci kazaydı. Belki de dünyanın dikkatini Moskova'daki büyük gösteriden uzaklaştırabilecek yegâne şey olan bu kaza, Elton John gibi uzun zamandır beklenen yıldızların sahneye çıkmalarına engel oldu. Uluslararası bir komplo olduğu dedikoduları ortaya atılmış olsa da pek tutmadı. Gösteri devam etmeliydi.

"Binyılın Ötesine Yolculuk"tan henüz dönmüş olan bir arkadaşıma, "Nasıldı?" diye sordum.

"Tam bir ana baba günüydü," dedi. "Korkunç bir izdiham. Metro durakları tıkalı olduğundan sıkışıp kaldık. İnsanlar öylece duruyor, iki tarafa da hareket edemiyorlardı. Peronun kıyısına iteklene iteklene en sonunda boşluğa düşeceğimi zannettim. Herkes düğmelerine tutunmuştu. Bana Stalin'in cenazesini hatırlattı. Ama her şeye değerdi. İnanılmaz bir gösteriydi. Sisli gökyüzüne baktığında her

şeyi görüyorsun: *Potemkin* Zırhlısı, Bizans ikonları, yeniden inşa edilen Kurtarıcı Mesih Katedrali. Kafanı istediğin kadar yukarı kaldırabilirsin, ama aşağı bakmasan iyi edersin."

Gerçekten de Moskova mucizesi ya panoramik görüntülerin tadını çıkarttığınız gezintilere ya da bir BMW'nin içinde önemsiz trafik kurallarına meydan okuyarak son sürat gitmeye benzetilebilir. Yayalara uygun bir şehir değildi burası. 1995-98 arası Moskova'nın yaldızlı çağıydı, o dönemde kullanılan tabirle "ekonomik mucize"nin ürünü bir şehir vardı karşınızda. Moskova o sıralar dünyanın en heyecan verici yerlerinden biriydi. Büyülenmiş bir yabancı ziyaretçi için Rus başkenti –Rus *bistro*'ları ve McDonald's'ı, istediği hızla korna çala çala giden Mercedes'leri ve BMW'leri, kaynayan kumarhaneleri, mini mini etekli "takıntısız" kızları ve ânında tatmin vaat eden reklamlarıyla– sürekli bir eğlence ve gösterişçi tüketim panayırını andırıyordu. Moskova mini-Eyfel Kulesi ve Empire State binasının olduğu Gorki Eğlence Parkı, Büyük Petro için yapılmış devasa anıtı ve dünyanın en büyük yeni-Bizans katedraliyle Paris, New York, St. Petersburg, İstanbul, Roma ve Hong Kong gibi diğer şehirlerin rüyalarını silip süpürüyordu. Burada bir akşamı binbir geceye dönüştürebilirdiniz. Her şey mümkün görünüyordu; şehrin kendisi insanın hayat için kumar oynayabileceği devasa bir kumarhane gibiydi.

Sovyet sonrası döneme ait en görülmeye değer anma töreni olan Moskova'nın 850. yıldönümü kutlamaları, hafıza ve hüzün üzerine her türlü gayriresmi çalışmaya ve kendiliğinden kent dönüşümlerine bir son verme niyetindeydi. Değişiklik, *perestroyka*, kültürel arınma ve geçmişe üzülme zamanı, tıpkı şimdiyi ve geleceği tartışma dönemi gibi, bir daha geri dönmeyecek şekilde sonlanmış görünüyordu.

Sovyetler Birliği'nin son yıllarında (1988-91) başkent sokaklarındaki hayat bir filmden daha kestirilemez ve büyüleyiciydi. Örgütlü merasimler bir bir kalkarken, kendiliğinden merasimler baş göstermeye başlamıştı. Moskova'nın tarihi merkezinde insanların demokrasinin başlangıcından dünyanın sonuna kadar her şeyi açıkça ve büyük bir hevesle tartıştıkları kendiliğinden Hyde Park toplantıları oluyordu. Hemen birkaç adım ötede nüve halindeki komünizm-sonrası pazar vardı; kendiliğinden kurulmuş bu tıkış tıkış çarşıda Soljenitsin'in *Gulag Takım Adaları*'ndan Türk malı iç çamaşır-

larına, egzotik hayvanlardan Matruşka oyuncaklarına kadar kraliyet ailesi, Sovyet Yazarlar Birliği, Rus klasikleri ve Sovyet siyasetçiler de dahil olmak üzere tüm Rus kültürünü temsil eden her şeyi satın alabilirdiniz. Sovyet tarihinin yaraları sonradan üstü örtülmesin, aksine iyileştirilsin diye kasten açılmıştı. Geçiş dönemindeki Moskova yalnızca geçmiş zamanın ya da kayıp zamanın bakış açısından dayatılan iç belirlenimciliği ya da kolay sentezleri reddediyordu. *Perestroyka* döneminin sokak yaşamı, siyasi önemi çok farklı olan iki patlamayla sona ermişti: Ağustos 1991'deki darbeye karşı benzersiz bir halk direnişiyle karşılık verilmesinin ardından Moskova'nın merkezindeki "Beyaz Saray"ın etrafında barikatlar kurulması ve sonradan Rusya parlamentosuna ev sahipliği yapacak olan aynı Beyaz Saray'ın Ekim 1993'te hükümet birlikleri tarafından kuşatılması ve bunun sonucunda halkın bir kesiminin hükümetin demokratik niyetlerine olan inancının derinden sarsılması.

Moskova belediye başkanı Lujkov barikatları unutturmak istiyordu.[5] Bu amaçla Kremlin yakınlarındaki Manej Meydanı'nın altında –askeri yürüyüşlerde ve gösterilerde halkın toplanma yeri olarak kullanılan bir noktaya– Avrupa'nın en büyük alışveriş merkezini yaptırttı. Siyasetin yerini gösterişli tüketim mağazalarında ve merkezlerinde aylak yürüyüşler almıştı. Gerçekten de yeni bir kimlik oluşturmak için unutmak sağlıklı ve zorunlu görülüyordu.[6]

Moskova nostaljisi gerçekte şehrin tarihsel geçmişine değil, Sovyet ihtişamına duyulan bir nostaljidir. Moskova'nın kuruluş yıl-

5. Lujkov yönetiminin Rus basınında devlet kapitalizmi, "postmodern feodalizm" ve "yeni sosyalizm" diye adlandırılması ve dolayısıyla üç farklı siyasi formasyonu çağrıştırması tesadüf değildir. Belediye başkanının şehri yönetme tarzı, sanatsal beğenileri ve sembolik siyaseti arasında bir bağ vardır. Lujkov 1992'de Yeltsin'in kararıyla belediye başkanı olmuş ve ancak 1996'da seçilmişti. Sovyetler'in örnek bir komünist şehir olarak Moskova geleneğini, komünizmin yerine kapitalizmi geçirmek suretiyle dönüştürmüştü. Lujkov ideolojik bölünmelerin ötesinde refah, istikrar ve normallik vaat ediyordu. Lujkov'un kapitalist müteşebbislik tarzı fevkalade gizli kapaklı iş yürüten, şeffaf olmayan ve her türlü denetimden ve dengeden uzak bir niteliğe sahipti. Virginie Coulloudon, "Moscow City Management: A New Form of Russian Capitalism", yayınlanmamış yazı. Coulloudon Moskova'nın Rusya Federasyonu içinde özel bir statü elde ettiğini ve başkan Lujkov'a başkentin bütçesini şeffaflık olmadan idare etme ve belediyenin şehrin en kârlı ekonomik sektörleri ve mülkiyeti üzerindeki denetimini sağlamlaştırma olanağı tanıdığını açıklar.

dönümünü kutlama geleneği görece yenidir. Moskova'nın efsanevi geçmişine dair hikâyenin geçmişte değil, sonradan geriye dönük olarak yaratıldığı anlaşılmaktadır. Yalnızca 1147 yılı vakayinamelerinde Yuri Dolgorukii (Uzunkol Yuri) döneminde "Moskova'da büyük ve yeni bir kale" yapıldığından kısaca bahsedilir. Şehrin kurucusunun gerçekten efsanevi Prens Yuri olup olmadığını bile bilmiyoruz. Bildiğimiz tek şey burada Moskova Nehri'nin kıyısında o ve savaşçılarının güzel bir yemek yedikleridir. Aslına bakılacak olursa, bu olay da Rus ulusal bilincine ancak 1847'de, Çar II. Aleksander Moskova'nın 700. yıldönümünü büyük bir tantanayla kutlama kararı aldığında girmiştir.[7] Stalin çarlık geleneğini yeniden başlatmış ve 1947'de Moskova'nın 800. yıldönümünü kutlamıştı. Belediye başkanı Lujkov'un sevgi ve özlemle hatırladığı gençlik yıllarıdır o dönem. Bu nedenle Stalin'in bayramını yeniden canlandırırken Lujkov iki kat nostaljikti: Hem Rus ve Sovyet ihtişamına hem de kendi gençliğine nostalji duyuyordu.

Geleneğin yeniden canlandırılmasının temelinde Moskova'nın iki kent miti vardı: "Üçüncü Roma" ve "büyük köy". Çağdaş bir mimar ve kent planlamacısı, Moskova'nın iki yönünü tartışırken olayı gizemli bir hale getirmektedir:

"Büyük köy" ve "üçüncü Roma" kültürel ve ulusal bilincin iki yönü, iki vizyonu ya da Dostoyevski'nin verdiği adla, "rüyaları"dır. "Büyük köy" hayatı örgütlemenin bir yoludur. "Üçüncü Roma" ise hayatı başka bir dünyada yeniden örgütlemenin bir yoludur. Üçüncü Roma yeryüzündeki tecessü-

---

6. Başkan Lujkov "Biz Senin Çocuklarınız, Moskova" başlıklı konuşmasında, Moskovalı hemşerileriyle Stalin tarafından yine şaşaalı bir şekilde kutlanmış olan Moskova'nın 800. yıldönümü ile ilgili bazı çocukluk anılarını paylaşmıştı. Lujkov'un gözünde Stalin'in Moskova kutlaması siyasi bir adım değil. Eskimo dondurmanın tadının ve üzerinde liderin portresi olan devasa balonun eşit öneme sahip göründüğü bir çocukluk anısıydı. Belediye başkanının yeniden yaratmayı istediği şey günübirlik politika değil, çocukluğunda gönlünde taht kurmuş şölen ruhuydu. Lujkov kendisini halen istediğini elde etmeyi bilen, engelleri aşarak yolunu bulmakta maharet sahibi erken büyümüş bir genç olarak görmektedir. Boris Yakovlev'in Yuri Lujkov'la yaptığı mülakattan, *Vecherniaia Moskva*, Eylül 1997.

7. Tarih rasgele seçilmişti. 1847'de Ocak'ın ilk günü, 1897'de ise Nisan'ın ilk gününde kutlanmıştı. Görünen o ki iki tarih de Stalin'in hoşuna gitmemişti, ilki yeni yılın ilk günü, diğeriyse Nisan 1'di. Moskova'nın 800. yıldönümünü 7 Eylül 1947'de kutlamaya karar veren Stalin'di.

münü, örnek alınacak ve kitlesel olarak yeniden üretilecek biri olarak ortaya çıkan bir kahramanda, reformcu bir hükümdarda bulur.[8]

Bir tür kent mesihi anlamına gelen "reformcu hükümdar" tanımı, Moskova belediye başkanının icraatlarına yönelik aleni denebilecek bir övgüdür. Belediye başkanının şehirdeki tüm mimari faaliyetler üzerinde kurmaya çalıştığı bütünsel denetimin benzeri görülmemiştir.

İlk mütalaaya göre, Moskova yedi tepe üzerine kurulu bir şehir olup Hıristiyan Roma ve Bizans'ın mirasçısıdır ve bir tür semavi Kudüs'tür.[9] Dolayısıyla Moskova tarihi bir şehirden çok vaat edilmiş topraktır – megalomaninin nedeni budur. Üçüncü Roma meftunları, keşiş Thelateus'un on yedinci yüzyılda yaptığı muğlak bir kehanete göndermede bulunurlar. Thelateus Moskova'nın son Roma olabileceği tahmininde bulunmuş "ve bir dördüncüsü olmayacak" demiştir. Ne var ki kehanet Moskova'nın büyüklüğüne bir övgü değil, aksine Moskova çarına fethedilen kuzey Rusya topraklarında çok fazla yıkım yapmaması için bir uyarıydı, zira aksi bir tutumun Moskova Knezliği'nin sonunu getirebileceğini düşünüyordu. Bu kehanetin yeniden ortaya çıkabilmesi için, "Ortodoksluk, Otokrasi ve Milliyetçilik"te cisimleşen Rus fikrinin ve resmi çarlık politikasının yeniden canlandırıldığı on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar beklemek gerekecekti. Üçüncü Roma kavramı Moskova'ya belli bir tarihsel ve kozmolojik çekicilik katıyordu. Günümüz tarihçilerinden Sergey İvanov, ironik bir şekilde, Moskova'nın bir zamanlar Stalin tarafından örnek bir komünist şehir olarak gösterildiğine, şimdiyse örnek bir kapitalist şehir olduğuna dikkat çekmektedir. Moskova Üçüncü Enternasyonal'in merkezi olacakken, gide gele Üçüncü Roma olmuştur.

Büyük bir köy olarak Moskova, Lujkov'un nostaljisinde araştırılan ve kullanılan bir diğer popüler yaklaşımdır. "Büyük köy" zaman ve mekân konusunda belli bir Moskova anlayışını ve keza kent

8. Grigori Zabel'shanski, "Building the City in a Single Given City", *Project Russia*, no. 5 (Moskova, 1998), s. 29-30

9. Moskova'yı Üçüncü Roma olarak tasavvur eden "antik" mitin tarihsel araştırmaya direnmekte başarılı olduğu söylenemez. Bu rivayet aslında bir Pskov sakini olarak Moskovalıların komşu, isyancı ve bağımsız Novgorod şehrinde giriştikleri kilise yıkımlarına çok üzülen ve sonlarının Romalılara benzemesinden

sakinlerinin kendilerine özgü zihniyetini tanımlar. On yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar birçok yabancı ziyaretçi bu noktaya dikkat çekmiştir. Nitekim Walter Benjamin de Moskova nostaljisinden nasibini alır:

Moskova sokaklarının tuhaf bir özelliği var. Rus köyü bu sokaklarda saklambaç oynuyor. ... Moskova nostaljisini yalnızca geceleri yıldız gibi parıldayan, gündüzleriyse çiçek gibi saydamlığıyla kar değil, gökyüzü de doğuruyor. Zira alçak damların arasından şehre sürekli ufuktaki geniş düzlükler sızıyor.[10]

Moskova'da Benjamin iki Rusça sözcük öğrenir: *remont* ve *seiças*. *Remont* mekânın daimi dönüşümünü, ne başı ne de sonu olan sonsuz bir iyileştirme sürecini ifade eder. Bu sözcük büyük bir inşaatı anlatmak için olduğu gibi, bir şey yapmamanın bahanesi anlamında da kullanılabilir. Moskova'yı ziyaret eden herkes bir dükkânda ya da büroda "*remont* kapalı" yazısı asılıysa genellikle belirsiz bir süre için kapalı olduğunu anlar. Hemen şimdi ya da tam bu anda anlamına gelen *seiçhas* sözcüğüyse, Moskovalıların zaman anlayışının tipik bir ifadesidir. Moskova tüm saatlerin farklı zamanları gösterdiği bir şehirdir – burada herkes kendi "burada"sını ve "şimdi"sini seçebilir, böylece erken ya da geç gelmek için her zaman iyi bir bahane vardır. "Büyük bir köy" olarak Moskova, ziyaretçilerini aldatan okunmaz bir şehirdir:

Bu şehir yeni gelen biri için labirentten farksız. Kafasında birbirinden çok uzağa yerleştirdiği sokaklar arabacının emrindeki bir çift at gibi bir köşede birleşiveriyor. İnsanı aldatan tüm o heyecan verici topografik kuklalar dizisini ancak bir film paklar: Şehir ona karşı savunmadadır, saklanır, kaçar, entrika çevirir ve onu ayartıp kendisini helak edene kadar çemberleri içinde dolaştırır. ... Ama sonunda haritalar ve planlar galebe çalar: Gece yatağa girdiğinde hayalgücü gerçek parklarla, binalarla ve sokaklarla boğuşur.[11]

1920'lerin Moskova'sı hem insanın yere ve diğer yolculara çok yakın oturduğu kızakların mahrem şehriydi hem de megaloman bir başkent, bir ana ikona olarak tapınılan Haritadaki Sovyet Şehri idi.

---

korktuğu için Moskovalı hükümdarları Hıristiyanlara yakışır tarzda davranmaya ikna etmeye çalışan Thelateus'un bir mektubuna dayanmaktadır.

10. Walter Benjamin, "Moskow", *Reflections* içinde (New York: Schocken Books, 1986), s. 124-36.

11. *A.g.y.*, s. 99.

Büyük köy imgesi Moskova mekânının kentsel olmayan niteliğini –yalnızca dışarlıklılar için değil, Moskovalılar için bile hem samimi hem içten pazarlıklı, hem yoğun hem de okunmaz bir şehir olma özelliğini– ifade ediyordu. Moskova mekânının temel özelliği merkezin görülmeye değer dairesel yapısı ile avluları, sebze bahçeleri ve uzun çitleriyle küçük evleri ve dar sokakları arasındaki hiyerarşik karşıtlıktır. On sekizinci yüzyıldan itibaren Moskova'yı modernleştirme yönünde atılan her adım bu hiyerarşik mekân yapısını yeniden üretmiş ve öne çıkarmıştır. 1930'larda Moskova en köklü dönüşümünü yaşadı: Moskova'yı örnek bir komünist şehre dönüştürme planı şehri modernleştirdiği gibi Sovyet başkenti imgesini de güçlendirdi. Birçok büyük kilise yıkıldı ve Kremlin'deki iktidar merkezi sağlamlaştırıldı. Kentin eski ulaşım sistemi birkaç yıl içinde baştan aşağıya yenilendi. Eski Moskova tramvayları ve kızaklarını kısmen kaldırılıp, muazzam bir işgücü seferber edilerek Moskova metrosunun ("dünyanın en iyisi") büyük yeraltı sarayları inşa edildi. İki beş-yıllık plan süresince Moskova muhteşem bir yeraltı ulaşımına ve büyüleyici manzaralara sahip bir şehir haline geldi. Kıta Rusya'sının ortasında yer alan başkent yine de "beş denizin limanı" ve Sovyetler Birliği'nin ve Federal Rusya Cumhuriyeti'nin dairesel merkezi ilan edildi.

Yaratıcı özel efektler olmadan yalnızca mimariyle bu tür bir dönüşüm gerçekleştirilemezdi. Lenin'in Bolşevikler için sinemanın çok önemli bir sanat olduğuna ilişkin ünlü bir sözü vardır. Aynı görüşü tekrarlayan Stalin de, adeta postmodern bir ifadeyle, hayatın sinema sanatını takip ettiğini söylemişti. Yeni Stalinist Moskova vizyonunda ("örnek komünist şehir") mimari, sinema ve otoritenin gizemi birbiriyle sıkı sıkıya iç içe geçmişti. Moskova'nın devasa kentçiliği gücünü –*The Radiant Path*'teki şarkının sözleriyle– "peri masallarını gerçeğe dönüştürme" vaadinde bulunan sinematik ve panoramik modellere borçluydu. 1920'lerin Moskova'sı kumazlıkla merkezi kontrolden kaçan, birden çok katmanı ve merkezi olan, kendiliğinden kaotik bir yaşamın olduğu bir şehirdi. 1930'ların Moskova'sı bir kontrollü hareket şehri olarak yeniden tahayyül edilmişti. Bu dönem çekilen filmlerin hepsinde bir şekilde –uçakla, gemiyle, hatta uçan arabayla– Moskova turu yaparsınız. Kameranın hareketi bizatihi yeni bir mekân yaratmıştı.

Yeni Moskova filmleri hiçbir şekilde gerçek mekândaki geçişleri belgelememiş ya da Benjamin'in umduğu gibi Moskovalılara ya da yeni gelenlere güvenilir bir harita sunmamıştı. Bunun yerine Moskova mekânlarını yeniden düzenlemişti: İktidar sembolleri ile hiçbir yere götürmeyen sokakları birleştirmiş ve yeni Moskova'yı ideolojik montajla sunmuştu. 1930'lara ait filmleri izlerken birçok inanılmaz şeye şahit oluruz. Pencerelerin çoğunun Kızıl Meydan'a açıldığını (ve birçok odada beyaz piyano olduğunu), erkek ve kadın kahramanların Moskova topografyasına uymayan mekânlarda tuhaf parmak ucu dönüşler yaptıklarını görürüz. Hatta Vladimir Papernyi'nin de belirttiği üzere, birçok mimari proje bodur yayaların gözünden değil, insanüstü kamera perspektifinden ya da devasa sosyalist gerçekçi heykellerin bakış açısından çekilmiştir: "Moskova planlamasında iki ölçeği birbirinden ayırt etmek mümkündür: Somut kent ölçeği ve semavi cennetin ütopyacı ölçeği. Gerçek insanların asla kabul edemeyecekleri bazı kentçilik kararları alınmıştı."[12] Dolayısıyla birleşmeyen kent alanları merkezi düzenleme sayesinde dairesel olarak birleştirildi. Moskova göstergelerden (ve bir de mucizelerden) oluşan sinematik bir mekân olarak tahayyül edilmektedir.

Komünizm sonrası Moskova da büyük projeleri, yaldızlı kuleleri ve –belediye başkanının gözdesi olan– yeni çeşmeleriyle mitik havasını belli oranda özel efektlere borçludur: Poklonnaya Tepesi'ndeki çeşme sularının kızıl rengi, yeniçağın şafağının ya da önceki çağın sulandırılmış kanının rengi, 850. yıldönümü kutlamalarında tüm tarihinin yansıtıldığı lazer gösterileri, ürkütücü kumarhane ve gece kulüplerinin ışıklandırmaları. Kentteki yeni yeniden-inşaların beslediği Üçüncü Roma ve büyük köy vizyonları yalnızca anıtlara ve zihniyete değil, kent mekânını kullanma şekillerine de işaret etmektedir. Yeni Roma yalnızca lüks arabalarla gezilebilir ya da panoramik teraslarda, hatta daha da ötesi, kuşbakışıyla (ya da tanrının gözünden) seyredilebilir. Fakat büyük köy mekânı kurnaz ve gizleyicidir; imparatorluk tebaası ya da balaban köy çocukları olmayan özgür yurttaşlar için yaratılmış kamusal kent mekânının

12. Vladimir Papernyi, *Kul'tura Dva* (Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1985), s. 230-1.

açıklığı ve anonimliği onda yoktur. Moskova'nın büyülenmiş ya da ıstıraplı yayaları sonu gelmez çitlerin, ne girişi ne de tabelası olan ve başka bir şeyin cephesi gibi görünen tuhaf kamu binalarının etrafında dolaşırlar, çıkmaz sokaklara ve kapalı şantiye alanlarına rast gelirler. Yeni Moskova'da mimari ve kent festivalleri, kozmolojik ve içten, emperyal ve bölgesel olan, aynı paranın –genellikle haddinden fazla enflasyona uğramış paranın– iki yüzüdür.

Yeni Moskova mimarisi oyuncak kuleleri, yaldızlı kubbeleri, çeşmeleri ve masalsı ayılarıyla bölgesel postmodernizmi andırmaktadır. Bu eğilim bir istisna değil, yirminci yüzyıl sonunda yerel tarihsel üsluplara olan hayranlığın bir ifadesi olarak küresel bölgeselin bir parçasıdır. Bu mimarinin kurumsal işleyişi ve iktidar yapısı daha da olağandışıdır. Bu mimariyi anlatan yazılı bir yönerge yoktur. Bir üslup olgusundan hem daha fazlası hem de daha azıdır. Her şantiye alanının sır perdesine büründürüldüğü karizmatik gizlilik bu mimarinin temel niteliğidir. Dostoyevski'nin bir zamanlar iktidarın ipuçları olarak gördüğü "gizem ve otorite" Lujkov üslubunun ayrılmaz bir parçasıdır. Her şey Lujkov'a yakın mimarlar ve sanatçılar (özellikle de saray sanatçısı muamelesi gören Mihail Posokin ile Zurab Çeretelli) tarafından inşa edilmektedir. Büyük projelerin çoğu mimari komisyonları tarafından onaylanmamış ve bir yarışma düzenlendiğinde, galip gelenler kendi projelerini gerçekleştirme şansını nadiren bulmuşlardır.

Moskova mimarisi örneğinde, ülkenin yakın tarihinin unutulmasına aktif olarak katılan tarihselci bir üslubun manidar bir örneğini görüyoruz. Resmi öğretiye göre biçimi bakımından ulusal, içeriği bakımından sosyalist olması gereken sosyalist gerçekçiliğe benzer şekilde, Moskova postmodernizmi de biçimi bakımından tarihsel, içeriği bakımından tarihsellik-karşıtıdır. Yeni Moskova geleneğinin düşmanı, Kruşçev'in yumuşama dönemi ve *perestroyka* kültürüdür. Kruşçev döneminde mimarlar özellikle de Moskova varoşlarında halk için toplu konutlar inşa etmeye başlamışlardı. 1960'ların Sovyet modern mimarisinin tarihsel çevreyi daha da yok ettiğini, ama kent planlamasına ilişkin bazı yeni fikirler ortaya attığını, kente hiyerarşikliği daha az ve yatay bir eksen kazandırdığını söylemek mümkündür. Kısmi olarak, hem Stalinist ihtişama hem de Kruşçev dönemi mimarisinin ucuz modern mimarisine karşı çıkıla-

rak, sinemada, müzikte, edebiyatta ve keza yumuşama döneminin gayriresmi kültüründe (kaset-çalar kültüründe) yeni bir Moskova imgesi yaratıldı. Günlük kent epifanileri yüceltilip kent mahallelerindeki mahrem mekânlar –adeta Stalinist gökdelenlerin ve devasa anıtların gölgesinde yeniden fethedilircesine– keşfedildi. Kentli mahalle kültürü resmi yurtseverliğin yerini aldı. Bulat Okudzhava'nın 1960'lardaki ve 1970'lerdeki şarkıları Moskova kent folkloruna yeni bir tonlama kattı: Nostaljik, efkârlı ve bireysel. Arbat yakınlarındaki arka sokaklar ve keza ev bahçeleri ile küçük meydanlar Okudzhava'nın "küçük vatanı" oldu. Ara sıra arka planda görünen bir Puşkin anıtı hariç, ulusal sembollerden ya da devlet sembollerinden eser yoktu. İnsanlıktan uzak şehir birdenbire insani bir boyut edindi. Diğer yayalar günlük sıkıntıları, küçük sevinçleri ve kederleriyle şarkıların kahramanları haline geldiler; toplu taşıma araçlarına bindiler, metro duraklarında buluşmak için sözleştiler ve bir umutsuzluk ânında onları kurtarabilecek ütopik mavi bir troleybüs hayal ettiler. Yumuşama döneminin kaset-çalar kültüründe yüceltilen bu Stalinizm-sonrası Moskova, kent sakinlerinin alternatif cemaatleri için mekânlar yaratılmasına yardımcı oldu; kaçışçı olmaktan ziyade, her türlü zorluğa karşın modern dünyada yaşamanın bir yoluydu.

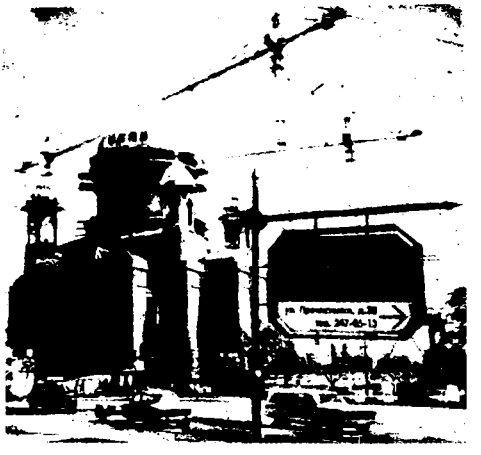
Demokratik şehir üslubu Moskova'nın büyük projelerine yabancıdır. Yeni nostalji, merkezi kent mekânı içindir. Güya sıradan Moskovalılar için yaya caddeleri ve alışveriş merkezleri inşa edildiğinde bile, bu mekânlar, belediye başkanının emriyle, Aziz George'dan Puşkin'e kadar uzanan yeni Moskova panteonundan bir kahraman figürüyle süslenmişti. Büyük projeler arasında Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin yeniden inşası, Kızıl Meydan civarında Avrupa'daki en büyük yeraltı alışveriş merkezinin inşası, Büyük Yurtsever Savaş'ın (İkinci Dünya Savaşı'nın) 50. yıldönümü münasebetiyle Poklonnaya Tepesi'nde bir anıt kompleksinin inşası ve Büyük Petro ile Mareşal Jukov anısına büyük, Dostoyevski ve Puşkin için ise nispeten küçük heykeller dikilmesi de vardı; şehir yönetiminin kısmen desteklediği ve denetlediği banka ve işyerlerindense hiç bahsetmiyorum.

Moskova'daki yeniden kurucu nostaljinin temel niteliği geçmişi mitik devlerin zamanı olarak yeniden yaratan megalomanik bir tahayyülün ürünü olmasıdır. Tarihsel tefekkürü ya da bireysel özlemi

tetiklemekten ziyade, ebedi azamete yönelik bütünselleştirici bir nostalji yaratılmaktadır. Megalomani çoğu zaman yıkım alanlarını gizlemekte ve yeniden inşa değil, yeniden doğuş talep etmektedir. Buna kısmen on dokuzuncu yüzyıl Moskova nostaljisinin devamı da denilebilir. O dönemde, şehri harap eden büyük yangınlar şehrin kendi megalomanik imgesine katkıda bulunmuştu. 1812'de Napoléon'a karşı yürütülen savaşta efsaneye göre Moskovalılar şehirlerini Fransız fatihlere teslim etmektense yakmış olmalarıyla özellikle gurur duyuyorlardı. Rusya'nın Napoléon'a karşı zaferinin ardından Moskova yeniden inşa edilmişti; yangının olsa olsa şehrin yeniden güzelleştirilmesine katkıda bulunduğu iddia ediliyordu. Eski bir şehir için yangın alışılmadık bir durum değildir, ama on dokuzuncu yüzyıl Moskova'sında bu durum tümüyle mitleştirilmişti. Moskova bir ateş kuşu –küllerinden yeniden doğan ve üstelik her seferinde daha haşmetli ve gösterişli görünen şehirli bir Zümrüdüanka kuşu– olarak tarif edilmişti. Moskova'nın mitik zamanı tarihsel ilerleme değil, ebedi yeniden doğuş zamanıdır. Zümrüdüanka kuşunu andıran bir şehir olarak Sovyet sonrası Moskova melankolik bir yer değildir; geçmişin yasını tutmak yerine, onu daha büyük ve daha iyi bir şekilde yeniden yaratır.

Dünyadaki En Büyük Ortodoks Kilisesi

Yeni Moskova'nın Zümrüdüanka misali projelerinden biri de Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin yeniden inşasıydı. 1998'de Moskova televizyonunda Kurtarıcı Mesih Katedrali'ni ziyaret eden bir grup turistin yer aldığı yeni bir reklam yayınlandı. Genç bir kadın rehber, kilisenin tarihini anlatıyordu: "Yıkılan katedralin yerinde eskiden bir yüzme havuzu vardı. Bugün ise katedral neredeyse tamamlanmış durumda." Orta yaşlı, dalgın gözlü bir adam gezi rehberinin söylediklerini kibarca, ama buyurgan bir ses tonuyla düzeltti: "Rusya'yı geçmiş ve bugün diye bölmeyin. Tek bir Rusya ve tek bir katedral var." Bu reklam kutsama sahnesiyle ve katedral adına açılan banka hesap numarasının ilanıyla sona erdi. Stalin döneminde yıkılmış, bugün ise yeni Rus vatanının ve tövbekârlığın sembolü olarak selamlanan Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin kusursuz bir benzerinin yeniden inşası, Sovyet tarihinin karanlık yönüne karşı elde edil-



Kurtarıcı Mesih Katedrali ve ikiz kopyası.

miş bir zafer olacaktı. Fakat inşanın tarihi ihtilaflı anıların, gerçekleşmemiş ütopik rüyaların ve bu mekâna musallat olmayı sürdüren seri yıkımların olduğu katmanları ortaya çıkarmaktadır.

1812'nin Noel arifesinde Çar I. Aleksander Rusya'nın Napoléon karşısındaki zaferi nedeniyle bir katedral dikilmesini emreder. Katedralin tasarımı için Mason bir sanatçı olarak bilinen İsveç doğumlu mimar Aleksander Vitberg görevlendirilir. Vitberg "Hıristiyanlığın ruhuna ithafen", Roma'daki Aziz Petrus Kilisesi'nden daha haşmetli bir katedral yapmayı düşünüyordu. Bu katedral hem "güçlü ve genişleyen Rus devletine" hem de onun Batı devletleri arasındaki öncülüğüne "taştan bir methiye" olacaktı. Vitberg'in tüm Hıristiyan dünyasını temsil eden bir katedral inşa etme projesi hiçbir zaman gerçekleşmedi ve mimar da (henüz doğrulanmamış olsa da) devlet hazinesinden zimmetine para geçirdiği gerekçesiyle sürgüne gönderildi. Dolayısıyla katedralin kökenlerinde Aydınlanma yurtseverliğinin gerçekleşmemiş ütopyası ve "kâğıt mimarinin" (kâğıt üzerinde kalan mimari projelerine yirminci yüzyılda verilen ad) ilk büyük anıtlarından biri vardır.

1839'da I. Nikolay Kurtarıcı Mesih Katedrali için Konstantin Ton adında İsveç kökenli başka bir mimar seçer. Ton kökenleri antik Bizans modellerine kadar uzanan Rus tarzını yeniden keşfedeceğini vaat eder. Önde gelen yirmi sanatçı resimler, heykeller, freskler ve mozaiklerle süslü görkemli iç mekânlar yaratmak üzere ülkeye davet edilir. Çar ise yeni katedrali için harikulade bir yer seçmiştir: Moskova Nehri'ne yukarıdan bakan, Kremlin yakınlarındaki tepeler. Ama ufak bir pürüz atlanmıştır: Bu alanda zaten küçük ve zarif bir on yedinci yüzyıl Alekseyev manastırı vardı. Bu manastır eski Rus mimarisinin ender anıtlarından, çift kubbeli bir kiliseydi.[13] Çarın emriyle manastır yıkılır ve kırk dört yıllık bir çalışmanın ardından, yerine tüm Rusya'daki en büyük katedral yapılır.

Bir efsaneye göre katedral tamamen halkın bağışlarıyla yapılmıştı. Oysa bağışlar inşaat masraflarının yalnızca yüzde 15'ini karşılıyordu, bu görkemli anıt sadece halkın çabasıyla yapılmamıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonunda yaşamış birçok yazar ve aydın, yeni katedrali çarın resmi politikası olan "Ortodoksluk, Otokrasi ve Halkın Ruhu"nun simgesi olarak değerlendirmiş ve eleştirmişti. Yeni-Bizans mimarisinin eklektik, hatta kötü olduğu düşünülüyordu. Bazı eleştirmenler fevkalade "Şark işi" olmakla suçlarken, bazıları çok "Batılı" kaçtığı ("Petersburg'daki Aziz Isaac Katedrali'nin Moskova versiyonu" olduğunu) görüşündeydi. Katedral antik bir kilise olarak değil, "türedi", "yeni zengin", "büyük soyluların (örneğin Kremlin kiliseleri) sofrasındaki bir tüccar" ya da şehrin çehresindeki "bayağı ama pahalı bir broş" olarak nitelendirilmişti.[14]

Ne var ki on yıl içinde hem katedral mimarisine yöneltilen eleştiriler hem de Alekseyev Manastırı'nın yıkılmasına yönelik tepkiler unutuldu. Katedral önemli bir ibadet yeri olmanın dışında, Moskovalıların sevdiği bilindik bir kent mekânı haline geldi. Dahası sonraki kuşağın kolektif hafızasına girdi ve pembemsi kar üstünde pi-

13. En son arkeolojik keşiflerde bu bölgenin onuncu yüzyılda iskân edildiği anlaşılmış ve Araplara ait gümüş paralardan oluşan bir hazine bulunmuştur. Bu bölgede on dördüncü yüzyılda bir kilise vardı, ama yangında enkaza dönmüştü. Alekseyev Manastırı Napoléon'la savaş sırasındaki yangını ve Polonya işgalini atlatmayı başarmıştı.

14. Aktaran Evgenia I. Kiriçenko, *Kram Krista Spasitelia v Moskve* (Moskova: Planeta, 1992).

toresk kızaklara binmiş kürk şapkalı mürebbiyelerin güldükleri eski renkli kartpostallarda ("*souvenirs de Moscou*") yerini aldı. Bu katedral Aleksander Rodçenko imzalı avangard bir fotoğrafta bile yer almaktadır – fakat fotoğrafta kilise değil, yalnızca basamaklarının geometrik ritimleri ve bilinmeyen bir kadın ve çocuk figürü görünmektedir. Bu sanat eseri bize bu devasa, kocaman anıtın günlük kent yaşamının bir parçası haline geldiğinin ipuçlarını sunmaktadır.

Kremlin'e tepeden bakan bu meşum mekânda bir sonraki büyük kent dramının gerçekleşmesi için kırk sekiz yıl geçmesi yeterli olacaktı. 1920'lerin ve 1930'ların hararetli din aleyhtarı kampanyalarında, katedral, eski rejimin "zehirli mantarı" –"yurtseverlik, militarizm ve şovenizm propagandasının ideolojik kalesi"– olarak damgalandı.[15] Ayrıca katedralin "kent sağlığına bir tehdit" oluşturduğu, eski dünyanın salgın hastalıklarının yeni devletin sağlığını tehdit ettiği bir yer olduğu görüşü hâkimdi. Devrimci ekoloji bir cerrahi müdahaleyi şart koşuyordu. Öte yandan bu kent alanı, bir zamanlar çarın dikkatini çektiği gibi, kişisel olarak Stalin'in de dikkatini çekmişti. Sovyet lideri bu yeri yaşadığı dönemde yapılacak en büyük anıt için seçmişti: Sovyetler Sarayı.[16] 1931'de kiliseye ait sanat eserlerinin çoğu kaldırıldı. Ardından, Stalin'in kişisel talimatıyla, katedral havaya uçuruldu. O dönemde yaşayanların aktardığına göre, Moskova'nın üzerinde günlerce kan kızılı bir sis dolanmış. Kilisenin kırmızı tuğla halindeki dökün tüsü bir suç mahalline benziyormuş, adeta şehrin merkezindeki açık bir yara gibiymiş.

Stalin'in planına göre, katedralin yerini muzaffer ateizme adanmış bir mabet alacaktı. Yeni bir çağın dev heykeli (416 metre uzunluğunda, teraslı, sıra sıra sütunlar halinde ve mimar İofan imzalı hey-

15. *A.g.y.*, s. 50. "Geçmişteki savaşı unutturmamak için inşa edilmiş izlenimi verse de, aslında gelecekteki emperyalist saldırganlığı meşrulaştırması amaçlanıyordu." Yirminci yüzyılda katedral Bolşevik rejime dinsel muhalefetin bir merkeziydi.

16. Bu alan erken dönem Sovyet sinemasının klasik mekânlarından biri olarak da şöhrete sahiptir. Katedralin önünde duran III. Aleksander anıtı, Sergey Eisenstein'ın *Ekim* filminde ideolojik montaj yoluyla yapısökümüne uğratılmıştı. 1930'da Holywood'a ve Meksika'ya da gitmiş olan yönetmen elbette bu sahnenin gerçeğe dönüşeceğini, deyim yerindeyse, hem katedralin içindeki heykellerin hem de katedralin kaderini öngöreceğini asla tahmin edemezdi.

kellerle süslenmiş bir heykel) Sovyetler tarafından Özgürlük Heykeli'ne ve Empire State binasına verilmiş bir yanıt olacaktı. Projenin mimarı, Sovyetler Sarayı'nın 8 metre daha uzun olacağını ve tepesine de ileri uzanan koluyla insanlığa aydınlık yolu gösteren Lenin'in 6 bin tonluk heykelinin yerleştirileceğini gururla söylemişti. (Lenin'in gözlerinin Sovyet yurttaşlarınca görülemeyecek olması Molotov tarafından saçma bulunsa da, Stalin ve Voroşilov onu bu fikrinden caydırmayı başarmışlardı.[17]) Sovyetler Sarayı, Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin tam karşıtı olacaktı. Militan ateist Sovyet ideolojisinin temelinde antik Mısır paganlığından Rus Hıristiyanlığına kadar birçok dinsel mit vardı. Eski katedraldeki haç ve kubbenin yerini bir yarı tanrı olarak Lenin almıştı. Sovyetler Sarayı esas avangard proje olan Tatlin'in yukarı doğru açılan sarmal şeklindeki Üçüncü Enternasyonal Anıtı'na bir yanıttı. Sovyetler Sarayı dinamik sarmalı durağanlaştırmış, Hegelci diyalektiği emperyal sentez şeklinde hareketsizleştirmiş ve Tatlin'in anıtının açıklığı tercih ettiği ve temsile meydan okuduğu yere Lenin'in heykelini yerleştirmişti.[18] Sovyetler Sarayı mimarisi bütün mimari üsluplardan çekinmeden yararlanıyor, Amerikan gökdelenleriyle Mısır piramitlerinin görkemini birleştiriyordu. Gelecek Zaman ile Uzak Geçmiş bakanları şimdiyi tamamen unutacak şekilde hipnotize etmek üzere bir araya getirilmişti.

Fakat yıkılmış katedral alanının inatçı bir toprağa sahip olduğu anlaşıldı. İşçiler Sovyetler Sarayı'nın temelini atamadılar ve sonra, araya savaş girince, Stalin'in sarayı bir sonraki beş yıllık plan dahi-

17. Lazar Kaganoviç'in katedralin molozuna bakıp şöyle dediği özellikle de milliyetçi basında sık sık yazılmaktadır: "Rusya Ana yıkılmış durumda. Eteğini lime lime ettik." Kaganoviç bir aziz olmamakla beraber, böyle bir şey söylediğine dair herhangi bir kanıt yoktur. Kaganoviç anılarında Sovyetler Sarayı için başka bir alan tahsis edilmesini savunduğunu ve Stalin'e katedralin yıkılmasının kendisine ve partiye karşı kullanılacağını ve "Yahudi aleyhtarı bir dalgayı tetikleyeceğini" söylediğini anlatır. Ama sözleri Stalin'i ikna etmez. Bkz. F. I. Çuev, *Tak govoril Kaganoviç* (Moskova: Oteçestvo, 1992), bkz. Timothy Colton, *Moscow: Governing the Socialist Metropolis* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), s. 260.

18. Kurtarıcı Mesih Katedrali yıkıldıktan sonra Stalin'in en azından kilise binalarına karşı yıkıcı politikalarını değiştirmiş olması mümkündür. Nitekim katedral tarzının bazı unsurlarını kendi resmi milliyet üslubuna dahil etmiştir.

linde tamamlama tasarısı askıya alındı. Katedral ile Sovyetler Sarayı'nın yerinde yirmi yıl boyunca, gelecekteki ütopyaların temelini oluşturan bir boşluk yer aldı. Boris Pasternak'a atfedilen popüler bir hicviyede bundan bahsedilir: "Katedrali yıktılar, ama Saray yapılmadı / Bize kala kala büyük bir çamurlu çukur kaldı".[19]

Sovyetler Sarayı hiçbir zaman tamamlanmamış olsa da, sırf yokluğuyla bile Moskova'nın panoramasına musallat olmuştu. Bu saray Moskova'yı yeniden inşa etme planının eksik parçasıydı. Yeni caddeler ve sokaklar buraya çıkıyordu; sanal sarayın karşısına yedi Stalinist gökdelen dikilmişti. Sporcular Yürüyüşü sırasında ülkenin en iyi atletleri Sovyetler Sarayı şeklinde bir piramit oluşturarak adeta kaslı bedenleriyle saraya varlık kazandırıyorlardı. Saray, Moskova manzarasına uzun bir gölge düşüren görünmez Ütopya anıtlarından biriydi.[20]

Savaştan sonra bataklığı andıran bu alana ayyaşlar ve fahişeler doluştu. Devasa tutkuların hayaleti buraya musallat olmayı sürdürdü. Moskova, 1950'lerin başındaki bir diğer başarısız mimari yarışmasının ardından, 1957'de eski katedralin temeli üzerinde Sovyetler Birliği'ndeki –ve denildiğine göre tüm dünyadaki– en büyük ısıtmalı açık hava yüzme havuzunun inşa edilmesi emrini verdi. İdeolojik ve manevi kaygıların yerini hijyen ve fiziksel zindelik kaygıları almıştı. Moskovalılar ve misafirleri 1960'ların ruhuna çok uygun olan bu dinlenme mekânını gerçekten çok sevdiler. Burası kısa süre sonra aile eğlenceleri ve randevular için gözde bir mekân haline geldi, öyle ki bu konuda bir tek Gorki Parkı'yla çekişiyordu. Maalesef, sıcağın dayanılmaz bir hal aldığı yaz aylarında yüzme havuzu genellikle "tadilat" nedeniyle kapatılıyordu. (Sovyet tatilinin mantığı işte!) Birçok insan kışları Moskova havuzunun aşırı klorlu suyunda bir yandan yüzerken, bir yandan da kocaman buz sarkıtlarla oynadığını hatırlar. Evgeni Yevtuşenko bir şiirinde bu havuzu yâd eder:

19. *"Ne vystroen dvorets, net bol'şe ksrama. Zato kakaia vykopana lama."* Aktaran Yuri Bloç, "Zakliatiia Çernotyr'ia", *Itogi*, 8 Ekim 1996.

20. Moskova projelerinin megalomanisi ve Sovyetler Sarayı'nın Moskova manzarasındaki yeri hakkında bkz. Parpeny, *Kul'tura Dva*.

Uzun zaman önce, yüzme havuzu "Moskova"nın yerinde
Kurtarıcı Mesih
Kilisesi vardı.
Kilise havaya uçuruldu. Yalnızca haç işaretli yaldızlı kubbe
Patlamadan kurtulup bir devin çatlamış miğferi gibi orada kaldı.
Yerine Sovyetler Sarayı'nı inşa etmeye başladılar
ama ortaya çıka çıka
bir yüzme havuzu çıktı.
Dediklerine göre buharları yanı başındaki müzede
İzlenimcilerin renklerini mahvediyormuş."[21]

Yüzme havuzunun kaderinde, yerini aldığı katedral kadar bile yaşamak yokmuş; yıkılan katedral (asla yapılmayan Sovyetler Sarayı gibi) bu alana musallat olmayı sürdürdü. Yumuşama döneminde yıkık katedral Stalinizmin kurbanlarını simgeler oldu. 1970'lerde tarihsel mimariye ve kent çevresine ilginin yeniden artmasıyla estetik gerekçelerle tamir edildi. 1980'lere gelindiğindeyse hikâye karanlık bir yön kazandı. Muhafazakâr milliyetçi *Pamiat'*ın propaganda toplantılarında Rus halkına karşı Yahudi-Mason komploları hakkında dersler veriliyor ve bu derslerde Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin 1931'deki yıkılışı slayt gösterileriyle izlettiriliyordu. Hikâye 1990'larda daha da yaygınlaşınca, müfettişlerde büyük kaygı uyandıran yüzme havuzu "tadilat gerekçesiyle" gizemli bir şekilde kapandı.

1980'lerin sonunda ve 1990'ların başlarında Moskova nehrinin kıyısındaki meşhur (ya da meşum) alana dikilecek anıtın niteliği konusunda bir tartışma patlak verdi. Bir mimari yarışması ve projelerin kamuoyunda tartışılması gibi (kuşkusuz Sovyetler Sarayı "yarışma"sını hatırlatan) planlar vardı. Öyle ki mimarlardan biri katedral ve Sovyetler Sarayı örneklerinden hareketle geçmişteki ve gelecekteki yıkıma dikkat çekip alternatif bir hafıza mekânı yaratacak holografik bir imgenin alana yansıtılmasını önerdi.[22] Diğer öneriler arasında Stalinizmin kurbanlarının anısına küçük bir şapelin yeni-

21. Aktaran Kiriçenko, *Kram Krista Spasitelia v Moskve*, s. 267. Çeviri benim.

22. Ayrıca bkz. alanın tarihini konu almış olan 1995 Venedik Bienali Rus Çadırı, Evgeni Asse, Vadim Fişkin, Dimitri Gutoff ve Viktor Misiano.

den inşa edilmesi ve bu alanın dramatik tarihine ithafen yıkılmış katedralden özgün eserlerin ve kent yaşamının trajik yıkımının fotoğraflarının sergileneceği bir müze yapılması da vardı. Belki de katedralin tarihini hatırlatmak bu tür şiddet dolu tekrarların olmasını engelleyebilirdi. Müze devlet iktidarını ve onun anıtların, yurttaşların ve kolektif hafızalarının yıkımında oynadığı rolü alegorik bir temsille sunacaktı. Fakat bu fikir çok olumsuz olduğu ve yeterince esinleyici olmadığı gerekçesiyle reddedildi.

1994'te Moskova belediye başkanı Lujkov, Tüm Rusya Patriği II. Aleksey ve Yeltsin hükümetinin temsilcileri katedralin özgün haliyle yeniden inşa edilmesine hükmeden gizli bir karara imza attılar. Şehrin mimari komisyonu yeniden inşa projesini onaylamayı ilk başta reddetti, zaten proje halktan da bir destek görmemişti. Ama belediye başkanı dediğim dedik çıktı. Bu bölge yirminci yüzyıl sonundaki en büyük dini şantiye alanı oldu – güçlendirilmiş betonlarla Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin kusursuz bir kopyasıydı. Katedralin Stahanov'un çalışma rekorlarını altüst ederek rekor sürede tamamlanacağı ilan edildi. İşçiler *kvas*'a (hafif bir Rus içkisi) yüklenerek, gece gündüz, vardiyalı çalışacaklardı ve çalışma kahramanlarına ara sıra votka ödülü verilecekti. İnşaatın Moskova'nın 850. yıldönümü kutlamalarına kadar tamamlanması gerekiyordu. Yeni inşa edilen Kurtarıcı Mesih Katedrali "Rus halkının birlik ve pişmanlığı"nın sembolü olacaktı. Fakat işlevi yalnızca sembolik olmayacaktı: Katedralin tüm modern olanakları sunması planlanıyordu. Katedralin altında ithal arabalara özel katların tahsis edileceği geniş bir yeraltı otoparkı olacaktı. Ziyaretçileri pahalı otoparktan lüks bir saunaya, restorana ve iş merkezine götürmek üzere yirmi sekiz asansör olacaktı. Ayrıca VIP'ler için otoparktan doğrudan mihraba gidecek özel bir asansör de yapılacaktı.

Moskova gazetelerindeki makalelerden birinin başlığı "Rusya'nın Neye İhtiyacı var? Katedral mi Kurtarıcı mı?" idi. Sözde bir ulusal birlik anıtı olan proje ülke çapında tartışma yarattı ve dindar olsun olmasın tüm kesimlerden hem ateşli destek hem de şiddetli eleştiriler aldı. Neyse ki Sovyet Rusya sonrası dönemde mizah hâlâ canlılığını koruyor.

Destekçiler devasa yeniden inşada kahraman Rus kudretinin geri dönüşünü, büyük ve güçlü bir ülke rüyasını görüyordu. Fakat şan-

tiye alanında görüşleri alınan bazı işçiler bile, toplumsal ihtiyaçlar ya da mevcut kiliselerin onarılması için kullanılacak yerde, devletin "Mısır piramitlerine çok benzeyen" bir projeye bu kadar para akıtmasının yanlış olduğunu söylemişlerdi.[23] Brejnev döneminde inançlarından ötürü ülke içinde sürgüne gönderilen Peder Gleb Yakunin, katedralin yeniden inşasına karşı çıkanların başında geliyordu. Yakın dönemde Patrik II. Aleksey kendisini papazlıktan azletti ve Patriklik ile KGB arasındaki bağları diline doladığı ve katedralin yeniden inşasını eleştirdiği gerekçesiyle aforoz tehdidinde bulundu. Peder Yakunin'e göre, yıkılan katedralin tastamam aynısını inşa etmek "trajik bir güldürüdür. Katedral'in parodisidir" ve bu düşünce "din adamı kisvesine bürünmüş KGB ajanlarının ve siyasi müteşebbislerin başının altından çıkmaktadır."[24] Yakunin şunları yazıyordu: "Çöküşü durdurmanın hiçbir yolu yokken (gerçek antikçağ anıtlarının onarımından bahsetmiyorum bile), güçlendirilmiş betonla [Rus tarihinde ilk kez] bir katedral inşa etmek, başkanlık yarışındaki siyasi iştiyaklar hatırına büyük bir mabet yaptırmak ahlaksızlıktır." Moskova'da 1990'ların ortasındaki kent folklorunda katedrale "ilk Mercedes Kilisesi" ve "Baget Katedrali" deniyordu.[25] Yapı iskelesiyle kaplı ve halka kapalı olan inşaat alanı gizem halesine bürünmüş dururken, ortalıkta pek çok dedikodu ve şaka dolanmaya başladı. Bazıları inşaatçıların oranları değiştirdiğini ve yeni Rus katedralinin cami boyutlarında olacağını iddia etti. Bazılarıysa Moskovalıların bir gün uyandığında Sovyetler Sarayı'nın nihayet tamamlandığını göreceğini iddia etti. Gerçekten de yeni güçlendirilmiş beton dev

23. Steven Erlanger, "Moscow Resurrecting Icon of Its Past Glory", *New York Times*, 26 Eylül 1995. Gazeteci Gutiyonov bir Hıristiyan olarak projeyi hakaret olarak gördüğünü, "Rus halkının yarısı yoksulluk içinde yaşarken ve katedralden çok daha eski olan birçok mevcut kilise perişan vaziyetteyken, toprağa yaklaşana yakın dua etmeyi zar zor öğrenmiş olan ateistler partisinin sabık patronlarının kendilerine bir anıt yaptırıyor olmalarındaki densizliği" kabul edemediğini söyler.

24. Peder Gleb Yakunin, *Podlinnyi lik moskovskoi patriarksii* (Moskova, 1995).

25. Söylentiye göre Patrik Aleksey kilisenin desteklediği yetimhanelere, bakımevlerine ve yoksullara Amerikan Tyson tavuk "bagetler"ini gümrüksüz ithal etme hakkı için Rus parlamentosuna başvuruda bulunmuş ve ardından ticari satıştan elde edilen gelirleri katedralin inşası için kullanmıştır.

şekil almaya başladığında, hem özgün katedral hem de ütopik Sovyetler Sarayı'nın özelliklerine sahip olduğu ortaya çıktı.

Gerçekten de yeni devasa katedralde birçok ironi saklıdır. Rusya'nın geçmişteki şanlı günlerini anarken, yeni katedral Sovyet tarihini silmeye ve devrim öncesi Rusya ile Sovyet sonrası Rusya arasındaki sürekliliği yeniden kurmaya çalışıyordu. Kasıtlı olmasa da, Sovyet dönemi ile Sovyet sonrası dönem arasında iktidar yapıları ve otoriter fantaziler bakımından bariz bir süreklilik olduğunu ortaya koymaktadır. İlk başta katedralin tasarımının sorumluluğu İgor Pokrovski'deydi. Pokrovski sonradan Kruşçev ve Brejnev döneminin (Kremlin'in Kongreler Sarayı'nın başta gelen figürlerinden biri olarak) Sovyet versiyonu modern mimarisini benimseyen sabık "sosyalist gerçekçi" ustadan, Sovyet sonrası dönemin dini binalarının mimarına dönüşen tam bir fırıldak mimardı. Pokrovski bir mülakatında "ateist" olduğunu kabul etmiş, ama birtakım insanların serseri güruhu haline gelmesini ancak büyük bir fikrin engelleyebileceğine inandığını söylemişti. İçerideki pek çok iktidar mücadelesinin ardından, katedralin inşaatı Mosproekt No. 2 (Mihail Posokin), Stüdyo 12'ye (A. V. Denisoz'a) tahsis edildi ve kubbenin tepesine (pişmanlık sembolü olarak) altın haç yapma görevi de Zurab Çeretelli'ye verildi.[26] Fakat bazı muhalif papazlar pişmanlığın bireysel bir mesele olduğunu ve bu tür abidevi pişmanlıkların kişisel ve kolektif sorumluluktan kaçmak için mazeret işlevi görebileceğini savundular.[27]

2000 yılında katedralin iç ve dış mekânları tamamlandı ve katedral etrafında dönen tartışmalar sonlandı. Sovyet sonrası zamanın hızlandırılmış temposu içinde başlayıp aynı hızla biten hafıza siyaseti üzerine birçok tartışma gibi, bu da adeta antik tarihin derinliklerine gömüldü. Bugün Moskovalılar katedrale alışmış durumdalar;

26. Üçü de mülakatlarında ortaçağ katedral ustalarının anonimliğini çağrıştıran kolektif yaratıcılık fikrine vurgu yapmıştır. (Elbette bu durum özgün on dokuzuncu yüzyıl katedrali için geçerli değildi, zira tasarımı tek bir mimar tarafından yapılmıştı: K. Ton.) Lujkov'un Moskova'sında tüm büyük projeler aslında iki sanatçının eseri: Yukarıda bahsi geçen Çeretelli ve damadı Mihail Posokin. Mimari ihaleler gizli yapılıyor ve öncesinde herhangi bir açık tartışma, fiyat alımları ya da mimari yarış olmuyor.

27. Umberto Eco, "Ars Oblivionalis? Forget It", *PMLA* (Mayıs 1988), s. 260.

Büyük Petro'ya adanan devasa anıt ve en az onun kadar büyük Manej alışveriş merkeziyle birlikte, yeni Moskova panoramasının parçası haline gelmiştir. Şair bir arkadaşım katedralin kubbesini bir keresinde baş aşağı çevrilmiş altın bir hokkaya benzettiğini söyledi, tek fark içine kaleminizi batıramıyorsunuz.

Katedralin resmi açılışından önce, 1998'de yıkık katedralin tarihine ve yeni katedralin geleceğine adanmış küçük bir müzeye gittim. Özgün katedralin iç mekânlarından muhafaza edilmiş malzemeler ararken, ışık gölge oyunlarıyla aydınlatılmış sade bir serginin ortasında eski bir sütun başlığı parçası gördüm. Bunun geçmişten bir kalıntı değil, geleceğin sütun başlığının köşetaşı olduğunu görünce şaşırdım. Notlardan birinde bu yeni yapılmış sütun başlığının katedralin ön girişini süslemek için kullanılacağı yazıyordu. Nitekim müze kataloğunun sayfalarını karıştırırken de zamansal açıdan benzer bir karışıklık yaşadım: Katedralin tüm ihtişamıyla görüldüğü bir on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafına benzeyen eski sepya ile yapılmış bir resim buldum. Yakından bakınca arka planda Kruşçev'in modern binaları ile Stalin'in gökdelenleri görülüyordu. Arka planda katedralin olduğu sepyalı panorama geçmişten bir imge değil, gelecekteki mimari bütünün bilgisayar yardımıyla alınmış görüntüsüydü. Katedralin inşası bitmemişti, ama yine de bugüne uzanan bir geçmiş zaman izi taşıyordu. Geçmiş, muazzam emek harcayarak ve bilgisayar teknolojisiyle yeniden yaratılmaktadır.

Rusya ve Sovyet tarihinin birçok arkeolojik katmanının gömülü olduğu yeni şantiye alanında hiçbir yıkıntı yoktur. Her yeni projenin temelinde hafızanın silinmesi vardır. Dikilen her yeni sembol, sanki her elli yılda bir tekinsiz bir ritüelle gerçekleşen geçmiş yıkımlar hakkında kolektif bir unutkanlık dayatmaktadır. Burada unutulan şey unutmanın kendisidir. Umberto Eco unutmanın, özellikle de dayatıldığında kendine özgü stratejileri olduğunu savunur. *Ars oblivionalis** zorlama karışıklık ve "yanlış eşanlamlıların çoğalması" (sahte eşanlamlılık) yoluyla işler: İnsan "silerek değil, üst üste bindirerek; namevcudiyetle değil, mevcudiyetleri çoğaltarak" unutur.[28] Başka bir deyişle, hafıza sanatı bizi tarihsel yıkıntılar yolundan geçirebiliyorken, *ars oblivionalis* de bizi görülmeye değer,

* *Lat.* Unutma sanatı. –*ç.n.* 28. *A.g.y.*

tümüyle yeniden inşa edilmiş spekülasyon parşömenleriyle büyüler. Güçlendirilmiş betonla katedralin bir benzerini yapmak, hafızayı ve tarihi –bunlar kusurlarla, yıkımlarla, "boş sayfalar"la ve karanlık anlarla doludur– açık ve rahatlatıcı sembolik sahte anılarla ikame eden bir tür sahte eşanlamlılıktır.

Efsaneye göre, eski Alekseyev Manastırı iki yüzyıl sonra 1837'de yıkıldığında, başrahibe "Bu yer sonsuza dek boş kalsın" diyerek burayı lanetlemiş. Evet, yeni katedral kırk sene sonra yıkıldı, Sovyetler Sarayı hiçbir zaman gerçekliğe bürünemedi ve yüzme havuzu kapatılıp içi doldurduldu. Sovyet sonrası katedralin tarihi farklı olacak mı? Yeni kuşak bugüne uzanan geçmiş zamanı ararken neyi yeniden inşa edecek: Daha sahici bir Alekseyev Manastırı'nı mı yoksa bir Sovyetler Sarayı'nı mı? Belki de "Moskova" yüzme havuzunu 1960'ların nostaljik üslubuyla yeniden inşa edecekler – ama bu kez buzdan sarkıtlar ve zararlı klor bulutları olmadan.

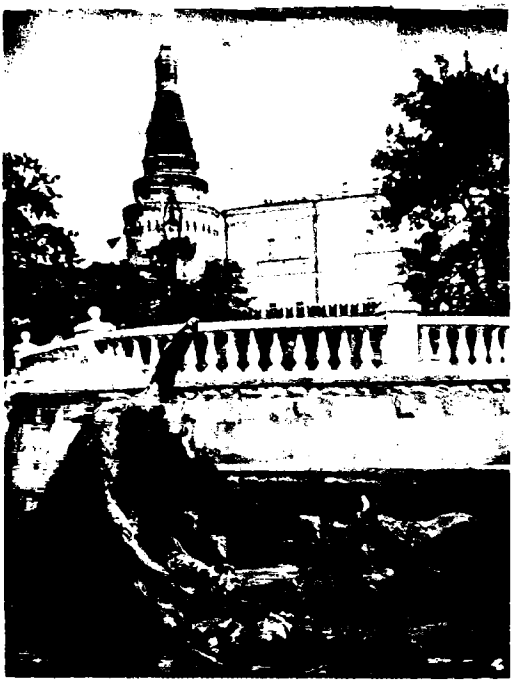
Avrupa'daki En Büyük Alışveriş Merkezi

1990'ların ortalarında Rus asıllı Amerikalı sanatçılar Komar ve Melamid, tüm dünyada sanatsal beğeniler hakkında sosyolojik bir anket yapıp her ülkenin "en beğenilen" ve "en beğenilmeyen" tablosunu yaratmaya karar verdiler. Rusya'nın en çok istenen tablosu, ön planda ayıların ve İsa Mesih'in olduğu, "Mesih'in Ayıların Önünde Tecellisi" adı verilen mavi bir manzara resmiydi. Komar ve Melamid tablolarının Moskovalı mimarlar tarafından bu kadar çabuk yaşama geçirileceğini tahmin edemezlerdi. Belediye başkanı Lujkov'un büyük projelerinden bir diğeri olan Avrupa'daki en büyük yeraltı alışveriş merkezinde, ziyaretçileri, çevresinde yapay bir havuzdan mavi suların aktığı, arka planında Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin olduğu Aziz George ve Rus ayısı karşılamaktadır. Alışveriş merkezi, merkezinde Moskova'nın durduğu dünya haritasının tepesinde ejderhayı öldüren Aziz George imgesiyle süslenmiş bir kubbeyle taçlandırılmıştı. Buna "halkın tercihi" demekten ziyade belediye başkanının tercihi demek daha doğru olur, ama yine de insanlar seviyorlar. Kurtarıcı Mesih Katedrali yeni kozmolojinin bir sembolüyse, Manej alışveriş merkezi de gösterişli tüketim ruhunun tasdikidir.

Eskiden askeri geçit törenlerinde halk ve tank gösterilerinin mekânı olan Manej Meydanı'na yürüyün, kendinizi birdenbire, adeta çocukluğunuzdan hayal meyal hatırladığınız uzak bir Karedeniz tesisinde (tabii bu tür yerler Sovyet sonrası iç savaşların muharebe alanları haline gelmeden önce), mavi suların üzerindeki kemerli köprüden geçer gibi mermer setler arasında bulursunuz. Burada renkli çeşmelerin yanı sıra, Rus ayılarının, Aptal İvan'ın, Kurbağa Prenses'in ve altın balıklı ihtiyar adamın Disney'i andıran görüntüleri vardır. Bu mekânda adeta peri masalları göz açıp kapayıncaya kadar gerçekliğe bürünür ve eğitimli bir göz köprünün altında yüzen cılız kırmızı balıkları görebilir.

Moskovalılar yeraltındaki pahalı yabancı mağazalardan bir şeyler almayı hayal etmeseler de buraya romantik gezintiler için ya da muhteşem mermer setin üstünde deniz melteminin keyfini çıkarmak için geliyorlar. Tek sorun, Moskova'da –şehrin yöneticilerinin zihnindekileri saymazsak– deniz olmamasıdır. Stalin de zihninde bir deniz yaratmaya çalışmış, Moskova'yı "beş denizin limanı" diye adlandırarak Sovyet başkentini "Petersburglaştırma"ya girişmişti. Her an her yerde biten mimar Çeretelli'nin Manej setlerini tasarlarken bir Karadeniz tesisi için önceden hazırlamış olduğu projeden yararlandığı konuşulmaktadır (ve benzer şekilde, reddedilen Kristof Kolomb heykeli planlarını devasa Büyük Petro heykeli için yeniden kullandığı söylenmişti). Burada işin içine siyasi çıkarlar da giriyor. Lujkov Karadeniz Filosu'nu ve Sivastopol'u (bugünkü Ukrayna) Rusya topraklarına yeniden katma taraftarları arasında başı çekenlerden biridir.[29] Dolayısıyla kent yetkililerinin teşvik ettiği zararsız alışveriş merkezi fantazisi, toprak bakımından daha büyük bir arzuyu ifade etmektedir. Moskova'nın merkezindeki alışveriş merkezi yalnızca yeni bulunmuş metaların fantazmagoryası ve pasajı değildir; aynı zamanda yitirilmiş imparatorluğa dair nostaljik bir rüya, rüyaları Moskova'da benimsenen ve gerçeğe dönüşen diğer şehirleri hatırlatan bir şeydir.[30]

29. Moskova'da ikamet eden Tüm Rusya Patriği Sivastopol'daki askerleri ziyaret edip kutsayınca Müslüman Tatar cemaatinin öfkesini toplamıştı. Müslüman Tatarlar Stalin tarafından "yeniden yerleştirilmeden" önce yüzyıllardır Kırım'da yaşıyorlardı.



Kremlin Duvarı'nın yanındaki ayılar. Heykeltıraş Zurab Çeretelli, Manej Alışveriş Merkezi. Fotoğraf: Svetlana Boym.

Katedral gibi alışveriş merkezi projesi de Moskova geçmişini yeniden canlandırmakta ve Stalin'in hem dini binaları hem de so-

30. Alanın resmi mimari tasviri tümüyle teknik görünmektedir: "Ortada yeraltında dört kat restoranlar, fast-food mekânları ve 35 000 metrekarelik bir ticari bölge var. Dünya haritasını ve saati gösteren camdan yapılma büyük, dönen bir kubbenin altında avlusu yer almaktadır. Yandaki arkeoloji müzesi, kazılan ve kısmen muhafaza edilen Voskresenski Köprüsü'nün etrafında bir yer işgal etmektedir, ki alandaki esas gezilecek yer de burasıdır. Aleksandrovski Bahçesi tarafında üzerinde köprüler ve çeşmeler olan yapay bir nehir, hemen yakınındaki yeraltı nehri Neglinga'yı hatırlatıcı işlev görmektedir. İleride, Aleksander Nevski Şapeli cam ya da taştan yeniden inşa edilecektir." *Project Russia*, no. 5 (1997).

kaklardaki ticaret merkezlerini hedef alan Moskova'nın yeniden inşası programına yanıt vermektedir. Okotni Row ve Litai Gorod'a çok yakın bir yerde inşa edilen Manej alışveriş merkezi, kendiliğinden bitiveren mağazaları, büfeleri ve seyyar satıcı çadırlarıyla şehrin 1930'larda yıkılan eski ticaret merkezlerini anımsatıyordu. 1920'lerdeki bir Moskova gözlemcisinin tasvirinden de anlaşıldığı üzere, bu seyyar satıcılar ezelden beri var olan bütün gölge ekonomileri kendinde toplamıştı:

Çadırlar gündüzleri bile iç karartıcıdır. Dışarıdan bakıldığında her çadırda fazla pahalı olmayan bir şey satılıyor. Biri ucuz kürk satıyor, diğeri eski tamir edilmiş ayakkabılar, bir başkası demir ve bakır aletler. Fakat tüm bunlar işin aslını bilmeyenler için kurulmuş bir tezgah, asıl ticaret perde arkasında yürüyor. Bu çadırlar gümüş kaşıklardan tutun ... mezar taşı yazıtına varıncaya kadar [Moskovalı hırsızların] kendilerine verdikleri her şeyi alıyorlar. ... Bir gün polis burada Kremlin'den çalınmış büyük bir sahra topu bulmuş.[31]

Walter Benjamin o dönemdeki yoğun ticareti şöyle tarif ediyor:

Yayalar arabaların ve huysuz atların arasından yollarını bulmaya çalışıyorlar. Sıra sıra kızaklar karı da önüne katıp götürüyor. ... Gözler kulaklardan çok daha meşgul. ... Bir evin kapısı açılınca içeride görülen küçücük, rengârenk bir çaputun ışıltısı göz alıyor. Karın üstünde resimli kitaplar yatıyor; Çinliler usta işi kâğıt yelpazeler ve ondan da çok, egzotik açık deniz balığı şeklinde kâğıttan uçurtmalar satıyorlar. ... Bir sepet satıcısı ... içinde kuşe kâğıttan kuşlar olan kuşe kâğıttan kafesler taşıyor. Ama gerçek bir papağanın beyaz *aura*'sı da bazen görülebiliyor. Miyasnitskaya'da keten kıyafetler satan bir kadın duruyor, bir kuş kâh omzuna kâh tepsisine konuyor. Bu tür hayvanlar için pitoresk bir arka planı başka bir yerde, fotoğrafçının standında aramak gerekiyor. Bulvarların çıplak ağaçlarının altında hurma ağaçlarını, mermer merdivenleri ve güney denizlerini gösteren perdeler var.[32]

Benjamin için sokak pazarı, gerçek kuşlarla kuşe kâğıttan canlıların yarıştıkları ve egzotik yerlerin hayallerinin ucuz tatmin ve kaçış ütopyaları sunduğu Moskova potansiyellerinin fantazmagoryasına dönüşür. Eksantrik bir yabancı için koleksiyon malzemesi olan bu yararsız ama renkli nesneler, yeni Sovyet ideolojisine bir kontr-

31. V. A. Gilyarovski, *Moskva i Moskviçi* (Moskova: Pravda, 1979), s. 63.
32. Benjamin, "Moscow", s. 100-1.

puan ve panzehir işlevi görür. Benjamin geçici kent cennetini Moskova'nın çenebaz sokak pazarlarında ve mermer merdivenlerle güney denizlerini gösteren perdelerde bulmuştu. Benjamin mermer merdivenlerin ve deniz melteminin gerçekten var olduğu Manej alışveriş merkezini asla tahayyül edemezdi.

Manej'in inşa süreci beklenmedik bir arkeolojik keşfe vesile oldu. Burada inşaatçıları şaşkınlık içinde bırakan, on altıncı yüzyıla ait bir köprü parçası bulundu, ama yeraltındaki bir arkeoloji müzesinin camekânına koyuldu. Eski nehir yatağını görmezden gelerek, yerine yapay bir dere yapıldı; alışveriş merkezinin mimarisinde, sahanın doğal ve arkeolojik zenginlikleri yalnızca göstergeler ve simülasyonlar aracılığıyla ifade edilmektedir, zira Moskova'daki yeniden inşaların özgün olanla rekabete tahammülü yoktur.

Alışveriş merkezinin batık kubbesi aynı anda hem Moskova metrosunun hem de yeni Bizans katedralinin mimarisini akla getirmektedir. Gerçekten de *perestroyka*nın ilk yıllarındaki kaotik serbest ticaret yeraltı pasajlarında yapılıyordu; seyyar satıcılar burada unutulmuş bir parti liderinin ya da şairin heykel kaidesine yaslanarak, porno dergilerden yogaya kadar her şeyi satıyorlardı. Manej alışveriş merkezi yeraltı geçitlerinin başka bir versiyonudur. Yeni mimari tarihe sesleniyor, ama gerçek yıkıntılara, eski binalara ve arkeolojik bulgulara hiç yararı dokunmuyor. Manej'i inşa edenlerin alışveriş merkezini dikerken buldukları kalıntıların yerini taklitleri almıştır. Lujkov'un tarihsel yeniden yapımlara olan inancı büyüktür. Bu projeye mimarlardan, gazetecilerden ve eski Moskova meftunlarından gelen eleştirilerde, projenin yerel "mimari çevre"den bahsetmekle birlikte, on dokuzuncu yüzyılda yaratılmış Manej Meydanı'nın eşsiz klasik bütünlüğünü bozduğundan şikâyet ediliyordu.[33] Diğer suçlama ise başlı başına Lujkov üslubunu hedef almıştı.

33. Aslında mimari yarışmasını farklı bir proje kazandı, ama maalesef bir projeden öteye geçemedi. Alışveriş merkezi yerin epeyce altında olacak ve meydanın mimari çevresini muhafaza ettiği izlenimini verecekti. Projenin kontrolünü belediye başkanlığı dairesi aldı. İnşanın Mosproject–2 Posohin'in direktörünün denetiminde gerçekleştirildi. Mermer set, *quadriga*, Aziz George ve Rus masallarından hayvanların heykelleri ise Zurab Çeretelli tarafından tasarlanmıştı. Sonuçta, alışveriş merkezinin yanında yerel arkeolojik bulguları sergileyen küçük bir arkeoloji sergisi açıldı.

Gregori Revzin şunları yazar:

Normal bir gelişim çizgisi [Moskova'nın] merkezinde farklı türde mağazaların ortaya çıkmasını gerektiriyordu. Sonra kent yetkilileri meseleye el attı. Bu nedenle devasa kompleks olabilecek en pahalı şekilde yapılıyor; kira fiyatları metre başına 5 bin doları buluyor ve meta fiyatları da buna bağlı olarak artıyor. Buna hayatın normal akışı denemez, olsa olsa hayatın simülasyonudur. Ticaret yok, yalnızca ticaret ve refah sembolünden bahsedilebilir. Merkezi otoritelerin yarattıkları pazar altyapısı bir norm değil, bir norm yanılsamasıdır, tıpkı Moskova'nın devlet kapitalizminin bir serbest pazar yanılsaması olması gibi.[34]

Revzin Moskova inşaat sektöründeki canlanmanın köklerinin, "Perestroyka" gibi semptomatik bir adı olan (ve sonrasında büyük kazançlar elde eden) özel bir mimarlık şirketinin Moskova'da ilk yazıhanesini açtığı 1990'ların başına dek uzandığı görüşündedir. Belediye başkanlığı özel girişimlere el atmış, bu tür "perestroyka" lardan kurtulmuş ve gizliden gizliye kendi projesini kurmaya girişmişti. Mimarlık dergisi *Project Russia*'nın editörü Bart Goldhoorn bu konuda şunları söylüyor:

Moskova yönetimi mimari işlerini düzenliyor, sayısız komite, komisyon, konsey, departman vs. oluşturuyor. Tüm bunlar yazılı olmayan, onaysız ve bilinmeyen yasalara ve kurallara göre gerçekleşiyor. Her binanın Moskova üslubunda olması gerekiyor, aksi takdirde yapımına izin verilmiyor. Heyhat, her şey eleştiri ve özeleştiri yoluyla herkesin otoriteleri memnun etmenin en iyi yolunu "bulmak" zorunda olduğu Sovyet dönemini hatırlatıyor maalesef.[35]

Yeni Moskova üslubu (*Moskovski stil*) on dokuzuncu yüzyıl eklektizminin bir taklidi ve yeni bir bölgesel üslup olarak tanımlanmıştı. Kamu projelerinin yanı sıra yeni lokantalar, çocuk parkları ve dairelerin iç mekânları Rus bölgesel üslubunu tercih ederken, yeni iş merkezleri uluslararası şirketlerin üslubunu çağrıştırıyor. Dolayısıyla Moskova'nın kendi kendini şekillendirme icraatı iş alanında Batılı, evde ve kamusal alanda Rus'tur. Yeni-Rus mimarisine olan ilgi 1960'ların sonunda uluslararası modernist üsluba, özellikle de bu üslubun Kruşçev zamanında seri üretilen şekline bir tepki olarak

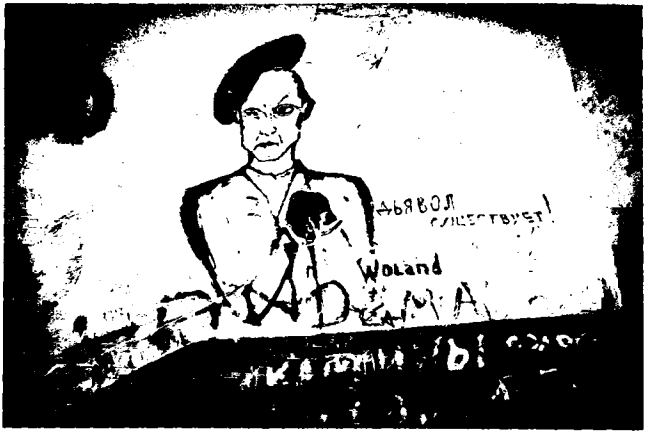
34. *Itogi*, 2 Eylül 1997, s. 52.

35. Bart Goldhoorn, "Why There Is No Good Architecture in Moscow", *Project Russia*, no. 5 (1997), s. 77.

gelişti. "Küçük Moskova" mimari çevresinin –büyük bir köy değil, içten, sıcak bir mahallenin– yeniden keşfiydi bu. Bağlam ve çevre (*sreda*) mimari tartışmalarındaki en sevilen sözcükler haline geldi. Mimari çevre şehrin *genius loci*'si –bir zamanlar şehri yaşanılabilir ve güzel kılan, daha sonra Stalin ve Kruşçev dönemlerinde kirletilip yeniden kavramlaştırılan bir genel bağlam– olarak anlaşılıyordu. Eğer bu mimari çevre arayışı nostaljikse, küçük ölçekte bir düşünsel nostaljiydi – bağlam ayrıntılarına olan ilgi, mimari parçalara duyulan sevgi, tarihin arkeolojik katmanlarının arayışı ve imparatorluk şehrinin insanileştirilmesiydi.

Fakat yıkılmış katedralin bütünüyle yeniden inşa edileceğini ya da Aziz George heykelleriyle süslenmiş devasa bir yeraltı alışveriş mağazasının dikileceğini hiç kimse hayal edemezdi. Başka bir zamanın rüyaları çok düz anlamda alındığında kâbusa dönüşebilirdi. Düşünsel nostalji devasa yeniden yaratımlarda değil, eski memleket fantazilerinde yaşar. Lujkov'un büyük projelerinin savunucularından bazıları bağlamsal tarihi mimarinin hayalini gerçeğe dönüştürdüklerini iddia etmiş olsalar da, birçok mimari tarihçisi ve eleştirmen bu girişimleri teorinin pratiğe tersten uygulanması ve mahrem bir bölgesel rüyanın yaratıcı ve emperyal inşaya dönüşümü olarak görmüştü. Bir Rus atasözünde, "Fazla hayal etmeyin, hayaliniz gerçek olabilir," denildiğine şaşmamalı.

Rus postmodernizminin bazı yurtsever teorisyenleri postmodernizmin herkesin düşündüğü gibi Batı'da değil, Rusya'da doğduğunu, bu üslubun en iyi örneğinin de eklektik tarihsel parçaları ve mebzul miktarda simülasyonuyla Stalinist coşkun mimari olduğunu iddia etmişlerdir. Dolayısıyla yeni Moskova üslubu bir tür ikinci dalga yerli postmodernizmdir, ama örnek komünist versiyonu değil, devlet kapitalizmi versiyonudur. Postmodern Moskova anlayışının kaçırdığı noktalardan biri, iktidar yapısının incelenmesidir. Batı'daki postmodern mimarlar ve teorisyenler kültürel anlatıların çoğulluğunu ve mimar üslubunun merkezsizleştirilmesini postmodernizmin ana özellikleri olarak görmüşlerdir. Moskova'daki gösterişli üsluplar ise merkezi iktidara hiçbir şekilde meydan okumuyor, aksine onu neşe içinde unutturan bir tarzda yüceltiyor. Amaçları mahalle kültürünün ya da tarihsel mimarinin yeniden yaratılması değil, yalnızca temel mitlerin canlandırılmasıdır.



"Şeytan diye bir şey vardır!" Mihail Bulgakov'un evinin duvarına yapılmış grafitti, Moskova, 1999. Fotoğraf: Svetlana Boym.

Manej alışveriş merkezi inşa edilirken, yakınındaki Tarih Müzesi'nin sallanmaya ve çatlaklar vermeye başlamış olması ironiktir. 1920'lerde inşacılar ve Le Corbusier yeni-Rus tarzında bir yüzyılsonu binası olan Tarih Müzesi'ni yıkmayı hayal ediyorlardı. Fakat bina Stalin zamanında tamir edilip içi yeniden dekore edildi. Şu anda teknik ve tarihsel zorluklar bakımından yeni bir süreçten geçmektedir. Bir gün tamamen tuz buz olabilir, o zaman Manej alışveriş merkezi Moskova'nın yaldızlı çağını anlatan bir müze haline gelecektir. Karanlıkta alışveriş merkezinin yeraltı katlarında kara-film ışıklandırmalarını hatırlatan bir manzara oluşuyor ve Piranesi'nin labirent şeklindeki yıkıntılarına benziyor.

1998'deki bunalım Lujkov üslubunu aniden tarihin derinliklerine gömdü. Belediye başkanının megalomanik tahayyülünün de bir sonu olduğu anlaşıldı. Bu heyecan verici on yıldan geriye sadece tiridi çıkmış *perestroykanın* meftunlarına dair anılar ve fıkralar ile muzafferlerin devasa mimarisi kaldı. Gösterişli üslupta yeni panoramalar, gelecek kuşaklar için çağımızın anıt manzarasını yeniden

inşa edecek. Ancak Moskova'da felaket sırasındaki ziyafet kendisini küllerden ve krizlerden yeniden yaratan "taşınır bir ziyafet" olarak satabilirdi. "*Kriz mi ne krizi?*" burada yaygın bir deyiş halini aldı. Moskova'da kriz de bir yaşam tarzı haline geldi.

Gayriresmi Moskova, 1999

Moskova'nın 852. yıldönümü Manej alışveriş merkezine düzenlenen bir terör saldırısıyla başladı. El yapımı bir bomba video oyun salonunda patladı ve otuz kişi yaralandı. Gazetelerde şüpheler esasen "Çeçen terörizmi" üzerinde yoğunlaşırken, yıkım alanında yeni burjuvazinin gösterişli tüketimini hedef alan bir not da bulundu: "Sizin yaşam tarzınızı sevmiyoruz. Yarım yenmiş bir hamburger devrimci bir hamburgerdir!" Bombalamanın bir siyasi terörizm eylemi mi yoksa kendini devrimci gören birinin eylemi mi olduğu anlaşılamadı. Bu tür olaylar her zaman trajik ve absürttür. Moskova otoriteleri açısından bir sorun daha vardı: Patlama Lujkov'un yeniden inşasının, yani Avrupa'daki en büyük alışveriş merkezinin, yani Moskova'nın zenginliği ve başarısının sembolünün vitrinini de vurmuştu. Ertesi sabah Lujkov yıkımdan kalanları temizlemeye, tüm başkentte güvenliği en üst seviyeye çıkartmaya ve her yıl gözde mekânı olan, Aziz George'la süslü Manej alışveriş merkezinde düzenlenen Şehir Günü kutlamaları programını aksatmadan devam ettirmeye çalıştı.

Fakat Moskova kamuoyundaki çatlak, askerlerin mecburi varlığıyla yama tutacak gibi değildi. Moskova'nın yaldızlı çağı, istikrar dönemi, gösterişli üsluba ve otorite ile halk arasındaki uzlaşmaya duyulan nostalji sona ermiş görünüyor. 1999'da şehirde iki festival düzenlendi: Biri Lujkov'un 850. yıldönümü kutlamalarının ikinci yıldönümü, diğeri ise "Gayriresmi Moskova" ya da "Alternatif Moskova" adı verilen yeni etkinlikti. Bu nedenle Lujkov'un etkinliği pek istenmeyen bir sıfat edindi: "Resmi Moskova". "Gayriresmi Moskova" kutlamalarının bir kısmına yine hırslı bir siyasi aday olan Sergey Kirienko ile galeri sahibi Marat Guelman sponsor oldu, fakat programı yukarıdan dayatılmadı; onun yerine farklı kuşaklardan sanatçılara, sosyal eylemcilere, gazetecilere ve aydınlara kendi etkinliklerini yapma önerisi götürüldü. Etkinlik birbirinden kopuk ve

eklektik bir tarzda olmasına, liberallerden ve solculardan, solcu sanatçılardan ve sağcı (genel hatlarıyla piyasa liberalizmine ve Batı türü geniş demokratik platforma denk düşen Rus sağına mensup) siyasetçilerden oluşan çıfıt çarşısı görünümüne rağmen, belli bir açıdan başarılı oldu: Yeniden kurucu nostalji ve normalleşme (Lujkov üslubu) yanılsamasını yıktı.

Alternatif Moskova kutlamaları kentli tarzda caz konserlerinin doğaçlama ruhunu taşıyordu; başarılardan çok projelerin, potansiyellerin ve rüyaların sergilenmesi söz konusuydu. Etkinlikler arasında Neskuçni Park'taki sanal Çağdaş Sanat müzesinin açılışı; müzik festivali "Jazz-off"; Moskova'da oturma izni olmadan yaşayanlara "İnsan Hakları Pasaportları"nın dağıtıldığı hümanist siyasi eylemler; uzun çekimler, gizlilikler ve saklı duygular şehrini yeniden bulan retrospektif "Meçhul Moskova" filmi; "Maskova'nın Neyini Sevmiyoruz?" adlı (Moskova sözcüğü, yerel aksanı taklit ettiği ve yerlilerin hak iddialarını alaya aldığı için "a" ile yazılmıştır) internet sitesinde Moskova'ya gelip yerleşmiş olanların kutlaması; yeterince temsil edilmeyen başka bir azınlık olan kekemeler ta-ta-tarafından okunan Puşkin şiirleri dinletisi; Bulgakov'un romanı *Usta ile Margarita*'daki İblis Woland'ın dairesinde ve Edebiyat Enstitüsü öğrenci yurdunda edebiyat festivalleri; yazar Viktor Pelevin'in hayranlarının düzenledikleri ve yazarın da tebdili kıyafet katıldığı bir kongre vardı. Gayriresmi Moskova başkent topraklarına Hıristiyanlardan önce gelmiş yerleşimcilere ilişkin anımsatıcı işaretlerden Cerjinski'nin anıt alanındaki çiçekli yatağına kadar başkentteki gömülü şehirleri araştırıyordu; internet teknolojisinden yararlanılmışsa da genel anlamda iyi değildi. Mekânlar arasında gidip gelmek için özel bir otobüs koyulmuştu, ama katılımcılar unutulmuş Moskova yayaları soyuna katılmaları için ayartılıyordu. Festival Moskova coğrafyasını merkezsizleştirdi ve şehri çokmerkezli hale getirdi. Moskova'nın pastırma yazında hemen görüş alanımın altında görünmez bir şehri, minyatür Moskova'yı keşfettim; bu Moskova megalomanik peri masallarının değil, eksantrik rüyaların şehriydi.

Mayakovski anıtının kaidesinde, çıplak omuzlarında çiçek dövmeli genç sevgililer Sacred Stream ve Baltica (Rus sodası ve Rus birası) yudumluyorlardı. Hemen yakınlarında, Demokratik Rusya'nın da aralarında bulunduğu siyasi hareketler ve partiler, insan hak-

ları örgütleri, zorunlu askerlik hizmetinin kaldırılmasını savunan radikal bir öğrenci hareketi ve kentin bakımsızlığını protesto eden bir mahalle komitesi vardı. Özel bir video istasyonu Moskovalıları ve şehirdeki misafirleri başkan Lujkov ile doğrudan konuşmaya ve beş dakikalığına şöhret olmaya davet ediyordu. Bando ara ara konuşmacıları keserek günlük caz ve rock çeşitlemelerine giriyor ve kalabalık önce alkışlarken sonra müziğin ritmiyle birlikte aynı çılgınca coşkuyla zıplamaya başlıyordu. Etkinlik bütünlüklü bir siyasi platformu ifade etmiyordu. Lujkov festivali gibi, ideolojiden arındırma derdindeydi; ancak bu defa normal yaşam anlayışı merkezi otoritenin elinden alınmıştı. Bu festival bir şeyi temsil ediyorsa, o da kent demokrasisine ve şehirde yaşama –şehri bir kale değil, ev haline getirme– yollarına ilişkin bir rüyaydı.

Retorik ve sembolik temsil bakımından iki kutlama arasındaki karşıtlık barizdi. Gayriresmi Moskova'nın amblemi kahramanlık karşıtıydı: ne Aziz George vardı ne Yuri Dolgorukii ne de ejderhalar. Onun yerine dans eden evleri (bireysel ve insan şeklinde), ev saksafoncularını, ev davulcularını, ev hayalcilerini ve ev müteşebbislerini temsil ediyordu. Her birinin kendi küçük yıldızı ve konformist olmayan ayrı bir kişiliği vardı. Kulelerin ve surların olmadığı bu Moskova, Kremlin'den yönetilen sembolik bir üçüncü Roma ya da büyük bir köy değil, herkesin birey ve yıldız olduğu sıradan bir şehirdi. Dans eden evlerin Moskova'sı dikey değil, yataydı, merkezsizleştirilmiş ve demokratikti. "Başkent mekânsal genişliğini kaybetmiş, birbirine göz kırpan, birbirini selamlayan, resmi coğrafyadan sapan belli yerlerin kardeşliğine dönüşmüş görünmektedir."[36] Moskova liderlerle değil, insanlarla, kitlelerle değil, bireylerle temsil ediliyordu.

Festivalin en dokunaklı sanat olayı Rusya Çağdaş Sanat Müzesi'nin Neskuçni Parkı'nın klasik kasrındaki açılış resepsiyonuydu. Burada tek bir sanat eseri bile yoktu, yalnızca evsizler sergisinin ana sayfasının büyütülmüş bir projeksiyonu vardı. Müzenin tahliye ve

36. Vika Priksodova, "K lesu zadom", *Nezavisimaia gazeta*, 31 Ağustos 1999, 9. Ayrıca bkz. özel kısımda Viyaçeslav Kuritsin, Aleksander Timofeefski ve Sergey Kirienko'yla yapılan mülakat. Ayrıca Ekaterina Degot, "Vladilenoviçi protiv Mihailoviçei", *Kommersant*, 3 Eylül 1999, s. 6.

sanal sürgün hikâyesi çok ilginçtir. Son yedi yıl boyunca Rusya'da çağdaş sanattan sorumlu devlet koleksiyonu müdürü Andrey Erofeyev Sovyet döneminin yeraltı sanat eserlerini depoda tutmak zorunda kalmış ve bunları Soros Vakfı'nın yardımlarıyla dönem dönem Rus kentlerinde sergilemiştir. Burada yeraltı sözcüğü hem düz hem de mecazi anlamda kullanılmaktadır; Sovyet dönemi koleksiyonlarına uygulanan ideolojik bir sansür olmamasına karşın, Moskova'da gösteriye ev sahipliği yapacak uygun bir mekân bulunamamış, üstelik normal fiyatların üzerinde kira teklif edilmişti. Merkez Sanatçılar Evi (TsDX) gösteriye bir süreliğine ev sahipliği yaptı, ama TsDX yönetimi serginin sponsorlarından birinin Kirienko (kentteki en kirli para kaynağı denemez) olduğunu öğrenince sözleşmeyi derhal feshetti. Bunu bir piyasa sansürü vakası olarak değil, daha ziyade Moskova vesayetçiliğinin yazılı olmayan kuralları ve işgüzar belediye başkanının şehrin mülkiyetine her an her yerde bekçilik yapması olarak görmek gerekir. TsDX yönetimi kibarca özür diledi ve serginin iptal edilmesine gerekçe olarak parke zemininin acil onarıma ihtiyaç duyuyor olmasını gösterdi. Gayriresmi Moskova festivalleri sırasında çağdaş Rus sanatı sanal olarak kutlandı; müdür sergiyi ancak internet sitesinde gösterecek kadar para toplayabilmişti. Böylece eski yeraltı sanatı, Sovyet geleneğine uygun olarak gayriresmi kaldı.

Büyük sanat galerileri, belediye başkanının kulağına gider korkusuyla ihtiyatlılığı elden bırakmayıp alternatif kutlamaları desteklememeyi tercih ettiler. Bu resmi tavır nedeniyle, festivale geleneksel olmayan sanat sergileri hâkimdi. Mekânları çok küçük, ayaklı, hatta portatifti. "Palto" adlı canlı bir performansta öğrenciler büyük yağmurluklar giydiler ve rahatsız edici olmayan bir teşhircilikle kendilerini sergilemeye davet edildiler. 1970'lerin karaborsacıları gibi, paltolarının altında gizli hazineleri vardı; ama bunlar kot pantolon değil, İlya Kabakov'dan ve diğer sanatçılardan "kavramsal hediyelik eşyalar" da dahil olmak üzere küçük sanat eserleriydi.

"Ev" sergisi sanat eserlerini Edebiyat Enstitüsü'nün yurtlarında sergiledi. Öğrenciler kendi odalarında gönüllü rehberlik yaptılar. Sanatla yaşam arasındaki ayrım çizgisi silikleşmişti. Ziyaretçilerin en sık sordukları soru temele ilişkindi: "Affedersiniz, burası bir sanat sergisi mi yoksa burada mı yaşıyorsunuz?" Her öğrenci hayatın-

da bir kez sanatçı olma şansını elde etti, en azından dört saatliğine. Bazıları müteşebbis girişkenliğiyle kendi eserlerini sergiledi, hatta arkadaşlarının el yapımı işlemelerini ve başka ürünlerini sattı. Diğerleri özel alanlarının geçici olarak müzeleştirilmesine aldırmayarak hayatlarına devam etti. Bir odada çerçevelenmiş *Titanik* resimleri gördüm, fakat Amerikan pop kültürüne saygı işareti olan bu resimler yerel ve nostaljik tarzda elle yapılmış gibiydi ve küresel çapta büyük başarı yakalayan muadiliyle pek bir ortak özelliği yoktu. Başka bir odada bir o kadar eksantrik bir tarzda Rus klasikleri sergileniyordu; Sovyet ve Sovyet-sonrası liderlerin çok sevdikleri megalomanca Puşkin anmaları çağında, sergide ünlü kekemeler tarafından Puşkin şiirleri okunmuş ve gayriresmi Moskova'nın farklı aksanları ve konuşma tarzlarını kabul ettiği gösterilmişti. "Ev" sergisi çağdaş sanatı yeniden bağlamsallaştırmaya ve evcilleştirmeye yardımcı oldu; aynı zamanda ev içi alanın sanatsal potansiyellerini açığa çıkardı. Sanat yaşama dönüştürülürken, günlük yaşam da aynı anda sanatsallaştırıldı ve bunların hepsi de gailesizce yapıldı. Gayriresmi Moskova, en azından kısa süren festival boyunca, kamusal alanı hiyerarşik değil, demokratik, seyirci değil, katılımcı tarzda yeniden tanımlamaya çalıştı. Ayrıca o dönemde siyasi yönden çok riskli bir şey olmasına karşın, 1970'lerin apartman sanatına duyduğu saygıyı göstermiş ve gayriresmi faaliyetlerin oyun sahası olarak özel alanın yaratıcı potansiyellerini yeniden keşfetmişti. Sovyet döneminde "özel hayat"ın yıkıcı yananlamları vardı; "özel hayat" yalnızca kamusal ve siyasi yaşamdan kaçış değil, aynı zamanda alternatif yurttaş bilincinin geliştiği bir gedikti. Değişiklik hayalleri siyasi fırsatlardan ve ekonomik dönüşümlerden çok önce, 1960'ların mutfak-salonlarında, komün dairelerinin sıkışık odalarında doğmuştu.

Lujkov tarzı Stalin'in büyük jestlerine ve Brejnev döneminin zahiri istikrarına duyulan bir nostaljiyken, Gayriresmi Moskova da –Ahmatova ve Mandelstam'dan 1970'lerin apartman sanatçılarına, insan hakları savunucularından muhalif rockçılara kadar– aynı dönemin alternatif kültürünü geri getirmişti. Bu kuşağın gerçek emektarları muhalif retoriğin gasp edilmesine karşı çıktılar. Gayriresmi duruşun düzen savunucularının varlığını ya da rahatını tehdit etmediği basın özgürlüğü döneminde "gayriresmi" ya da muhalif kültürden nasıl bahsedilebilirdi? Gayriresmi Moskova'nın organizatörleri

siyasi açıdan muhalif bir duruşa sahip oldukları iddiasında değillerdi, yalnızca demokratik ideallere yeniden sahip çıkarak kentin kamusal alanında eksantrik ve yaratıcı bir keşfe çıkmışlardı Sanatları yasaklı değil, (sözcüğün en iyi anlamında) dışarlıklıydı, yeraltı değil, eksantrikti. Başka bir deyişle, resmi kutlamalara karşıt değil, alternatif bir duruşları vardı. Başkentin megalomanik mimarisinin arkasında görülmez hale gelen öteki Moskova'nın sesi oldular.

1999 Gayriresmi Moskova festivali, kent evini yeniden fethetmeye, ticari ve siyasi görkem şehrini yaşanılır kılmaya ve Lujkov yönetiminin ilk yıllarında gözden düşmüş olan Sovyet döneminin gayriresmi geleneğini yeniden canlandırmaya çalışmış olması bakımından nostaljikti. Moskova'nın o berrak pastırma yazında herkes gelecekten bahsediyordu, ama hiç kimse en çılgın rüyalarında bile önümüzdeki ay nelerin olacağını görememişti. Şehir Festivali'nden birkaç gün sonra Moskova'da patlamalar oldu, ardından ikinci Çeçen savaşı başladı ve yeni bir başkan seçildi. Gayriresmi Moskova girişimi, farkında olmadan, Rusya'nın Sovyet sonrası tarihinde yeni bir dönüm noktası olmuştu.

Kutlamaların son gününde "Ev" sergisini ziyaret ettiğimi ve öğrenci odalarının birinde parlak kırmızı renkli bir Yuri Lujkov posteri gördüğümü hatırlıyorum. Öğrencilerden biri, "Benim değil" demişti gülümseyerek. "Bu bir sanat eseri." Portre Amerikan pop sanatını ve onun bir benzeri olan Sovyet *sots* sanatını hatırlatıyordu, tek fark artık geçmişin büyük liderlerini değil, Moskova devlet kapitalizminin mimarını temsil ediyor olmasıydı. Tarihi geçmiş takvimin ve Julia Roberts'a benzeyen birinin resminin yanında eski duvar kâğıdına asılı duran Lujkov, tıpkı kendisinden önceki Lenin, Stalin, Brejnev ve Gorbaçov gibi, çağdaş antikalar pazarının demirbaşları arasına girmişti.

Alışıldık popülist şapkasını giymiş belediye başkanı Moskova'nın şaşaalı geçmişine –tıpkı Manej alışveriş merkezinin batık kubbesi üzerindeki haritada olduğu gibi, şehrin kendisini dünyanın merkezi zannettiği döneme– nostaljiyle bakıyor gibiydi. Lazerlerle ışıklandırılmış ve neşeyle içine kapanmış olan Moskova şehri kendi kendini heyecanlandırıyor, taklit ediyor, kendisiyle kumar oynuyor, kendisiyle sevişiyordu. Moskova dışında bir şey yok gibiydi, tabii kapıdaki barbarları saymazsak.

9

KOZMOPOLİT TAŞRA: ST. PETERSBURG



Totaliter zulmün kurbanlarına anıt, Mihail Çemyakin, Petersburg, 2000. Fotoğraf: Mika Stranden.

Petersburg'u diğer Avrupa şehirlerinden ayıran özelliği hepsine birden benziyor olmasıdır.

– *Aleksander Herzen*, 1843

1970'LERİN SONLARINDA Leningrad'da öğrenci gezi rehberi olarak çalışmıştım. Eğitmenimizin elkitabında şehir gezisine çarpıcı bir alıntıyla başlamamız salık veriliyordu: "Bu ad gök gürültüsü ve tipi gibidir: Petersburg, Petrograd, Leningrad. Bu üç ad şehrimizin tüm tarihini size anlatır."

Gezinin geri kalanı turistlerin dikkatini dinmek bilmez Leningrad yağmurundan, sanki sırf sırada beklemiş olmak için sırada bekleyen orta yaşlı başörtülü kadınlardan ve Mısır'dan Roma'ya kadar tüm dünya medeniyetini yansıtan gülme maskeleri, sihirli kuşlar ve hayvanlarla yüzyıl sonu binalarının eskimiş öncephelerinden uzaklaştırmaya çalışmakla geçerdi. Turistlerden biri uygunsuz bir soru sorduğunda, bize düşen görev kararlılık sergileyen bir yanıt vermekti: "Bu bina hiçbir mimari değeri olmayan, dekadan eklektik tarzda yapılmış tipik bir binadır." Otobüs de aynı "dekadan üslup"ta inşa edilmiş olan kendi evimin önünden geçerdi hep.

Yolculuğumuz Petersburg'dan Leningrad'a uzanırdı. 1703'te Büyük Petro'nun şehri kurmasıyla ve Petro ve Pavlov kalesinin inşasıyla başlardık. Sonra Büyük Petro'ya adanan heykeli, Bronz Atlı'yı ve nehrin öte tarafında Lenin'e adanmış zırhlı araçtaki lider heykelini gösterirdik. ("1924'ten beri şehrimiz gururla Lenin'in adını taşımaktadır.") Otobüs buradan Aleksander Sütunu ile Kışlık Saray'ın olduğu Saray Meydanı'na, büyük Ekim Devrimi'nin gerçekleştiği yere ilerlerdi.

İyi bir gezi rehberi değildim. Bir defasında, Lenin'in sürgündeyken yaşadığı, "mantar ve böğürtlenle beslendiği" Razliv'e yaptığımız otobüs gezisinde Lenin'in müze evini bulamadım. Müze evinin tadilat nedeniyle geçici süreliğine kapalı olduğunu söyledim. Sonra turistlerin dikkatlerini resmi fotoğrafçıdan uzaklaştırıp, kenarda biraz para kazanmaya çalışan sanatçı arkadaşıma çevirdim. Sonunda, bir şeyden şüphelenmeyen turistler müze şehrin Doğu Almanya'dan gelen renkli baskının nostalji mavisindeki bulutsuz gökyüzü altında görüldüğü rötuşlu fotoğrafıyla yetindiler. Bu fotoğraf Leningrad gölge ekonomisinin bir şaheseriydi.

Geçen yirmi yılın ardından gezi rehberleri artık gök gürültülütipili alıntıyı tekrarlamıyorlar. Pek çoğu "şehir yeniden eski adını

aldı" diyor. Fakat bu döngüsel tarih de diğerinden daha doğal değil. Günümüzün Rus yazarlarından Mihail Kuraev Leningrad'ın yeniden St. Petersburg olarak adlandırılmasına karşı çıkarak, "Bugün *Tampax*, *Snickers*, *Bounty* ve *marketing* bizim kulağımıza nasıl geliyorsa, üç yüzyıl önce *Sankt Petersburg* adı da Rusların kulağına öyle geliyordu" diye yazar. Kuraev şehrin kuruluşuyla birlikte başlayan tartışmaları hatırlatırcasına, Petersburg'u "Rusya'nın vampiri", "kendi anavatanında bir iç göçmen" diye adlandırmıştı.[1] Çok açık ki tufanlarıyla ve devrimleriyle tanınan bir şehirde aynı suya iki defa girmek olanaksızdır.

Gerçekten de Petersburg, tarihi boyunca toplama bir şehir olarak görülmüş ve dünyanın diğer şehirleriyle kıyaslanarak tanımlanmıştı. Petersburg'a Kuzeyin Palmirası, Kuzeyin Venedik'i, Yeni Amsterdam (Manhattan'la karıştırmayalım), Kuzeyin Roma'sı adı verilmiş, ayrıca "devrimin beşiği" ve "Deccal'in lanetli şehri" olarak adlandırılmıştı. St. Petersburg kökleri olmayan bir şehir, Rusya'nın Batılılaşma manzarasının gerçekliğin yerini tutmaya çalıştığı küresel bir Potemkin köyü olarak algılanıyordu. "Öz yurdunda yabancı biri" olarak adlandırılmış, en yakın dönemde de "köksüz kozmopolit" adını almıştır. Dolayısıyla "kökenlere geri dönüş" bu örnekte şehrin sözde özgün olmayışıyla –Rusya imparatorluğunun aşırı batısında, Büyük Petro'nun İsveçlilerden aldığı Neva deltasının bataklıklarında kurulduğunu gösteren özgün köksüzlüğüyle– bir karşılaşmadır.

1703'te Büyük Petro yeni şehrine bir Felemenk adı verdi: Sankt-Petersburgh. II. Nikolay bu adın fazlasıyla Alman işi kaçtığını gerekçe göstererek, 1914'te, Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yılındaki Alman karşıtı yurtsever gayretkeşlik içinde St. Petersburg Ruslaştırıldı ve Petrograd adını aldı. Ama Petrograd da en çok on sene dayanabildi. 1924'te şehir Sovyetleştirildi ve "devrimin beşiği"nden tümüyle nefret eden Bolşeviklerin kurucusunun adı verildi. Sonra

1. Mihail Kuraev, "Puteşestvie iz Leningrada v Sankt Peterburg", *Novyi Mir*, no. 10 (1996), s. 171. St. Petersburg miti üzerine bkz. "Peterburg i Peterburgskii tekst russkoi literaturi", *Metafisika Peterburga* içinde (St. Petersburg: Eidos, 1993), s. 205-36. Petersburg mekânının resimleri için bkz. Grigori Kaganov, *Sankt Peterburg: obrazy prostranstva* (Moskova: Indrik, 1995). Ayrıca bkz. *Europa Orientalis*'in özel sayısı, no. 16 (1997).

1991'de yurttaşlar şehrin bugün yapmacık kaçan özgün adını (Sankt Petersburgh) alması yönünde oy kullandılar. Değişiklikten memnun olan da vardı olmayan da. Ne var ki özgün ada geri dönüş yeniden adlandırma çılgınlığına son vermedi. Soljenitsin şehrin yabancı maskesinin yerine hakiki Rus bir şeyler –özgün adından daha özgün bir şey– koymayı önerdi: Nevagrad ya da Sviatopetrograd. Ama Sovyet döneminde şehri kısaca "Peter" diye adlandırmakta ısrar eden şehir sakinlerinden pek destek alamadı.

Fakat Leningrad'ı yeniden St. Petersburg diye adlandırmak –bazı sokak tabelaları ile en pahalı lokantalardaki "kral çorbası" ya da "İmparatorluk Tavuğu" gibi istisnaları saymazsak– büyük bir imparatorluk nostaljisi patlamasına yol açmadı. Aslında tam tersi geçerliydi. Şehrin yeniden adlandırılmasını destekleyen birçok Petersburglu eylemci, Rus devletiyle bağının olabildiğince azalmasını istiyordu. St. Petersburg'un ilk demokratik belediye başkanı Anatoli Sobçak, St. Petersburg'u "serbest ekonomik bölge" ilan etmiş ve kendi bayrağı ve amblemi olan, Kremlin'den en üst düzeyde bağımsızlığa sahip, birleşik Avrupa'nın örnek şehri olarak nitelendirmişti. Rusya'nın kent demokrasisini yeniden icat etme projesi kısa ömürlü olsa da, yerel milliyetçilik-karşıtı bir gelenek –etnik kökenlerin değil, kent kültürünün belirlediği bir gelenek, bir tür taşra kozmopolitliği ya da Mandelstam'ın sözleriyle, "dünya kültürü nostaljisi"– temelinde kimlik oluşturma amaçlı nadir girişimlerden biri olarak kaldı. Rus imparatorluğu karşısında hem merkezde yer alan hem de marjinal olan bu şehir, eşikteliğini aniden bir kimliğe dönüştürmüştü. Petersburg'un diğer Avrupa şehirlerine benzemesine yol açan "dekadan eklektik" binalar, Sovyet döneminde gömülü olan yeni yıkıcı geleneğini cisimleştiriyordu. Geleneğin bu versiyonunda St. Petersburg yeni bir Novgorod –bağımsızlığına on beşinci yüzyılda Moskova Knezliği'nin son verdiği Kuzey Rusya cumhuriyeti– olmayı, hatta Rus tarihine kök salamayan demokrasi geleneğini yeniden icat eden Hansa Birliği üyesi bir şehir-devleti olmayı arzuluyordu. Başka bir deyişle, Petersburg kendi geçmişine değil, sahip ola*bileceği* halde olamadığı geçmişine nostalji duyuyordu.

Şehrin –yirminci yüzyılda üçüncü kez– yeniden adlandırılması karnavalesk bir mesele haline gelmiş ve St. Petersburg'daki ilk canlandırılmış geleneği doğurmuştu: Karnaval. Leningrad'dan Peters-

burg'a bir yolculuktu bu, ama geriye doğru bir yolculuk değildi. Yılın en beyaz gecesinde, 21 Haziran 1997'de St. Petersburg sakinleri Nevski Caddesi'ndeki bir pencereden Büyük Petro'nun düştüğünü gördüler. Çarın "pencereden atılması", komşusu Lukiç (Vladimir İlyiç Lenin'in son konspiratif kimliği) tarafından alkışlandı. Lukiç fırsattan yararlanarak yoldaşlarına hitap etti ve tıpkı bir zamanlar Ekim Devrimi'nin kaçınılmazlığının gerçekliğe büründüğünü ilan ettiği gibi, bu kez de Birinci St. Petersburg Karnavalı'nın "kaçınılmaz olarak gerçekliğe büründüğünü" ilan etti. Ama bu kez, çar düşüşten kurtulmuştu, tıpkı uluslararası proletaryanın önderi gibi, ve ikisi de karnaval geçidine katıldılar. Lenin-Lukiç geçmişteki başarılarıyla övünmeyi sürdürdü: "Burada 1917'de ilk karnavalı ben örgütlemiştim!" Saray Meydanı'na gelince Kışlık Saray'a saldırmak üzere halkı galeyana getirmeye çalıştı. Ama kalabalık bana mısın demedi. Kışlık Saray'ı basmak yerine Aleksander Sütunu'na saldırdılar ve sütunu şişirilmiş bir keşif balonuna bağladılar – son dönemdeki anıt yıkma çılgınlığına bir göndermeydi bu. Sonunda Lenin-Lukiç, mozolesinde istirahata çekilmek üzere ayrıldı, ama Sovyet türbesinin kutsal mekânı –ön girişin düzleştirilmesiyle– teatral bir *trompe l'oeil*'e* dönüştürülmüştü. Harap düşmüş ve sinirlenmiş olan Lenin-Lukiç, mozolenin boyalı kapısını itmeyi sürdürdü, ama boşuna, hep kapı duvardı.

Moskova'nın 850. yıldönümü kutlamalarının aksine, ilk St. Petersburg Karnavalı'nı kent yönetimi düzenlememiş ve ayrıca yukarıdan yönlendirilmemişti. Leningrad gayriresmi kültürü geleneğinin eski güzel günlerinde olduğu gibi etkinliği Mimari İç Mekânlar Tiyatrosu (1970'lerin sonlarında sahne hayatına başlayan ve Sovyet döneminde resmi statü elde edememiş bir yeraltı tiyatrosu) sponsorluk yapmıştı. Karnaval bir milyar dolar tutmamış ve bulutların yönünü değiştirmemişti; özel efektler yerine doğal ışıktan yararlanılmıştı.

Karnaval yalnızca şehrin geçmişinin alışıldık mitlerini (Bronz Atlı ile küçük adam, aşka hasret imparatoriçe ile azize fahişe, proletaryanın önderi ile çar-marangoz mitlerini) tekrarlamakla yetinmiyordu; 1960'lardan 1980'lere kadarki Leningrad yeraltı kültürünü

* *Fr.* Göz yanılması. –*ç.n.*

ve çağdaş gayriresmi sanat sahnesini tercih ediyordu. Şairlerin, muhaliflerin, ayyaşların, KGB ajanlarının ve yabancıların müdavimi oldukları efsanevi Saigon Kafe özel bir ritüelle yâd edilmişti. Kentin hevesini kursağında bırakarak Petersburg'a hiçbir zaman verilmeyen 2004 Olimpiyat Oyunları devasa bir pasta (gökyüzünde bir pasta değil, şehirdeki herkesin tadabileceği bir pasta) sembolüyle şehir sokaklarını işgal etti.

Karnavalın tertip komitesini oluşturan tiyatro yönetmeni Nikolay Belyak ile tasarımcı ve sanatçı Mark Bornstein inanılmaz bir kolektif canlandırmacılık ritüeli gerçekleştirdiler: Şehir insanileştirildi, insan kılığına sokuldu.[2] Oyuncular ve sıradan yurttaşlar kaidelerinden inip kent gizemi oyununa katılmaya gelmiş kent anıtları gibi giyinmişti. Büyük Katerina anıtı, kukladan âşıkları eteğine tutunmuş yerli bir deli kadın kılığında etrafta dans ediyordu. Çan kulesini andıran başlık takmış bir aktörün canlandırdığı Amiral, kocaman çubukların üstünde gururla yürüyor ve kırmızı burunlu, içkici bir deniz kaptanına benziyordu. Yeni Hollanda (şehrin kanallarla çevrili bölgesi) romantik bir liman fahişesi gibi havalı havalı dolaşıyordu. St. Petersburg yurttaşlarına, sanki son modaymışçasına, kent binalarının cepheleri gibi giyinmeleri, iç mekânlarıyla dış mekânlarını tersyüz etmeleri ve mimariyle beden arasındaki ilişkiyi eşelemeleri çağrısında bulunulmuştu. Tiyatronun adı *Interierni*'ydi: "İç mekân tiyatrosu". Bu noktada şehrin "dış mekânı", geçmişin kültürel biçimleriyle sakinlerinin çağdaş yaşamı arasında mahrem bir dolayımda bulunan teatral bir iç mekâna dönüşmektedir.

Karnavalın organizasyonu hayalperestçeydi, zira kent yetkilileri ve yeni belediye başkanı Yakovlev karnaval geçidi için yolu kapamayı ve organizatörlerle işbirliği yapmayı reddetmiş ve onun yerine önceliği "Finlandiya Yapımı" adlı ticari yürüyüşe vermişti. Fakat Petersburg gazetelerinde ifade edildiği gibi, doğa da karnavalın yanındaydı. Karnaval gecesi güzeldi; güvenlik görevlileri Petersburg'un komünal eğlence ruhundan nasiplerini almış ve kent mimarisi şeklinde giyinmiş halkı rahatsız etmemişlerdi. Ne "liderler" vardı ne de ayaktakımı. Şair Krivulin karnaval sayesinde *glasnost*'tan

2. Nikolay Belyak ve Mark Bornstein'a karnavalla ilgili materyalleri gösterme nezaketinde bulundukları için müteşekkirim.

sonra ilk kez siyasi ve kültürel meselelerle dalga geçme şansı elde ettiklerini söylemişti. Şehrin feci durumuna karşın, ürkütücü melankolik güzelliği "onun son doğal kaynağı" olabilir.[3]

Gerçekten de kültür Petersburg'un "doğal kaynağı" haline gelmiştir. Burada karnaval bile kültürel kısıtlamalardan Dionisosçu özgürleşme değil, daha ziyade kişinin kendisini bir kent anıtı olarak şekillendirmesi anlamını taşımaktadır. Petersburglular sanat eserlerini ve yaratıcılığı severler. Burada karnaval Rus karnaval teorisyeni Mihail Bahtin'in tarif ettiği türden bir şenlik değildi, ama yine de temelinde grotesklik ve kentli gülme kültürünün çeşitli gelenekleri vardı. Yönetmenin iddiasına göre yalnızca bedenin büyütülmesiyle değil, insanbiçimli mimariyle de ilgileniyorlardı. Karnaval "kent yurttaşlığı"nın kutlanmasıydı: Mali destek olmadığı için alternatif tıp ve sanat tedavilerinden yararlanılmıştı.

"Mimari giyinme" ve kişinin elbiselerini zihninde mimari boyutlarda yaratması geleneği şehrin kurulduğu dönem olan on sekizinci yüzyılda özellikle popülerdi. Neoklasik modellere dayalı olan ilk Petersburg mimarisi, mimari ile beden arasında karşılıklı bir bağlantı olduğunu düşündüren Romalı Vitruvius'un insan geometrisi anlayışına kadar uzanır. Güzelliğiyle adı çıkmış olan Petersburg öncepheleri on dokuzuncu yüzyılda yabancı, yapay ve insanlıkdışı görülürken, Sovyet sonrası Petersburg'da kent mimarisi şimdiden hafızanın mahrem mimarisi haline gelmiştir. Dış mekâna ait kültürel üsluplar ruhsal ritimlerle ve bedensel hareketlerle yeniden canlandırılmaktadır. Her ne kadar tarihsel muhafaza, yenileme ve yeni inşaatlar fazlasıyla gerekli olsa da, karnavalı düzenleyenler bir müze-şehir olarak, tarihsel miras mekânı olarak Petersburg imgesinin kalıcılaştırılmasını doğru bulmuyorlar. Bunun yerine, miras alma –şehri hatırlama, kişileştirme ve koruma– sürecini yeniden canlandırmayı tercih ediyorlar. Bronz Atlı gibi kent anıtlarının canlanması on dokuzuncu yüzyıl Petersburg inancına göre kötü bir alametti. Puşkin'in uzun şiiri "Bronz Atlı"da, sıradan bir kent sakini olan "küçük adam" Evgeni büyük bir su baskınında sevdiğini kaybeder ve

3. "Peterburgskii karnaval kak inektsia radosti", Viktor Krivulin ile mülakat, *Nevskoe vremia*, 17 Mayıs 1997; ayrıca Tatyana Liksanova, "Pereverot po-piterski", daktilo edilmiş metin, metni sağlayan Nikolay Belyak.

şehrin kurucusu Büyük Petro'nun heykeli olan Bronz Atlı'ya meydan okuma cüretini gösterir. Bronz Atlı canlanır ve su baskınına uğramış şehrin sokaklarında zavallı Evgeni'yi kovalar ve sonunda delirmesine yol açar. Yirminci yüzyılın sonuna gelindiğindeyse, durum biraz değişmiş ve zavallı Eugene ile diğer sıradan yurttaşlar, yaşadıkları dönemde yeterince meydan okunmuş olan anıtları korumaya teşvik edilmektedir şimdi. Dolaşan heykeller artık çürüyen kent evinin *genii loci*'sidir.* Tüm şehir, seyirci ile sahne arasında hiçbir farkın olmadığı bir tiyatro haline gelmektedir.[4]

Tiyatro postmodern değildir; Batı çağdaş sanatının dilini benimsemez, ama Petersburg bir bütün olarak kavramsal bir enstalasyon olarak alınabilir. Yönetmen ve katılımcılar, özellikle de kültür uluslararası nitelikte olduğunda ve kendine gülmeyi başarabildiğinde eskiden kalma kültür-merkezli bir inancı paylaşmaktadırlar. Ortak kent kültürünün yüksek ve aşağı kültür ayrımının ötesinde olduğuna inanıyorlar; bilgisayar ürünü özel efektler peşinde değiller ve *commedia dell'arte*** ile barok *trompe l'oeil* numaralarını yeterli buluyorlar. Aynı anda hem radikal hem de gelenekseller; diğer dillere pek çevrilemeyen fazlasıyla Petersburg'a özgü bir birleşimdir bu.

Toplumsal sorunların orta yerinde bu güzellik ve rol yapma çağrısı yersiz ve zamansız görünebilir. Fakat bu kültürel nostalji, şehirdeki son siyasi gelişmelerde önemli bir rol oynamıştır. 1917'den bu yana tabandan gelen ilk protesto ve en büyük gönüllü gösteri 1986'da *perestroyka*nın arifesinde Puşkin'in arkadaşı Delvig'in kısa süre kaldığı eski Petersburg evinin yıkılmasını protesto etmek için gerçekleştirilmişti. Gösteriyi anıtları koruma cemiyeti, Selamet ve Delta grupları ile Delvig evinde bir oyun sahneleyen Mimari İç Mekânlar Tiyatrosu düzenlemişti. Görünüşte siyasi olmayan Leningrad

* *Lat.* Mekânın ruhu. *–ç.n.*

** *İtal.* 16. yüzyıl İtalyan halk tuluat tiyatrosu. *–ç.n.*

4. Yönetmenin arzusu, ne az ne çok, sanatsal niteliği hayata geri döndürmektir. Tiyatro, kent mekânlarını hikâyelere, *topos*'u *mitos*'a dönüştüren kent yaşamının katalizörü ve simyacısıdır. Tiyatroda şehrin iç ve dış mekânlarını yıkıntıdan kurtaracak para da uzmanlık da yoktur. Sanatıyla başarabileceği yegâne şey şehri iç mekânlaştırmak, mimarisini kıyafetlerine yansıtmak, gösteri devam ettiği sürece ölüme direnebilen bir sanatçı gibi çürümeye direnen bir St. Petersburg olmaktır. Dolayısıyla burada şehrin kendisi çılgın bir sanatçı olarak kişileştirilmiştir.

"eko-kültürel hareket"i (yerel bağlamda hiç de şaşırtıcı bir birleşim değildir) Sovyet yönetimine karşı tabandan demokratik muhalefeti örgütlemişti. Petersburg gözlemcileri Lev Lurie ve Aleksander Kobiak'ın sözleriyle, "yerel *nomenklatura*ya karşı savaşta. Leningrad entelijansiyası –mimar Rastrelli'den tutun şair Brodski' ye varıncaya kadar– şehrin komünist olmayan kültürünün olanca potansiyelini kullandı. Anıtların feci durumuyla birlikte yerel yetkililerin üç günahını giderek daha aktif bir şekilde tartışmaya başladılar: Bu üç günah ekoloji, ekonomi ve yaratıcı entelijansiyanın durumuydu."[5] Tiyatro camiası 1990 ve 1991'de belediye başkanı Sobçak'la yakın işbirliği yaparak Leningrad'da siyasetin içine fazlasıyla girmişti. Kent sakinleri tiyatronun Punch ile Judy'nin Rus versiyonları olarak yarattığı Lenin ve Büyük Petro soytarılarını iyi hatırlarlar. Soytarılar şehrin adını ve muhtemelen kaderini değiştiren mukadder referandumdan önceki bahar aylarında Leningrad televizyonuna çıkarlardı.

Petersburg karnavalının kökenleri nelerdir? Esas nostalji-karşıtı ilkeye dayalı bir şehir –Rus geleneğiyle kesin bir kopuş yaşamış ve hiç kimseye yâr olmamış bu asi yeni şehir– nasıl oldu da üç yüzyıl sonra en mükemmel nostalji mekânı haline geldi?

Petersburg sık sık sanal bir şehir olarak adlandırılmıştır ve genellikle iltifat niyetine söylenmez bu. Kuruluşundan bu yana Petersburg yaşam bulmuş ideal bir mimari modeli olarak görülmüştü. On sekizinci yüzyıl başındaki panoramik gravürlerde sanatçılar inşa edilmiş olan Petersburg öncepheleri ile birlikte hayali olanları da resmederlerdi. Benim şehir gezime esin kaynağı olmuş tipik bir Petersburg numarasını anlatan tuhaf bir kent efsanesi olduğunu öğren-

5. Lev Lurie ve Aleksander Kobiak, "Konets Peterburgskoi idei", *Muzei i gorod* içinde (St. Peterburg: Arsis, 1993), s. 30. Mimari İç Mekânlar Tiyatrosu kent gizemi oyunlarına 1970'lerin sonunda Puşkin Petersburg'unun gerçek iç mekânında Puşkin'in "Küçük Tragedyaları" ile başlamıştı. Puşkin farklı tarzlarda ve tarihsel çağlarda (ki bunlardan bazılarını –örneğin Gotik Ortaçağ– Rusya hiç yaşamamıştı) birçok mukadder mutluluk arayışını araştırmış bir kültür kahramanı haline gelmişti. Puşkin artık Petersburg geleneğine esin kaynağı olmuş bir kozmopolit araştırmacı modeliydi. Tiyatrodaki etkinlikler resmi olarak sonlanmıştı, yine de bazı oyunlar oynanmış ve efsane haline gelmişti. Tiyatro 1980'lerin sonundan bu yana şehrin 300. yıldönümünü kutlamak üzere kent gizemi oyunları ile ilişkili bir dizi proje üzerine çalışmaktadır.

dim. Büyük Perhiz arifesindeki karnavalda meydanlara geçici olarak saraylar ve kutsal mabetler dikilmiş, ayrıca sihir oyunları, gölge oyunları, kukla tiyatrosunun olduğu ve üç boyutlu ideal Petersburg modellerinin sergilendiği bir fuar alanı kurulmuş. Donanma Bölgesi eğlence parkını ziyaret edenler, Saray Meydanı'nı ve buradaki en büyük anıt olan Aleksander Sütunu'nu ("gerçek boyut") görmeye davet edilmişler. Ziyaretçiler giriş için on kapik ödedikten sonra, devasa bir diyorama görme beklentisiyle yarı karanlık odalara götürülmüşler. Ama onun yerine gerçek Aleksander Sütunu'na açılan bir pencerenin önüne gelmişler ve merasimlerden sorumlu adam, "Saray Meydanı'nı görmek ister misiniz, hem de gerçek boyutuyla?" diye sormuş. "Size beş kapik indirim yaparım."[6]

Petersburg gerçekliği genellikle kurmacadan daha tuhaf görünür; gerçek boyutlardaki St. Petersburg ile şehir miti arasında ayrım yapmak zordur. Tüm şehir kendi yanılsamalarıyla yaşayan devasa ölçekte güzel bir taklit olarak görünmektedir. Gerek görsel iletişim araçları çağında okumak gerekse Sovyet sonrası dönemde çılgınca araba sürenlerin ortasında yürümek giderek nostaljik bir hal alsa da, Petersburg'da okuma ve yürümenin sık sık birbirine yakınlaştığını görüyoruz.

Yuri Lotman'a göre, şehir aynı anda hem bir cennet hem de cehennem olarak, hem bir ideal şehir ütopyası hem de Rus deccalinin iğrenç maskeli balosu olarak algılanıyordu.[7] On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda, şehrin Fin bataklıklarında, Puşkin'in ifadesiyle, nadiren balık avlayan bir sandalı ya da "sersefil bir Finli"nin küçük kulübesini zar zor göreceğiniz "ıssız dalgalar"ın vurduğu kıyılarda yoktan var edildiği gibi bir mit vardı.[8] Petersburg doğal bir hızla bü-

6. Hikâye için bkz. Naum Sindalovski, *Peterburgskii fol'klor* (St. Petersburg: Maksima, 1994), s. 307.

7. Yuri Lotman, "Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda", *Semiotika goroda i gorodskoi sredy* içinde (Tartu, 1984). Tartışma günümüze kadar süregelmiştir. 1996'da Mihail Kuraev şehre en yıkıcı eleştiriyi yöneltterek, Petersburg'u fuzuli ve iblisçe diye nitelendirmiş ve Çar Aleksey Mihayloviç'in mutlu günlerine dönmek gerektiğini savunmuştu. Araştırmacı ve felsefe profesörü Moisei Kagan ise, şehri Rusya'nın gelecek umudu olarak yüceltmiş ve St. Petersburg'un kuruluşunu Rusya'nın Hıristiyanlaşmasına benzetmiştir, tek fark bu sefer Avrupa'nın seküler aydınlanmasının vaftizinin söz konusu olmasıdır. Moisei Kagan, *Grad Petrov v istorii russkoi kul'turiy* (St. Petersburg, 1996).

yümemiş, daha ziyade farklı uluslardan mimarların yardımı ve binlerce serfin köle emeğiyle Aydınlanma çağının ideal mimari planına göre inşa edilmişti. Şehir Ortodoks Kilisesi tarafından kutsanmış, Büyük Petro'nun sürülen ilk karısı tarafından lanetlenmişti: "Bu yer kimseye nasip olmasın!" Bu lanet o zamandan beri şehrin başına musallat olmuştur. Şehir Rus imparatorluğunun başkenti olmuş, ütopyanın bir kısmı gerçeğe dönüşmüştü. İlk Rus Bilim Akademisi, Rusya'nın ilk halka açık kütüphanesi, ilk tiyatro, ilk botanik bahçesi burada kurulmuştur; keza soylu olmayan çocuklar için okul ilk kez burada açılmış, böylece yeni seküler bir kültürün ve yeni kent sakini tipinin temelleri atılmıştır. St. Petersburg'un kurucu miti, doğa ve Rusya'nın geriliği karşısında elde edilmiş zaferdir. Fakat çoğu zaman bu uğruna büyük bedeller ödenmiş bir zafer gibi görünür, zira hem doğa hem de Rusya dönem dönem saldırıya karşılık vermektedir.

St. Petersburg çoğunlukla bir kara imparatorluğu olan Rusya için hem marjinal hem de merkezi niteliğe sahip topografik bir paradoksu cisimleştiriyordu. Kültürler arası bir buluşma yeri ve bir şehir-metin haline gelmişti: Puşkin'de taştan bir şiir, Gogol'da sokakları metnin satırlarıyla iç içe geçen fantastik bir labirent ve Mandelstam'da ortası sökülüp alınmış kaldırım taşlı bir kitap. Petersburg yalnızca "devrimin beşiği" değil, aynı zamanda Rus edebiyatının yuvası olmakla da övünür. Petersburg'da Rus yazarlar derin tefekküre sevk eden özdüşünümlülüğü keşfetmişlerdi. Brodski'nin sözleriyle, bu onların yeni dünyasıydı. Şehir neredeyse kuruluşundan hemen sonra kendi imgesini ve öz algılayışını etkilemeye başlayan kurmaca ikizler edindi. "Edebi Petersburg" yalnızca şehrin sanatsal bir yansıması değildi; Puşkin'in ya da Dostoyevski'nin hikâyelerindeki tekinsiz bir karakter gibi çoğu zaman özgün olanı bastıran ikiziydi şehrin.[9]

8. Fin efsanesinde St. Petersburg'un kuruluşuna ilişkin tuhaf derecede benzer bir hikâye göze çarpmaktadır. Bu efsanede St. Petersburg, tıpkı tanrıça Athena gibi, balıkçıyı şaşırtarak tanrıya benzer bir çarın kafasından zuhur eder. Bkz. Sindalovski, *Peterburgskii fol'klor*, s. 22.

9. On sekizinci yüzyıldaki ve on dokuzuncu yüzyıl başındaki şairler St. Petersburg'u aydınlanmış zekânın ve güzelliğin büyük bir başarısı olarak yüceltmiş ve emekleme çağındaki kent festivallerini kaside ve güzellemelerle yüceltmişler-

Şehrin Sovyet dönemini bir çöküş dönemi olarak algılamak âdettendir. Andrey Beliy Ekim Devrimi'nin arifesinde, "Petersburg ya başkent olarak kalır, ya da Petersburg diye bir yer olmaz," diye yazmıştı. Fakat sanatçının kasvetli öngörüsünün pek de kehanetten sayılamayacağı anlaşılmıştır. Bolşevikler 1918'de Sovyet hükümetini Petrograd'dan Moskova'ya taşıdılar. Bu hamlenin gerisinde yalnızca askeri strateji değil, aynı zamanda devrim sonrası Bolşevik ideolojinin merkezine marjinal Avrupa kentini değil, Rus mutlakıyetçiliğinin kalbini yerleştiren yeni bir jeopolitik tahayyül de vardı. Fakat tam da Petrograd-Leningrad Rus imparatorluğunun başkenti olmaktan çıkıp siyasi önemini Moskova'ya kaptırdıktan sonra Petersburg miti yeni bir yön kazanmış ve Sovyet dışarlıklılarının manevi inziva yeri, en azından dünya kültürü nostaljisinin mümkün olduğu bir yer haline gelmişti. Eğer on dokuzuncu yüzyılda St. Petersburg'un soyut, kasıtlı kurmaca niteliği şehrin yaşanmaz ve insanlıkdışı görünmesine yol açtıysa, yirminci yüzyılda da bu edebi öbürdünyalılık ve melankolik güzellik Leningrad'ı daha yaşanabilir hale getirmişti. Dolayısıyla şehrin ünlü edebi ikizi bir tür ütopik vaha, Mandelstam'ın deyişini biraz değiştirerek söylersem, Sovyet gecesinde bir ev halini almıştı.

---

di. Püşkin'in "Bronz Atlı"sı birçok kent mitinin temelini atmıştır. Puşkin'den bu yana "Petersburg masalı" gerçekçi öğelerle fantastik öğeleri birleştirmiş, otoriteye meydan okumuş ve çılgınlıkla flört etmişti. On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde, Slavperver ideolojinin ve yitip gitmiş Rus "doğal yaşam tarzları"na duyulan nostaljinin gelişimiyle birlikte, Petersburg giderek ruhsuz ve yapay bir yer, kendine ait hafızası ya da tarihi olmayan bir şehir olarak algılanıyordu. Petersburg köksüz bir "zıpçıktı" ya da habis bir albay amca olarak kişileştiriliyordu. Sembolistler Petersburg'u lanetli ve köksüz bir şehir, deccalin tecessümü, nihayetinde küllerine dönecek olan fani bir şehir olarak görüyorlardı. Apokaliptik karnaval, Bronz Atlı'nın St. Petersburg'un sonunu muştulayan mahşerin atlısına dönüştüğü yerde gerçekleşmişti. Bazıları Ekim Devrimi'ni bu lanetin gerçekleşmesi ve şehrin ölümü olarak görmüşlerdi. Şair İnnokenti Annenski Bronz Atlı'nın toynakları altındaki yılanın şehrin gerçek idolü olduğunu yazmıştı. Petersburglular şehirlerinin köksüz ve acımasız geçmişini her zaman enselerinde hissederler. Elli yıl sonra Gümüş Çağı şairlerinin hayatları rüya gören Leningradlılar açısından geçmişe ve kendi temel kurmacalarına ilişkin bir peri masalına dönüşmüştü. "Sanat Dünyası" grubunun üyeleri anıtların korunmasını savunan bir karşısaldırı başlatmış ve ancak "güzelliğin şehri kurtarabileceğini" iddia etmişti. Ütopyacı iddiaları Leningrad tarihinin en zor yıllarında yankı bulacaktı.

Petersburg devrimin beşiği konumuna rağmen, Stalin döneminde "istenmeyen adam" haline geldi. Temizlik operasyonları, 1930'larda Kirov'un öldürülmesinin ardından gelen Leningrad meselesi, peşi sıra şehrin kuşatılması, Stalin döneminin sonlarındaki antikozmopolit kampanya ve Leningrad'ı şehre yeni yerleşmiş bir kır nüfusuna, güçlü askeri sanayiye ve sıkı çalışan bir KGB'ye sahip bir Sovyet taşra şehri, "taşra kaderi olan bir başkent" haline getirmeyi amaçlayan son on-yirmi yılın Sovyet politikaları şehri çok kötü etkiledi. Leningrad ve (Sovyet dönemi boyunca varlığını sürdüren şehrin gizli gayriresmi adı) "Peter" farklı zihniyet türlerini temsil ediyordu ve bu ikisi çoğu zaman birbiriyle çatışma içindeydi. *Perestroyka* döneminde muhaliflerin demokratik şehir özlemi demokratik yollarla seçilmiş ilk belediye başkanı olan Sobçak tarafından benimsendi. Sobçak'ın seçim kampanyası ve şehir ıslah planı Petersburg'u canlandırma üzerine kuruluydu. Şehrin adının yeniden değiştirilmesinin üzerinden on yıl geçtiği halde iki şehir, Leningrad ile Petersburg arasındaki düello hâlâ devam ediyor.

Mitik bir Avrupa şehir-devleti olarak "Ada Petersburg"un doğuşu ve Petersburg'un Sovyet dönemindeki oturma izni olan yabancı statüsü bu bölümün ana konusu olacak. "Avrupa'ya açılan bir pencere" diye adlandırılan şehir artık bir geçit olmak istiyor. Petersburg için "Avrupa" hem gerçek bir tarihsel müttefik hem de Sovyet döneminde belli bir savunma ve karşı koyma güdüsüyle yeşermiş bir karşı-kültürel rüyadır.

Petersburg-Petrograd-Leningrad incinmiş gururun şehridir. Moskova ve Berlin'in aksine, şehrin yirmi birinci yüzyılın önde gelen şantiye alanlarından biri olma şansı çok azdır. Burada kent jestleri farklı bir düzeyde gerçekleşir; daha mahrem ve daha mütevazıdır. Berlin'de tarihi merkez bir yara ve boş alansa, Petersburg'da yarasını içinde taşıyan yoğun nüfuslu bir kent bedenidir. Muhteşem öncephelerin arkasında bölünmüş komün daireleri, bakımsız meskûn mahaller, yıkılmış geçitler ve karanlık avlular vardır. Petersburg özlemi öncephe ile iç mekân, kusursuz panorama ile yıkıntı arasındaki bir saklambaç oyunu olarak ortaya çıkar. Öncephe yalnızca iç sefalet için ince bir örtü değil, ideal bir şehrin anısı, dünya kültürünün Atlantis'i, gerçekleştirilmiş bir ütopya hayalidir. Tarihi St. Petersburg öncepheleri şehrin birçok yerli sakininin rüyalarını süsleyen

özel mimari haline gelmiştir; dış mekânlar içselleştirilmiştir ve gerçek yoksullaşmış iç mekânlardan daha mahrem görünmektedir.

Osip Mandelstam bir Petersburglunun yaşamının "olay örgüsü ya da kahramanın olmadığı, boşluk ve aynalardan, alakasız ateşli laflardan, Petersburg hezeyanından oluşan bir hikâye" olduğunu yazmıştı.[10] Gerçekten de boşluk, ayna ve hezeyan kent yaşamında taşlar kadar önemli bir rol oynar. Bu şehirde, yeni Moskova'da olduğu gibi, bütünsel hatırlamalar ve devasa boyutta sanal yeniden inşalar değil, özlem ve umutların kırılması ve yansıması söz konusudur. Fakat Petersburglular ihtiyatlı Berlinliler gibi özeleştiri yapmaz ya da tarihsel mimariye şüpheyle yaklaşmazlar. Petersburg hiç utanmadan narsisisttir, her şeye rağmen kendisine âşık olmayı sürdürür.

Gayriresmi gezim tam da Leningrad elkitabında önerildiği gibi, şehrin adları etrafında dönecek. Ekim Devrimi'ni yeniden sahneleyen 1918-19'un deneysel tiyatrosunun düzenlediği kitle gösterileriyle Saray Meydanı ve Ayaklanma Meydanı'ndan başlayacağız. Buradan Leningrad içindeki Petersburg yıkıntılarında alternatif bir kent hafızasını (Şklovski, Dobujinski, Vaginov, Mandelstam) keşfetmek üzere uzun bir geziye çıkacağız. Eski başkentin yıkıntıları Leningrad'da bir St. Petersburg nostaljisinin temelini atmıştı. Sovyet sonrası nostalji aslında ikinci eldendir, devrim sonrasında Petrograd ve Leningrad'da Petersburg arayışını yansıtan bir özlemdir. 1920'lerde ve 1930'larda "dünya kültürü nostaljisi" gıyaben fahri Petersburglular olan şehre yeni gelmiş göçmenler tarafından benimsenmişti. Totalitarizmin kurbanlarını unutturmamak için yapılmış yeni St. Petersburg'un en tartışmalı anıtı İskelet-Sfenks aracılığıyla, şehrin Sovyet geçmişini, Leningrad kuşatmasını ve Leningrad KGB'sinin "Büyük Ev" inin faaliyetlerini araştıracağız. Sovyet sonrasında kent geleneğinin yeniden icat edilmesi, muhalif ve devrim öncesi mitlerden bazılarını şehir-devletinde kent demokrasisine sahip olma hayaliyle birleştirdi. Son olarak, gezimizde Leningrad'ın yeraltı barı "Saigon"u, Petersburg'un çılgın partilerini ve –Büyük Petro'dan Bronz İskete'ye kadar– şehrin yeni anıt karşıtı abidelerini ziyaret edeceğiz.

10. Osip Mandelstam, "Egipetskaia Marka", *Sobranie soçinenii v treks tomak* içinde, cilt 2 (New York: Interlanguage Associates, 1971), s. 40.



St. Petersburg Sfenksi,
St. Petersburg Karnavalı,
Haziran 1997.

Petrograd'dan Leningrad'a: Dünya Kültürünün Yıkıntıları

Petrograd'da her şeyin dizginlerini koparıp meçhule doğru bir yerlere yol aldığı 1917-18'in şen ve tekinsiz kışı. Gemiyi andıran evler, silah sesleri, araştırmalar, gece nöbetleri, kiracı kulüpleri. Sonra, arabaların olmadığı sokaklar, çuvallı insanların uzun kuyrukları, günde kilometrelerce yürüyüş, göbekli burjuva sobaları, ringa, kahve değirmenindeki yulaflar. Ve yulafların yanında, dünyayı sarsacak her türlü plan: Tüm zamanlardaki ve bütün ülkelerdeki klasiklerin yayınlanması, her alandaki sanatçıların birleşik örgütlenmesi, tüm dünya tarihinin bir dizi oyunda sergilenmesi.

—Evgeni Zamyatin, "Otobiyografi"

Bir araya toplandık ve kitapların yakıldığı sobanın yanına oturduk. Bacaklarımızda yaralar vardı; yağ eksikliğinden ötürü kan damarlarımız patlamıştı. Biz yine de vezin ve şiirsel biçimden, çok uzak görünen bahardan konuşmaya başladık.

—Viktor Şklovski, "Atın Hamlesi"



Tarama Makinası, Mstislav Dobujinski, 1922. Ewa Bérard'ın izniyle.

Devrim sonrası ilk yılların Petrograd'ı ateşle havai fişeklerin yan yana olduğu ve yanan kitapların etrafında edebiyat sohbetlerinin yapıldığı tekinsiz bir teatral ortamı andırıyordu. Kuzeyin Roma'sı imparatorluğun olmadığı bir imparatorluk şehri, devrimci önderler tarafından terk edilen devrimin beşiği oluvermişti. Şehir tam da siyasi açıdan bir önemi kalmadığında devrimci bir mabede dönüşmeye başlıyordu.[11] Halk Sovyetleri Komiserliği'nin Cumhuriyet Anıtları'na ilişkin kararnamesine göre, "çarlar ve uşaklarının anısına dikilmiş anıtlar kitleler tarafından yargılanacak"tı. Şehrin devasa boyutlardaki yeniden dekorasyonu, geleneksel mimariyle çatıştığı ve "onu bir bomba gibi patlattığı" düşünülen avangard müdahalelerden neoklasik kahraman anıtlarına kadar uzanan farklı projelerle başlamıştı. Birçoğu en iyi ifadesini Lenin'in efsane sözünde –"Dün

11. Başkentin Petersburg'dan Moskova'ya taşınmasının çeşitli nedenleri üzerine önemli bir tartışma için bkz. Ewa Bérard, "Poşemu bol'şeviki pokinuli Petrograd?" *Minuvşee*, no. 14 (1993), s. 226-52.

çok erkendi, yarın çok geç olacak: Şimdi davranın"– bulan devrimci zaman anlayışının yansıması olarak geçici bir niteliğe sahipti. Vladimir Tatlin'in en radikal derecede anıt-karşıtı eseri "Üçüncü Enternasyonal Anıtı"nın (1919-1925) Petrograd'da yapılması düşünülmüştü. Bu anıt "burjuva" Eyfel Kulesi'ne meydan okuyor ve acımasız doğa karşısında zafer kazanmak için yeni bir girişimle Büyük Petro'nun kent tutkularını geçmeyi istiyordu.[12] Küp, piramit ve silindir olmak üzere dönen üç cam şekilden oluşan demir ve cam kulesi "insanlığın özgürleşme hareketini" simgeleyen çarpıcı derecede açık bir sarmal biçimindeydi; yalnızca geleneksel mimarlık ve heykel tarzlarının hiyerarşisine değil, aynı zamanda yerçekimi kuvvetine de meydan okuyordu. Tüm ütopyalar gibi bu da gerçekleşmedi ve muhtemelen gerçekleşemezdi de; toplumsal ya da siyasal bir deneyden ziyade olağanüstü bir sanatsal bildiri olarak kaldı. Geleneksel bir şehir müzesine dönüşmek yerine yirminci yüzyıl deneysel mimarisinin öncüsü olabilecek sanal sermaye için en iyi sanal anıttı. Yirmi birinci yüzyıl perspektifinden bakıldığında, Tatlin kulesi asla gerçekleşmeyen roket fırlatma için inşa edilen unutulmuş bir kozmik istasyona –hem ucu açık bir şantiye alanına hem de ütopik bir yıkıntıya– benzemektedir.

Durumun aciliyeti düşünüldüğünde, en uygun olan adım, dikilmesi çok uzun süren kalıcı mimari anıtlar değil, doğrudan bir eğlence ve propaganda etkisi yaratan kitle manzaralarıydı. Seksen yıl sonraki ilk St. Petersburg Karnavalı sırasında, Bolşevik önderi canlandıran soytarının Ekim Devrimi dönemindeki ve sonrasındaki teatral başarılarıyla övünmesi bir tesadüf değildi. Savaş döneminde harap olmuş Petrograd 1919 ve 1920'de devrimci şenliklerin merkezi olmuştu.[13] 1920'de tiyatro yönetmeni Nikolay Evreyinov bin-

12. Tatlin'in anıtı üzerine bir tartışma için bkz. Nikolay Punin, *O Tatline* (Moskova: RA, 1994). Denemeler 1910-1920 yılları arasında yazılmış, 1994'te yeniden yayınlanmıştır. A. A. Strigalev, "O proekte pamiatnika III Internatsionala", *Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva* içinde (Moskova, 1973), s. 408-52.

13. Şenlikler üzerine belgeler için bkz. A. Z. Yufit (haz.), *Russkii sovetskii teatr 1917-1921* (Leningrad, 1968). Eleştirel bir izah için bkz. Katerina Clark, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995) ve James von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920* (Berkeley: University of California Press, 1993). 1998 baharında Harvard Üni-

lerce kişinin yardımıyla Kışlık Saray Baskını'nı sahnelemişti. Bir diğer kitlesel şenlik olan *Özgürleşen Emeğin Gizemi* (1920) devrimin Özgürlük Krallığı'nın kuruluşu ve Wagner'in (küçük burjuva müstebitlerin çingene melodilerine galebe çalan) *Lohengrin*'iyle taçlandırılan büyük ilerleyişini gösteriyordu. Devrimin tiyatrodaki ve sonradan sinemadaki versiyonları çok daha ilgi çekici ve dramatik olduğundan, devrimin beşiği olan Petrograd'ın gelecekteki temsiline gerçek tarihsel belgelerden daha çok katkı sunmuştu.

Sovyet şenliklerinde Fransız devrimi manzaraları Rus vurguları ve Wagnerci tınılarla yeniden sergilenmişti. Kışlık Saray önündeki Aleksander Sütunu görsel propagandanın başlıca hedefiydi. Bazıları tıpkı Paris'teki Vendôme Anıtı gibi yıkılabileceğini söyledi. Bazılarıysa yüzü Napoléon'a karşı zafer kazanmış Çar I. Aleksander'i andıran anıtın tepesindeki meleğin yerine Lenin'in (kanatsız) altın heykelinin konabileceği görüşünü ortaya atmıştı. Boris Kustodiyev 1921 yılına ait tablosunda anıtı sembolik olarak yıkar – resim çerçevesinin dışında bırakır. "Uritski Meydanı'ndaki Gösteri" başlıklı tablo, kitle gösterileri şehri Petrograd'ın devrimci toponimiğini ve yeni ikonografyasını göklere çıkarır. (1918'de Bolşevik komiser Uritski'nin öldürülmesinin ardından Saray Meydanı'na Uristki Meydanı adı verilmiş, fakat bu ad da kısa süre sonra değiştirilmişti.) Ön planda geçici bir kent ayartıcılığı ânı görülmektedir: Bolşevik bir komisere benzeyen siyah şapkalı bir adam, *Petrograd Pravda* gazetesini okurken, sarışın utangaç bir kadın, çocuklu bir devrimci Madonna, ona doğru eğilmiş, devrimci sanatı ve gerçekliği siyasi açıdan doğru okumayı öğrenme heveslisiymiş gibi gazetesine bakmaktadır.

Şenlikli öncephelerin ve havai fişek oyunlarının Petrograd'ına karşı başka bir şehir keşfedilir: Yıkıntıların ve iç mekânların, dökküntü halindeki kamusal anıtların ve harap olmuş insan habitatlarının şehri. Öncephe ütopik rüyalar ve ideolojik vizyonların izdüşümünden başka bir şey değildir; yıkıntı tarihsel felaketlerin bir tanı-

versitesi'nde verdiği Kışlık Saray Baskını konferansını benimle paylaştığı için Christoph Neidhart'a minnettarım. Ütopyacı deneylere dair daha geniş bir bağlam için bkz. Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Dreams and Experimental Life in the Russian Revolution* (New York: Oxford University Press, 1989) ve Karl Schlögel, *Jenseits des Grosen Oktober: Das Laboratorium der Moderne Petersburg 1909-1921* (Berlin: Sieldler Verlag, 1988).

ğıdır. Anna Ahmatova 1920'de Petrograd'a dönüşünde "Petersburg' daki birçok sokak tabelası hâlâ eski yerinde dururken, arkalarında toz, kasvet ve nefes kesici bir uçurumdan başka bir şey" olmadığını gördüğünde şok olduğunu anlatır: "Yıkıntıların ortasında hastalık, açlık, kitlesel infazlar, apartmanların içindeki karanlık, yaş tomruklar, bir yerleri şişmiş, tanınmaz haldeki insanlar. ... Şehir değişmekle kalmamış, tam karşıtına dönüşmüştü."[14] Bu yıkım ânında modern şehir, namı diğer hafızasız şehir, bir hafıza alanına dönüşür. Öte yandan, 1920'lere gelindiğinde Petrograd-Leningrad tarihinin alternatif katmanlarını toplama amaçlı arkeolojik görev, Sovyet yetkilileri tarafından yıkıcı bir pratik olarak görülüyordu. Bu nedenle, örneğin modern Rus kent arkeolojisinin kurucusu Nikolay Antsiferov erken bir tarihte tutuklanmıştı. Devrimin kent arkeolojisi görsel propagandaya ve Sovyet hafızasının inşasına meydan okuyordu. Bir kuşağa mensup tüm yazarlar ve sanatçılar için, ki bunlardan bazıları Birinci Dünya Savaşı'na katılmış ve dahası devrimi desteklemişlerdi, şehrin topografyası kendi biyografileriyle ayrılmaz şekilde iç içe geçmiştir. Kent arkeolojisi kendi hatıralarının arkeolojisidir. Şehri tasvir ederek Sovyet gerçekliğine karşı şüphelerinden ve çelişik duygularından bahsederler.

Yazar ve eleştirmen Viktor Şklovski, devrimci dönüşümlerden birini anlatır: çar anıtlarından birinin avangard bir özgürlük heykeline dönüşümü. Çar heykeli henüz yıkılmamış ve özgürlük heykeli de henüz tam anlamıyla bitmemiştir. Yıkıntı-inşaat alanında evsiz sokak çocukları, devrimin yetimleri ikamet etmektedir:

> Nikolay İstasyonu yakınında bir mezar taşı var. Kilden bir polis şefi kilden kıçını, ayakları açık haldeki kilden bir ata yaslamış. Her ikisi de tunçtan yapılmış. Kenarlardan tutturulmuş dört uzun direği olan "Özgürlük Anıtı"nın ahşap iskelesi üzerlerini kapamış. Sokak çocukları sigara satıyor ve silahlı milis güçleri ruhlarını kurtarabilecekleri çocuk esirgeme kurumuna götürmek üzere onları yakalamaya geldiklerinde, çocuklar "Defol!" diye bağırıyor ve profesyonel gibi ıslık çalıyor ... etrafa dağılıyor ... "Özgürlük Heykeli"ne doğru koşuyorlar.

14. Aktaran Nikolay Antsiferov, *Duşa Peterburga* (Petrograd: Brokgaus & Efron, 1922).

Sonra kendilerine bir sığınak bulup bu tuhaf yerde –çar ile devrim arasındaki sahnenin altındaki boşlukta– bekliyorlar.

Tüfekli çobanlar kayıp koyunlarını aramaktan vazgeçince, çocuklar sanki çubukların üstünde yürür gibi köşelerdeki direklerden asılı uzun iplere sarılıp dönüyorlar.[15]

Bu anlatılan, Petersburg-Petrograd-Leningrad'ın ana meydanlarından birinin (Şubat Devrimi sırasında büyük gösterilere sahne olmuş ünlü Znamenski Meydanı'nın) hikâyesidir. Nevski Caddesi'nin (sonradan 25 Ekim Caddesi adını almışsa da, bu ad hiçbir zaman benimsenmemiştir) sonunda, Nikolay (bugünkü adıyla, Moskova) Tren İstasyonu'nun yanında yer almaktadır. Burası Petrograd "görsel propaganda"sının ana noktası olmuştu. Şklovski yukarıdaki satırlarda heykeltıraş Paolo Trubetskoy'un 1909'da diktiği ve "canavar" ya da "polis şefi" diye anılan III. Aleksander'e adanmış atlı heykeli tasvir etmektedir. (Rivayete göre heykeltıraş siyasetle ilgilenmediğini, yalnızca "bir hayvanın üzerindeki başka bir hayvanı" resmettiğini söylemiştir). Bu anıt 1918-19'da Özgürlük Heykeli'ne dönüştürülmüştü.[16]

15. Viktor Şklovski, *Xod konia* (Berlin: Gelikon, 1923), s. 196-7.

16. Şklovski'nin tasvir ettiği alan ilginç bir dönüşüme uğramıştı. Alan, Petrograd Leningrad'a dönüştürülürken şehrin Sovyetleştirilmesinin merkezi alanı haline gelmişti. Özgürlük Anıtı hiçbir zaman inşa edilmedi; onun yerine, III. Aleksander'in üstü örtülü heykeli geçici sergilerin değişmez mekânlarından biri oldu. 1918'de heykelin üstü kartonlarla kaplanmış ve karaya vurmuş bir devrimci gemi gibi görünmesine yol açan gönderlerle çevrilmişti. Heykelin etrafındaki avangard posterler devrimci sanatın gücünü yüceltiyordu: "Sanat insanları birleştirmenin bir yoludur." Bu heykel 1919'da büyük sütunları ve tepesinde yaldızlı bir taç olan klasik bir kürsü haline getirildi. Posterde şöyle yazıyordu: "Selam olsun devrimin gerçek önderlerine!" Dolayısıyla artık insanları birleştiren şey sanat değil, "devrimin gerçek önderleri"ydi. 1932 yılına ait bir enstalasyonda III. Aleksander anıtı kaplı değil, halk düşmanlarına her zaman yapıldığı gibi kafese atılmıştı. Kafese atılmış çarın yanında muzaffer Sovyet iktidarının bir sembolü vardı: Tepesinde orak çekiç figürü olan Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Heykeli'nin küçük bir versiyonu. (1930'ların Tatlin heykeli çeşitlemeleri diyalektik sarmalın merkezindeki boş alana hiçbir zaman tahammül edememişti.) 1937'ye gelindiğinde devrim sonrası karnaval zamanı kesinlikle sonlanmıştı. Kirov'un öldürülmesi olayı Leningrad'da büyük temizlik operasyonlarına yol açmış ve şehir sonsuza dek Stalinist otoritelerin gözünden düşmüştü. Adını Znamenie Katedrali'nden alan Znamenski Meydanı, Şubat Devrimi'ni anmak amacıyla artık Ayaklanma Meydanı adını almıştı. Znamenie Katedrali 1940'ta yıkıldı ve 1950'lerde burada

Şklovski devrimci kitleleri anlatmak yerine sokak çocuklarının anarşik yaramazlıklarını anar. Bu tasvirde siyasi bir sembol canlı ve çiftdeğerli bir kent alanına dönüşür. Anıt saklanacak bir yer halini alır, bir iç mekân edinir. Monarşist Petersburg'u ve devrimci Petrograd'ı temsil eden iki yönlü bir siyasi sembol, yıkıcı bir günlük pratiğe sahne olmakta, hiç kestirilemeyecek bir tarzda kullanılmaktadır. Petrograd'ın sokak çocukları açısından anıt bir tür panayır alanına, çar ile devrim arasında saklanacak bir yere dönüşür.

"1918'in korkutucu kışında büyük evler küçük evleri yuttu. ... İnsanlar kitaplarını sobaya attı, yakınlardaki ahşap evleri yaktılar. Bu kent savaşının bir sonucu olarak şehir yapay yıkıntılarla doldu. Şehir yavaş yavaş bir Piranesi gravürüne dönüşüyordu" diye yazar Şklovski.[17] Petersburg mimarisi insanbiçimli hale getirilir, hatta yamyamlaştırılır. Evlerin cepheleri ve iç mekânları artık birbirinden ayrı değildir. Binalar insanların yaşadıkları sıkıntıları ve yıkımı, kamusal ile özel olan arasındaki sınırların ortadan kalkışını cisimleştirir.

Mükemmel öncephelerin şehri olan Petersburg bir yıkıntılar yığını gibi görünür. Walter Benjamin "yıkıntılarda, tarih, fiziksel olarak (doğal) ortamla iç içe geçer"[18] diye yazmaktadır. Bu yıkıntılar ağıtvari değil, daha ziyade diyalektik bir niteliğe sahiptir; birçok tarihsel katmanın bir aradalığını, olanakların çokluğunu düşündürür. Yıkıntı bir bakıma tarihin mekânsallaştırılmasıdır, Benjamin'in verdiği adla, çeşitli şehir vizyonlarının çatıştıkları ve bir arada bulundukları "durağan haldeki diyalektiktir." Şklovski'nin paradoks, yadırgatma ve ironik nostalji poetikasına bir örnek teşkil eder Petrograd yıkıntıları. Bu tehlikeli arkeolojik uygulamadan çıkan şehir hem sembolistlerin felaketin eşiğindeki apokaliptik Pompeii vizyonuna hem de devrimci "Kızıl Petrograd" imgesine karşıttır.

---

bir metro istasyonu kuruldu. III. Aleksander anıtı ise kaldırılıp Rusya Müzesi'nin iç avlusuna "sürgüne gönderildi" ve yerine 1985'te Leningrad'ın son anıtlarından biri dikildi: Kahraman Leningrad Şehri için Dikilitaş. Yarı yarıya kaybolmuş ışıklı yazı ("Yaşasın Kahraman Leningrad Şehri") hâlâ Moskova tren istasyonunun öncephesini süslüyor.

17. Şklovski, *Xod konia*, s. 24.

18. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne (Londra ve New York: Verso, 1990), 177.

Şehrin tasviri yazarın kendi durumunu yansıtır. Viktor Şklovski kısa bir süre Yazarlar Komünü'nde, yazarların sanat yoluyla dünyayı değiştirmeyi hayal ettikleri ve kıtlıkla soğuğun doruk noktasına ulaştığı bir kış mevsiminde yanan kitapların ateşinde şiir tartıştıkları Sanat Evi'nde kalmıştır. Şklovski Birinci Dünya Savaşı'na katılmıştı ve Bolşeviklerin Ulusal Meclis'i dağıtmalarına karşı çıkan Sol Sosyalist-Devrimci Parti'ye üyeydi. Tutuklanma tehdidi karşısında yeraltına çekilmek zorunda kalmış, sonunda kendisini Berlin'de bulmuştu. Petrograd taslaklarından bazıları karısının rehin tutulduğu Rusya'ya kendisinin geri dönüp dönemeyeceğini düşündüğü bir dönemde yazılmıştı. Doğduğu şehir hem devrimin vaat edilmiş toprakları hem de bir cehennem vizyonudur. Şklovski'nin metni devrim sonrası Petrograd hakkındaki "tüm hakikati" anlatmanın olanaksızlığı üzerine düşünür: "Hayır, hakikat değil, hayır. Tüm hakikat değil. Hakikatin bir parçası bile değil. Ruhumu uyandırma korkusuyla konuşmaya cesaret edemiyorum. Uyuması için onu sakinleştirdim ve üzerini bir kitapla örttüm, böylece hiçbir şey duymayacak."[19]

Petersburg yıkıntılarında kadim geçmiş ile devrimci gelecek birleşmektedir. Şklovski şöyle yazar:

> Petersburg ferahlık ve deniz kokuyor.
> Her yerde yeşil çimenler var.
> Kentin her tarafında kilometrelerce uzunlukta sebze bahçeleri...
> Ölmek istemeyen herkes kazmakla meşgul.
> Herkes de ölmek istemiyor.
> Şehir pastoralleşmiş.
> Ateş yakmak için yıkılan evlerin arazileri Finlandiya tarlalarına benziyor.
> Yaz Bahçesinde (havuzda) ve (Mars Parkı yakınındaki) Moika'da insanlar yıkanıyor. Çoğunlukla çocuklar.
> Bahçelerdeki ıhlamur ağaçları çok büyük.
> Bir cennet ki kaybedilmiş ve yeniden bulunmuş.[20]

Büyük Petro'nun şehri Finlandiya bataklıklarına, "ıssız dalgaların yatağına" geri dönüyor. Devrimci bugün, geleceğe değil, tarihöncesine ait görünüyor. Benjamin'in "tarihöncesini yaratan modern-

19. Şklovski, *Xod konia*, s. 199-200. 20. *A.g.y.*, s. 196.

lik" adını verdiği şeyin başka bir örneği bu. "Kültür şehri" yıkım karşısında kaybettiği doğal cenneti yeniden buluyor. Petrograd granitinin çatlaklarında büyüyen yeşil çimen Petersburg'un düzenliliğini barok bir groteske dönüştürmektedir; bu çimen şehre tarihsel hafıza kazandırmakta, aynı zamanda alternatif zaman anlayışları –ebedi geri dönüş ve devrim zamanı– önermektedir. Bazı hüzünlü Petersburglular (şehrin mitik adı olan) "Petropolis"in "Nekropolis"e dönüştüğünü yazıyorlar; modernliğin şehri dünya kültürünün mezarlığı, kayıp bir Atlantis haline gelmiştir. Şklovski'nin bu tür ölü sevici bir anlayışı yoktur – Petersburg-Petrograd birçok sanal gerçekliğin şehri, ölmeyi reddedenlerin olanaksız yaşamlar mekânı olarak kalır.

Şklovski'ye göre, satrançtaki atın hareketi –düz yol değil, cefalı rota– şimdinin çelişkileriyle yüzleşmenin yegâne yoludur. Sakinleştirilip uyutulan ve üzeri kitapla örtülen ruh, iki anlamlı sözlerin ilginç bir barok alegorisidir. Nitekim sonradan Ezop dilini –elli yıl boyunca Sovyet entelijansiyasının parolası olacak iki anlamlı sözleri– formüle eden de Şklovski olmuştu. Şklovski sürgünden Sovyet Rusya'ya döndü, ama biçimci ve kozmopolit olduğu gerekçesiyle kınanan "bir iç sürgün" haline geldi ve biçimciliği bizzat kendisi reddetmek zorunda kaldı. Fakat hayatındaki tüm sarsıntılara rağmen, devrimci Petrograd'ın yıkıntılarına sonsuza dek bağlı olan paradoksal düşünme tarzını terk etmedi.

Petersburg-Petropolis kutsallığı bozulmuş bir mezarlık ya da tadilat nedeniyle kapalı olan bir dünya kültürü müzesi olarak görülüyordu. Kentte bulunan nesnelerin ve tiyatro eşyalarının titizlikle koleksiyon haline getirilmesi gibi, nostalji de bir hayatta kalma alıştırmasına dönüşmüştü. Bir zamanlar Sanat Dünyası grubunun üyesi ve 1921'de Petrograd Sanat Komün Evi'nin sakinlerinden biri olan sanatçı Mstislav Dobujinski, "Gözlerimin önünde şehir inanılmaz güzellikte bir ölüm yaşıyordu," diye yazar.[21] "Tarama Makinesi"nde, Neva kıyısının klasik Petersburg panoraması Rusçada korkutucu bir adı olan canavar makinesi ("toprakyutan") tarafından engellenir. Dobujinski'nin melankolik gravürleri devrim sonrası şehrin modern arkeolojisini kontrpuanlar, kriptogramlar ve çifte viz-

21. Mstislav Dobujinski, *Vospominanıia* (Moskova: Literaturnye pamiatniki, 1987).

yonlar aracılığıyla sunar. Sanatçı, gerçeküstücülerin "sıradan olağanüstü" arayışını hatırlatan bir tarzda "küfürbazlıklar" adını verdiği şehrin bulunmuş trajikomik nesnelerine hayrandır. Toprakyutanın çizgilerinde, Neva'nın küçük dalgalarında yansıyan Aziz Isaac Katedrali'nin feci derecede bozulmuş siluetini görürüz. Ayrıca Petersburg'un ana heykeli olan Bronz Atlı bir minyatür haline getirilir ve ufukta zar zor seçilir. Devrim sonrası Petrograd'da şehrin kurucusu Büyük Petro, resmin kenarlarındaki tesadüfi bir karalama, nostaljik St. Petersburg sanatçısının kaleminden çıkmış tuhaf bir izden ibarettir.[22] Kültürel hafıza arka plandaki bir şekil olarak, hatırlamakta ısrar edenlerin yeniden yarattıkları bir şifreli sözcük olarak görünmektedir.

Osip Mandelstam'da Petersburg-Petrograd, anısına alenen lanet okunan Roma imparatoru Neron'un maskesini takar. "Petersburg kendini Neron ilan etti ve ezilmiş sinek ezmesinden bir çorba içiyormuşçasına mide bulandırıcıydı."[23] İmparator Neron yaşadığı dönemdeki birçok yazar ve sanatçıyı yok etmiş olmasıyla tanınır, üstelik Neron bunları sırf sanatçı olma hayaliyle yapar. Korkunç ölümünden önceki son sözleri meşhurdur: "Dünya benimle birlikte ne büyük bir sanatçıyı kaybediyor." Osip Mandelstam'ın şehre duyduğu sevgi-nefret Sovyet dönemindeki yeni Petersburg mitinin temellerini atmıştı. Örnek bir Petersburg şairi olan Mandelstam ne buralıdır ne de burada ölmüştür – az rastlanan bir durum değildir bu. St. Petersburg'a üç yaşındayken Varşova'dan gelmiş ve kozmopolit mimarisi, fantazmagorik heykel yürüyüşleri ve gerçek askeri muhafızlarıyla bu şehir "çocuksu emperyalizm"in ateşli bir gösterisi olarak kendisini çok etkilemişti. Ancak Mandelstam'ın devrim sonra-

22. Taşbaskı on sekizinci yüzyıl ve on dokuzuncu yüzyılın başındaki klasik Petersburg sanatını ve aynı zamanda Sanat Dünyası grubuna mensup ressamların hayran olduğu Japon Hokusai ve Hiroshige sanatını hatırlatmaktadır. Dolayısıyla St. Petersburg nostaljisinin üslubu yerel değil, uluslararasıdır; neoklasik oran hissine, dışavurumcu çizgilere ve Japon taşbaskılarının ritimlerine sahip modernist bir niteliktedir. Grigorii Kaganov'a göre Dobujinski'nin Petersburg'u "kentsel şeyler tiyatrosudur. Dobujinski 'şey' sözcüğünün antik köküne iniyor gibidir. 'Şey' kelimesi kökü itibariyle 'yaşayan ya da iblisçe bir varlık' anlamına gelir ve Hint-Avrupa dilindeki 'konuşmak' fiiliyle aynı kökten gelmektedir." Grigorii Kaganov, *Sankt Peterburg*, s. 77.

23. Mandelstam, "Egipetskaia Marka", s. 20.

sında açlıktan kırılan Petrograd'da yazdığı satırlar, eski Petersburglu-ların oluşturduğu gayriresmi cemaatin şifresi olmuştu: "Petersburg'da yeniden bir araya geleceğiz." Mandelstam devrimin arifesinde, tıpkı Andrey Belıy gibi, ideal şehir olan Petropolis'in ölümünü haber veren bir şiir yazmıştı: "Sizin değil, Proserpina'nın hâkimiyetindeki / Berrak Petropolis'te öleceğiz."[24] Bu dizeler Mandelstam'ın kendisi açısından bir kehanet değildi. 1938'de tutuklanmış ve Vladivostok yakınlarındaki kampların birinde –Petersburg'a en uzak noktada– ölmüştü. Yine de Mandelstam'ın trajik yazgısına rağmen, şiirleri hiç de apokaliptik değildi; o yalnızca şehrin taşlarıyla ve hikâyeleriyle ilgileniyordu. Mandelstamlar aristokratik Petersburg –hemen köşebaşında Mariinski Tiyatrosu ile Konservatuar'ın olduğu tiyatrolar bölgesi– ile çoğunluğunu Yahudilerin oluşturduğu son gelen göçmenler tarafından mesken tutulan fakir bir mahallenin sınırında yaşıyorlardı. Şehrin içindeki bu iç sınır bölgesi Mandelstam'ın şiirlerinde belirleyici bir yere sahiptir. Mandelstam'ın şiirlerinde kayıp Petropolis rüyasıyla karşılaşırız; düzyazılarında ise Petersburg-Petrograd terzilerle saatçilerin, şairlerle esnafın, serserilerle anti-kahramanların yaşadığı modern bir eklektik ve kozmopolit şehirdir.

Mandelstam Petersburg'daki çocukluğunun nostaljik bir otobiyografisini yazamamıştı. Otobiyografik kısa romanı *Mısır Damgası* aslında porselen, mürekkep kutusu ve aile resimlerinin (alışıldık günlük yaşamın, yazı aletlerinin ve biyografik eşyaların) parçalanmasıyla başlar.[25] Yazar ironik bir şekilde "başarısız Petersburg ölümsüzlüğü" şerefine kadeh kaldırır:

24. *A.g.y.*, "V Petropole prozraçnom mıy umrem". *Medlennyj den'* içinde (Leningrad: Maşinostroenie, 1990), s. 59.

25. *Mısır Damgası* devrim zamanının Petersburg'una dair iki katmanlı bir hikâyedir: Metinle yaşamın parçalarını birleştiren anlatıcı-yazarın ve Puşkin, Gogol ve Dostoyevski'nin paltosunu kaybeden "küçük adamlar"ının bir yirminci yüzyıl versiyonu olan başarısız Petersburg kahramanı Parnok'un hikâyesidir. Parnok hem Petersburg'un yerlisidir hem de yabancı bir sakinidir; keza yazarın kendisi de: "Tanrım! Sonumu Parnok'a benzetme! Ondan uzaklaşmamı sağlayacak takati benden esirgeme ... Ben de yalnızca Petersburg sayesinde ayaktayım – konser salonunun Petersburg'u, sarı, uğursuz, iç karartıcı ve soğuk" (s. 149, değiştirilmiş).

Size, sevgili aileme armalar –bir bardak kaynar su– bırakıyorum. Petersburg'un kaynar suyunu tattıktan sonra ağızda kalan kauçuk tadında, başarısız aile içi ölümsüzlüğüme içiyorum. Zamanın merkezkaç kuvveti Viyana işi sandalyelerimizi ve küçük mavi çiçekli Hollanda tabaklarımızı etrafa saçtı. Geride hiçbir şey kalmadı. Otuz yıl yavaş yavaş yanan bir ateş gibi geçti. Otuz yıl boyunca soğuk beyaz alaz icra memurunun damgasını vurduğu aynaların arkasını yaladı.[26]

Aile iç mekânı darmadağın olmuştur. Mobilyalar ve günlük eşyalar sokağa atılmış, etrafa saçılmıştır. Ev eşyaları sokak çöpleri haline gelmiştir. Mandelstam'da "zamanın merkezkaç kuvveti" yalnızca devrimin kuvveti değil, daha geniş anlamda aile iç mekânını dağıtan ve insanları "biyografileri"nden çekip çıkartan modernliğin kuvvetidir. Mandelstam'a göre bu durum, modern yazarın bütünlüklü olay örgüsü ve kahramanı olan bir on dokuzuncu yüzyıl romanı yazmasını olanaksız hale getirir.

Devrimci Petersburg'un *genius loci*'sinin Bronz Atlı değil, travesti olarak görünen bir Taş Misafir –Büyük Petro kılığında etrafta dolanan ve anlamsız sözler mırıldanan Taş Kadın– olması tesadüf değildir. Devrimci karnavalın çolpa kraliçesidir o. Anlamsız sözlerin ortasında, Büyük Petro kılığındaki Taş Kadın, hikâyenin laytmotifi olan çok önemli bir söz söyler: "Şehir meydanındaki çöp". Çöp, ev yaşamından geriye kalan şeydir. Petersburg nesnelerinin başkalaşımı değişim girdaplarını yansıtır: Ev yaşamının eşyaları gayrişahsi sokak çöplerine dönüşür; buradan şehrin koleksiyoncuları ve melankolik şairleri tarafından toplanır, unutulmuş mahremiyetin hatıra-eşyaları ve eski "kültür şehrinin" kayıp medeniyetinin arkeolojik nadide eserleri haline gelir. Petersburg'un günlük süs eşyaları, tıpkı antik Mısır boncukları ya da Roma çanak çömlekleri gibi, birdenbire kıymete biner. Siyasi ideolojinin giderek dogmatikleştiği ve neredeyse günlük yaşamın her veçhesini tahakküm altına aldığı 1920'lerin sonunda, ideolojik doğruluktan kaçan her türlü zararsız ama "faydasız" faaliyet, bir karşı koyma stratejisi haline gelmişti. Büyük projeler ve kitle hareketleri çağında, gündelik eşyalara ve insanın tekil özelliklerine dikkat etmek karşıdevrimcilik olarak görülür. Konstantin Vaginov modern çağ tarihini ufak tefek süs

26. Mandelstam, "Egipetskaia Marka", s. 5.

eşyaları ve günlük yaşamın ıvır zıvırları üzerinden yazmanın mümkün olduğuna inanıyordu. "Ivır zıvırlar çok bilgilendiricidir ve size yaşadığınız çağı gafil avlama olanağı sunar."[27] Petersburg geleneğinden gelen Leningrad yazarları saplantılı koleksiyonculara ve yararsız şeylere tapınanlara iki yönlü bir yaklaşım sergilerler. Bir yandan onları parodileştirir, bir yandan da kendi Petersburg hikâyeleri için koleksiyonlarına el koyarlar.

Mandelstam gereksiz nesnelerle ve kent mitleriyle dolu fantastik bir Petersburg iç mekânını tasvir eder. Burası Parnok'un paltosunu bıraktığı terzi Mervis'in evidir. Daire, resimlerle kaplı bir bölmenin olduğu, tuhaf bir ikonastaza* benzeyen bir panayır çadırı gibidir:

> Orada, üzerinde kürk manto, biçimsiz yüzüyle Puşkin vardı, eşraftan meşalecileri andıran birileri tarafından el arabasıyla götürülüyordu. ... Yanında on dokuzuncu yüzyılın eski moda pilotu Santos Dumont, kruvaze ceketiyle, elementlerin oyunu sonucu balonundan atılmış ... Sonra kendi küçük ülkelerinde çubuklar üzerinde tumalar gibi koşturan Hollandalıların resmi vardı...

Terzi Mervis'in ikonostazı o günkü gazetelerden alınma *kiç* reprodüksiyonlarının bir kolajı, anlamlarını kaybetmiş Petersburg mitlerinden bir derlemedir. Modern unutmanın sunağıdır bu. Puşkin'in ölüm sahnesi bir yanlışlıklar komedyasındaki unutulmuş sahne olarak tarif edilir. Balonundan atılan pilot, tanınmayan bir modern İkarus, Mandelstam'daki biyografilerinden atılan kahramanlar metafo-

* Ortodoks kilisesinde ikonla kaplı duvar. –*ç.n.*

27. Konstantin Vaginov, "Truy i dni Svistonova", *Kozlinnaia Pesn'* içinde (Moskova: Sovremennik, 1991), s. 164. Ayrıca bkz. Anthony Anemone, "Obsessive Collectors", *Russian Review* (yayınlanacak). Vaginov *The Goat Song* adlı romanına (bir tragedyanın soytarıca bir versiyonu) yazarın beşik değil, mezar uzmanı olarak göründüğü teatral bir giriş yazmıştı: "Artık Petersburg diye bir yer yok. Leningrad var, ama Leningrad bizi ilgilendirmiyor. Yazar bir beşik uzmanı değil, mezar uzmanıdır." Devrimin beşiği olan Leningrad onu Petersburg kadar, Nekropolis kadar ilgilendirmez. Yazar ölü sevicidir ve her şeyin eskisini sever. Onun Petersburg'u "Kuzeyin Roma'sı"dır. Bolşevik deri ceketli "yeni Hıristiyanlar" tarafından çok geçmeden yok edilecek olan medeniyetin son sığınağıdır. Kuzeyin Roma'sı olan Petersburg'un mitolojisi, Üçüncü Roma olan Moskova'dan farklıdır. Petersburg örneğinde, Roma bir dünya medeniyeti mekânıdır, dünyevi ve seküler bir şehirdir, oysa Üçüncü Roma apokaliptik kehanetlerin şehri, yeryüzündeki cennet ya da cehennemdir. Vaginov, *Kozlinnaia Pesn'*.

runa benzemektedir; çubuklar üzerinde yürüyen Hollandalılar ise bizzat Petersburgluların mitik imgeleridir. İkonastaz, seri üretilen kent kültürüne tapan, ama şehre ve onun kültürel geçmişine ait olmayan bir yabancının bakış açısıdır.

Mandelstam şehri ortasından parçalanmış bir kitaba benzetir. Tüm kent iletişimleri kesintiye uğramıştır; telefonlar kesilmiş, asansörler çalışmaz olmuş, köprüler kaldırılmış, saatler tamir edilemeyecek şekilde bozulmuştur. Hafıza ve zaman bir Petersburg göçmeni –bir çıkmaz sokağın farkına varmak ile bir kaçış rüyası arasında kalan ele avuca sığmaz bir Yahudi kız– figüründe kişileştirilmiştir. "Hafıza, gizlice ailesinden kaçıp Nikolay İstasyonu'na giden hasta bir Yahudi kızdır: Belki de birileri onu alıp götürecektir?"[28] (Mandelstam ile Şklovski bugün Moskova İstasyonu adını almış olan Nikolay İstasyonu'nda buluşmuşlardı.) Mandelstam'ın Petersburg'u bir göçmenler başkentidir; burada etnik kökeni Rus olan tek bir karakter dahi yoktur. Sıradan sakinler "küçük adamlar" Puşkin ve Gogol'ün kahramanları değil, Kolomna'da ve Kamenny Ostrov'da yaşayan yeni göçmenlerdir. Puşkin'in Mefisto görünümlü Hermann'ı, sadık Lizoçka'sıyla Nevski Caddesi'ndeki küçük dairesinde yaşayan Geşka Rabinoviç'e dönüşür. Ayrıca Rus-Yahudi adı asimilasyon paradokslarını ele veren ve "Rus işi" bir sandalyede oturmayı seven bir adam da vardır: Nikolay Davidoviç Şapiro.

Petersburg rehberimiz başarısız roman kahramanı Parnok'tur. Parnok "son Mısırlı" diye anılır; son Petersburglulardan biri olma ihtimali de vardır. Tek "son bakışta aşk"ı doğduğu şehir olan Baudelaireci avarenin büyüleyici olmayan bir versiyonudur. Parnok kent karnavalına katılır ve kendi isteği hilafına cübbesini çıkarmış görünür. Tüm romana yayılan geçit devrimci bir gösteri değil, eşkıyaların geçit törenidir, bir linç güruhunun tezahürüdür. Parnok şehrini yağmadan ve yıkımdan kurtarmaya çalışır, en sonunda Petersburg *influenza*'sı (gribi) kapar. Marjinal kahraman harap olmuş Petersburg'un son Don Quijote'si, yıkıma meydan okuyan tek kişi olur. Sovyet döneminde, Petersburg rüyasının savunucuları şehrin marjinalleşmiş sakinleridir, Petersburg rüyasını sahiplenen ve her türlü olumsuzluğa karşı onu korumaya çalışan yeni göçmenlerdir.

28. Mandelstam, "Egipetskaia Marka", s. 30.

Kaynar su dolu bardak Petersburg *influenza delirium*'unu (grip hezeyanını) önleyemez. Devrimci şehir kirlenmiş, sakinleri de bundan nasibini almıştır. Şklovski örneğinde olduğu gibi, "doğruyu söyleme" girişimi devrimin hummalı zamanında doğruyu söylemenin olanaksızlığına dair bir alegoriye dönüşür. Şehri kurtarmanın bir yolu olmadığından, şehirden son kirlenmiş katmanı çıkarıp onu "çıplak hakikati" içinde düşünmenin de imkânı yoktur. Ama sonunda Mandelstam apokaliptik ayartmaya direnir. Petersburg *influenza*'sının ateşi, Aurora Borealis'in* sabah ışığında bir esin ânı vaat eder ve kirlenmeyi şehirle birlikteliğe dönüştürür. Mitik kozmopolit Petropolis-İskenderiye imgesi, başka bir deyişle dünya kültür şehri imgesi, devrim sonrasının ateşli Petrograd'ına musallat olur, ama diğer görünmez şehir yaratıcı edimler ve kolektif rüyalarla sürekli olarak yeniden yaratılmalıdır. Mandelstam'ın dünya kültürü nostaljisi birleşik bir kanon özlemi değil, maskeli balodaki bir yelpaze gibi açılan yaratıcı kültürel hafıza özlemidir. Bu nostalji geriye dönük değil, ileriye dönüktür. Hem radikal hem geleneksel, hem modernist hem klasikçi olan, "klasik şiir devrimin şiiridir"[29] gibi bir paradoksa inanan şairin vizyonudur.

Petropolis ozanı Mandelstam'ın, Stalin döneminde başlatılan bir uygulamaya göre "ikamet izni" olmadığı için Leningrad'da yaşaması yasaktı. 1930'da, şehrin iki adı, Petersburg ve Leningrad'ın birbirleriyle düşmanca konuştukları "Leningrad" adlı bir şiir yazmıştı. Bu şiir, deyim yerindeyse, son elli yılın Petersburg hafızasının marşı olacaktır.

* Kuzey Kutbu'nda özellikle geceleri görülen doğal ışıma. –*ç.n.*

29. 1920'lerin sonu ve 1930'daki kültür savaşı, gerçekte, kültürel hafızayı korumak isteyen modernistlerle devrimci avangardçılar arasında geçmiş bir savaş değildir. Bunların ikisi de –Özgürlük'e geçici bir devrimci anıt tasarlayanlar ile yıkıntıların arkeologları ve koleksiyoncuları– mağlup olmuştur. Stalin zamanının kent tarzı, neoklasik eklektizmini ve *art deco*'nun sosyalist gerçekçi versiyonunu tercih ediyordu. Rus başkentinin imparatorluk kimliğini devralan yeni Moskova imgesine avangard deneyleri değil, klasik Petersburg mimarisinin özellikleri dahil edilmişti. Fakat ideolojiyi belirleyen yalnızca estetik biçimler değildir; ideoloji aynı zamanda iktidarla ilişki ve bağlam tarafından belirlenir. Stalin'in Moskova'sı Petersburg'un imparatorluk imgesini gasp etmişti etmesine ama, Petersburg dışarlıklılarının bireysel yaratıcı kâşifliğine ve alternatif nostaljilere tahammülü yoktu.

Gözyaşlarım kadar tanıdığım şehrime döndüm,
Çocukluğumun şişmiş bezeleri kadar tanıdığım.
Döndüm buraya işte – durma, iç artık
Irmak boylarındaki fenerlerin balıkyağını.

Katranla karıştığı güne yumurta sarısının,
Bu aralık gününe alışmaya bak.
Petersburg! Hayır, ölmek istemiyorum daha!
Defterinden silinmedi telefonumun numarası.

Petersburg! Saklıyorum yazdığım adresleri,
Onlar duyuracak bana ölülerin sesini.
Karanlık bir eşikte oturuyorum; zil,
Etinden sıyrılmış zil şakaklarıma vuruyor.

Kapı zincirlerinin paslı demirine dokunarak
Sevgili konukları bekliyorum bütün gece.[30]

Şiir nerede başlıyor? Evin eşiğinde bir yerlerde. Şairin komün dairesinin rahatsız bir sakini mi yoksa istenmeyen bir misafir mi olduğu ya da eşiğin hangi tarafında bulunduğu tam olarak belli değildir. Yakalanmaktan korkmaktadır, ayrıca kendi evinde (ki bu ev artık onun değildir) zaten kendisini yakalanmış hissetmektedir. Şiirin mekânı bir geçiş mekânıdır, kara girişlerin ve karanlık geçitlerin olduğu aşırı kalabalık komün dairelerine açılan kapıların zincirleriyle ve sökülmüş kapı zilleriyle dolu sahipsiz topraklardır. Mekânsal kopukluğa zamansal bir kopukluk denk düşer. "Petersburg" artık nostaljik bir alan değil, yalnızca bir yakarıştır, sihirli güçlerini kaybetmiş efsunlu sözlerdir. Şair Leningrad'daki bir Petersburglu olarak, yabancı bir şehirdeki yabancıdır. Şiir *Mısır Damgası*'ndan bazı imgeleri yeniden kullanır, ama burada çocukluk hastalığına dair imgeler çok kötü anlamlar edinir ve kent epifanisi artık mümkün görünmez.

Kırk yıl boyunca yayınlanmayan bu şiir bazı değişikliklerle ilk kez şairin eserlerinin savaş sonrası Sovyet baskısında yayımlandı.

30. Osip Mandelstam, "Ia vernulsia v moi gorod, znakomyj do slez", *Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam* içinde, haz. Sidney Monas, çev. Burton Raffel ve Alla Burego (Albany: SUNY Press, 1973; Türkçesi: "Leningrad", çev. Ülkü Tamer, www.siir.gen.tr/siir/o/osip_mandelstam/leningrad.htm).

Sovyet pop şarkıcısı Alla Pugaçeva şiiri çağdaş bir besteyle ve kişi zamirlerini erkekten kadına dönüştürerek (*la vernulas'* ...) seslendirdi. 1998'de Petersburg'da dolaşırken Vassilyev Adası sekizinci bölgedeki bir evde muğlak bir anıt levhasına rast geldim: "Şair Mandelstam 'Şehrime döndüm' şiirini burada yazmıştır."[31] Bir şairin şiirini yazdığı binanın sırf bu nedenle anıtlaşması nadirdir; bunun için genellikle şairin oturduğu ev kullanılır. Mandelstam'da bu da farklı olmuştu; şair şehirde on yedi kez ev değiştirmiş ve Brodski'nin kendisine verdiği adı hak etmiştir: "Tüm Birlik'in evsiz şairi."

■

Kırık cam ve kavak ağacının uçuşan tüyleriyle dolu tozlu bir girişten geçiyorum. Burada hiç ışık yok, bina karanlığa gömülmüş vaziyette; yalnızca beşinci katta kilitleri yeni takılmış, yeni boyanmış, üzerinde gururla numarası yazan bir kapı var. Burası, Mandelstam'ın "Kapı zincirlerinin paslı demirine dokunarak sevgili konukları"nı beklediği dairedir. Tak tak vuruyorum kapıya. Mandelstam'ın Petersburg'unun rehberi olan arkadaşım eskimiş girişin tozunu solurken Mandelstam'dan bahsediyor. Mutfakta sesler, küçük ihtiyatlı adımlar duyuyoruz. Kapının arkasındaki adam bizi dinliyor. Biz de dinliyoruz. Burada kapı zili yok, kendiliğinden bir iletişim olanağına sahip değiliz. Bu yüzden eşiği geçip Mandelstam'ın mutfağındaki ılık çayı içemiyoruz, şairin odasına giden uzun koridoru göremiyoruz, mahremiyet yanılsamasına kapılamıyoruz. Belki de böylesi daha iyi. Zira Mandelstam'a uygun bir müze-ev olamaz.

Leningrad'dan Petersburg'a: İskelet-Sfenks ve Leningrad Hafızası

St. Petersburg'daki Totaliter Zulmün Kurbanlarına Anıt'ın kaidesinde Mandelstam'ın "Leningrad" şiirinden dizeler var. Bir zamanlar 1960'ların sanat grubu "Sankt Petersburg"un üyesi olan göçmen sanatçı Mihail Çemyakin, bu anıtı adı yeniden değiştirilen şehre ar-

31. Mandelstam'ın Petersburg'undaki rehberli tur için İrena Verblovskaya'ya minnettarım.

mağan etmişti. Neva nehrinin kıyısındaki anıt çift yüzlü İskelet-Sfenks'in heykelinden ve ortasında mahkûmun penceresindeki çatlağa ya da haça benzeyen küçük bir yarık bulunan granit bir levhadan oluşuyor. Yeni Sfenks-İskelet, Güzel Sanatlar Akademisi'nin önünde bulunan antikçağdan kalma Mısır sfenksleriyle –Neva'nın diğer kıyısındaki ünlü Petersburg simgesiyle– diyalog halindedir. 1830'larda antikçağ başkenti Tebai yakınlarında çıkartılmış olan Petersburg'un Mısır sfenksleri MÖ beşinci yüzyıla aittir ve Rusya'ya I. Nikolay döneminde getirilmiştir. Rus çarı, Mısır antikalarına hayran olan Napoléon'a karşı savaşı kazandıktan sonra, yeni başkentini eğreti ampir üslubuyla şekillendirmişti. Antikçağ Mısır'ndaki Sfenks insan başlı, aslan vücutlu mitik bir hayvandı ve güneş tanrısı Ra'nın tecessümü olarak Firavun'u simgeliyordu. Petersburg'daki Mısır hatırası çarın tanrısal gücüyle, uluslararası ampir üslubuyla ve egzotik-gizemli şarkiyatçılıkla özdeşleştirilirdi. Çarların Petersburg'u dünya kültürünün koleksiyonunu yapmış ve bu koleksiyonu şehrin görülmeye değer panoramalarıyla birleştirmişti.

Şimdi, Petersburg gezisi antikçağ sfenksinden modern sfenkse, imparatorluk sembolünden Sovyet sonrası sembole geçmektedir. Çemyakin'in sfenksi karnavalesk bir hayvandır, Mısırlı muadilinden daha eklektik ve groteskdir. Bir yandan bir kadın yüzüne ve klasik göğüsleri olan bir aslan bedenine sahiptir. St. Petersburg sfenksi kozmopolit ve androjen bir hayvandır, Mısır imparatorluk yaratığına ve gözlerinin körlüğüyle dalga geçmek için insanlara bilmeceler soran kanatlı Yunan canavarına benzemektedir. Diğer yandan bir iskelet, ölüm dansından alınma bir figürdür. Bu çift yüzlü bir hafıza ayartıcısıdır, baştan çıkartıcı güzelliğin ve çöküşün, ölümsüzlüğün ve ölümün tecessümüdür. Yeni sfenks hem bir anıt hem de bir yıkıntıdır. Mitik selefi gibi, bilmecelerle konuşur.

Sfenks-İskeletin kaidesi Ahmatova, Mandelstam, Brodski, Saharov, Bikovski, Soljenitsin, Visotski ve başkalarından alıntılarla kaplıdır. Anıt alanı semboliktir. Neva kıyısında olup, Liteiny Caddesi'nden ve KGB binasından, şu meşum Büyük Ev'den uzak değildir. Binanın bodrumunda işkence gören kurbanların kanına bulanan pembemsi suyun Neva'ya döküldüğü yer burasıydı. Neva'nın öte yakasında birçok kurbanın kapatıldığı ünlü Kresti Hapishanesi vardır. Anna Ahmatova'nın, oğlu Lev Gumilev'i ziyaret etmek için sı-

rada beklerken bir anıt dikmeyi hayal ettiği yer burasıdır. Sfensk'in silueti fazlasıyla Petersburg'a özgüdür, fakat çift yüzlü hayvan Petersburg ve Leningrad geçmişini düşünümsüz nostalji olmadan hatırlamayı buyurur. Anıt tahkir edilmişti: Bilinmeyen biri baltayla granit levhayı parçalamaya çalışmıştı – bu ihtilaflı yaratık için bir tür geçit ayinidir. Sfenks-İskelet Rusya'da totaliter zulmün kurbanlarına adanmış en yaratıcı anıtlardan biridir, ama burada bu tür eserlere rastlamak çok zordur ve genellikle gösterişsiz taşlarla ve levhalarla sınırlıdır.

Anıtın sponsorluğunu sanatçının kendisi yapmış ve ayrıca *Memorial* hareketi tarafından desteklenmişti. Bu hareket, totaliter zulmün belgelerini ve alanlarını muhafaza etme, işaretleme çabası çerçevesinde Neva civarındaki Büyük Ev'e yakın yeri yâd etmişti. Harekete mensup kişilerin çoğu şehrin yeniden adlandırılması lehinde oy kullanmıştı. Leningrad'ın St. Petersburg'a dönüşümü sırasında şehrin geçmişine dair trajik bir yanlış anlama ve farklı görüşler ortaya çıktı. Eski Komünist Partili *nomenklatura*nın yanı sıra, şehrin adının değiştirilmesine karşı çıkan bir grup Leningradlı, Leningrad ablukasından hayatta kalanlardı. Savaş sırasında Leningrad adı nihayet şehre yapıştı; Leningrad Stalin'den bir madalya ve kahraman-şehir sıfatını aldı ve hayatta kalanların gururu haline geldi. Leningrad'ın geçmişindeki bu iki travmanın (1934'te Kirov'un öldürülmesinin ardından başlayan Stalinist temizlik harekâtı ve II. Dünya Savaşı'nda Leningrad'ın kuşatılması) şimdinin farklı ideolojik savaşları için kullanıldı ve sonunda, hayatta kalanları daha fazla yakınlaştırmak yerine, aralarında bir sürtüşmeye yol açtı. Sovyet döneminde savaş kahramanlığı ve yıkım hikâyelerine her yerde rastlamak mümkündü. Bazı durumlarda bu hikâyeler başka bir savaşı, Stalin'in Sovyet yurttaşlarına karşı yürüttüğü, fazla tartışılmayan ve kurbanları anıtsız kalan bir savaşı örtbas ediyordu. Savaş anıtları zorunlu Sovyet gezilerinin, Büyük Ev'deki mezalimi anlatan hikâyeler de yeraltı kültürünün bir parçasıydı. Her iki anı da geçmişin nostaljik açıdan bütünüyle hatırlanmasını engellemekte, şehirde ve sakinlerinde yaralar ve yıkıntılar bırakmaktadır. Brodski savaştan sonra şehrin durumunu, "Yıkıntıların üstünü *Pravda* gazetesiyle örtemezsiniz" diyerek tasvir ediyordu. Gerçekten de Leningrad'ın geçmişindeki travmalar birbiriyle yakından bağlantılıdır.

Leningrad kuşatması şehre öngörülmesi mümkün olmayan büyük zararlar verdi, öyle ki 1918'deki ilk Petrograd kuşatması bile bunun yanından geçemez. 1941-43 yılları arasındaki 900 günlük kuşatmada bombalamalar, salgın hastalıklar ve açlıktan ötürü şehrin 3 milyonluk nüfusunun yarısı hayatını kaybetti. Hitler şehri haritadan silmeye yemin etmişti. Nazi talimatnamesinde en büyük tehlikeyi Petersburglu Rusların oluşturduğu yazıyordu, çünkü "doğuştan iyi diyalektikçilerdir ve en inanılmaz şeylere bile ikna edebilme yetenekleri vardır."[32] Bombalamalar sırasında şehrin esas anıtları olan Rus ve Sovyet sembolleri, özellikle de Bronz Atlı hedef alınmıştı. Heykel kamufle edilmiş, siperlik kum torbalarıyla kaplanmıştı. Efsaneye göre, toynakları uçuruma doğru yol alan, ama asla o son sıçramayı yapmayan Bronz Atlı ayakta kaldığı sürece şehir de ayakta kalacaktı. Şehrin verdiği insan zayiatını hesaplamak olanaksızdır; Leningrad bir mezarlık şehre dönüşmüştü. Kuşatmadan kurtulmayı başaranlardan biri olan Olga Freidenberg şöyle yazar: "İnsanlar bir yürüyor bir sendeliyorlardı, bir ayağa kalkıyor bir düşüyorlardı. Eczanelerde, antrelerde, kapı aralıklarında, sahanlıklarda ve eşiklerde insan bedenleri vardı. ... Ailelerin bütün üyeleri ölmüş, yaşadıkları daireler, evler, sokaklar ve apartmanlar yok olmuştu."[33] Fakat Freidenberg'e göre, şehrin kaderi Hitler ve Stalin'in çifte barbarlığının bir sonucuydu. Molotov-Ribbentrop anlaşmasından sonra şehir korumasız kalmış, neredeyse kendi kaderine terk edilmişti. Yakın dönemde yapılan tarih araştırmaları Stalin'in kuşatmayı gereksiz yere uzatmış ve sırf kendi stratejik planları ve propagandası için birçok insanı kurban etmiş olabileceğini göstermektedir.[34] Gerek Batı medyasında gerekse de içerideki Sovyet propagandasında güçlü bir etkide bulunmuş olan o döneme ait ünlü fotoğraflardan birinde, Leningrad Senfonisi'nin bestecisi Dmitri Şostakoviç, elinde tüfek, üzerinde üniformayla karın ortasında Konservatuar'ın çatısında şarapnel parçaları toplarken görülmektedir. Sonradan, fotoğ-

32. Aktaran Solomon Volkov, *St. Petersburg: A Cultural History*, çev. Antonina Bouis (New York: Free Press, 1995), s. 426.

33. *A.g.y.*, s. 437.

34. Bkz. Ales' Adamoviç ve Daniil Granin, "Leningradskoe delo" (Kuşatma Kitabı'nın yayınlanmamış bölümü), *Sankt Peterburgskie Vedomosti*, 18 Ocak 1992; *Nevskoe vremia*, 24 Ocak 1991, no. 11; *Smena*, 10 Temmuz 1991.

rafın kuşatma altındaki Leningrad'dan çok uzak bir yerde, Şostakoviç'in gösteri için prova yaptığı Kuibişev'de çekildiği anlaşıldı. Bu durum müziğe bir halel getirmez, yalnız kuşatma altındaki Leningrad'dan gelen her imge ve ses üzerindeki denetimin derecesini gösterir. Diğer yandan şehirde insanların çektiği sıkıntıların dehşeti ve boyutları resmi propagandada yeterince yer almamıştı, onun yerine kahramanca direniş ve "Stalin ve anavatan için" fedakârlık örnekleri tercih ediliyordu. Fakat kuşatmanın ardından bu rahat yüzü görmemiş ve küçümsenmiş şehir nihayet Stalin'in gönlünü kazanacak ve kahraman-şehir unvanını alacaktı. Savaşına rdınsdan şehir resmi şehit mertebesine yükseldi, Lenin Nişanı taltif edilerek "kahraman-şehir Leningrad" oldu.

1940'ların sonlarında ve 1950'lerin başlarında şehrin nüfusu çarpıcı şekilde değişti. Blair Ruble'nin belirttiği üzere, tek bir resmi sınır dahilinde iki şehir yaşıyordu: "Peter", Petersburg'un mahrem kısa adı ve bir Sovyet sanayi şehri ve düzensiz kent gelişimine tipik bir örnek olan Leningrad.[35] Mitik Peter Sovyet iktidarına gizliden gizliye muhalifti ve Kruşçev'in yumuşama döneminin ideallerini benimseyen işçiler ve mühendisler tarafından temsil ediliyordu; oysa aydınlar, hümanist akademisyenler, yazarlar ve amatör arkeologlar için Leningrad aşırı Sovyet değerlerini temsil ediyor ve Sovyet savunma sanayisinin ve taşra KGB'sinin yeni Sovyet normundan daha baskıcı kültür politikaları olan, merkezi ve kayırmacı modelini cisimleştiriyordu. Savaşa ve Leningrad'ın Sovyet döneminde kazandığı yeni meşruiyete rağmen, şehir hızla Stalin'in gözünden düştü. Savaş sonrası yıllarda Leningrad parti örgütünün başında yer alan ve "kültürel meselelerde uzman" olarak bilinen Jdanov, kozmopolitleri ve Yahudi doktorları hedef alan yeni bir temizlik harekâtından önce, hayatta kalan Leningrad entelijansiyasına karşı bir haçlı seferine girişti. Ancak Stalin'in ölümü sayesinde bu kıyımların ve kitlesel yıkımın son raundu engellenebildi. Jdanov'un Ahmatova ve Zosçenko'ya saldırıları belirgin bir Petersburg karşıtı havaya sahipti ve doğrudan Petersburg mitini hedef almıştı: "Leningrad

35. Blair Ruble, *Leningrad: Shaping a Soviet City* (Berkeley: University of California Press, 1990) ve en son makale, aynı yazar, "The Once and Future of Russia: Leningrad", *Wilson Quarterly* (Bahar 2000), s. 37-41.

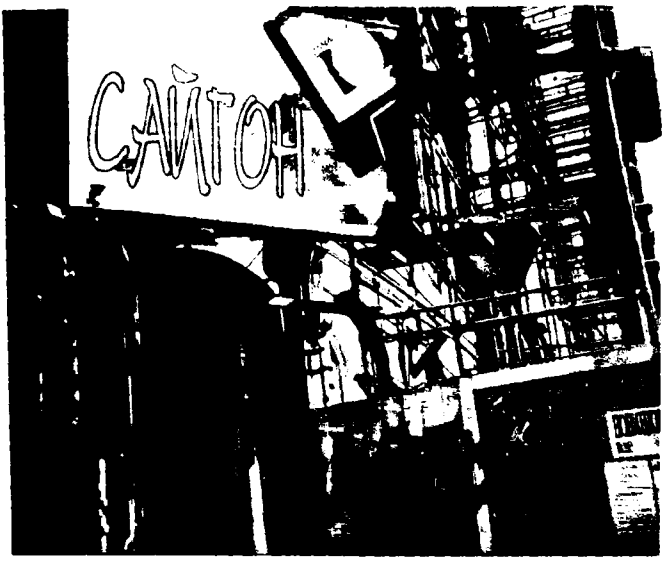
Leningrad'ı kendi amaçları uğruna sömürmek isteyen pespaye edebiyatçı serseriler için bir melce olmamalıdır. Zoşçenko ve Ahmatova gibileri için Sovyet Leningrad'ının bir kıymeti harbiyesi yoktur. Onlar bu şehri başka bir sosyo-politik düzenin ve başka bir ideolojinin tecessümü olarak görmek istiyorlar. Bronz Atlı'sıyla eski Petersburg – onların gözünde kıymetli olan işte budur. Oysa biz Sovyet kültürünün ilerici merkezi olan Sovyet Leningrad'ını seviyoruz."[36] 1949-53'teki son büyük terör dalgası gerçek anlamıyla şehrin belini bükecekti.

Stalin'in ölümünden sonra, şehir, yerel parti şefi Romanov (kraliyet ailesiyle herhangi bir bağı yoktu) yönetiminde siyasi açıdan uzun bir durgunluk dönemine girdi. Bürokratik yolsuzluk ve siyasi baskılar bir tarafa, en bilinen başarısı kızının düğününü II. Katerina'nın Kont Potemkin'e armağanı olan Tauride Sarayı'nda yapmış olmasıydı. Davette Hermitage Müzesi'nden "ödünç" alınarak Katerina'nın çini takımının kullanılmasını emretmişti. Hermitage yönetimi ve personeli bunun önüne geçmek için çok çaba harcamış. Müze araştırmacılarından biri pırıl pırıl parlayan bir zırh içinde gerçek bir şövalye (kültürel mirasın bencil olmayan bir savunucusu) kılığına girmiş. Parti memurları geceleyin imparatorluk çinisini almaya geldiklerinde, adam Hermitage'ın karanlık odalarına saklanmış, miğferle birlikte ortaçağ şövalyelerinin giysilerini giymiş ve Romanov'un maiyetini korkutmaya çalışmış. Ama neticede eşitsiz bir savaştır bu. Petersburg hazinelerinin cesur savunucusu işini kaybetmiş; Romanovlar Katerina'nın porselen takımını ele geçirmiş ve kötü emellerine alet etmişler. Leningrad parti şefinin sarhoş misafirleri içkilerini bu takımlarla içmiş ve değerli fincanlarla tabakları hiç acımadan kırmışlar.[37]

Romanov'un Leningrad'ı, dillere destan olmuş KGB binasını (Büyük Ev) Kışlık Saray kadar önemli gören Vladimir Putin'in şehriydi. Tabandaki Petersburg nostaljisi 1960'larda ve 1970'lerde Leningrad'ın ekonomik ve siyasi yaşamında özellikle durağan bir anda yeni bir güçle ortaya çıktı. Yerel sanayi, ekoloji ve konutların durumu

36. Aktaran Volkov, *St. Petersburg*, s. 450.

37. Bu hikâye Naum Sindalovski'nin *Istoriia Sankt Peterburga v predaniiakh i legendakh* adlı eserinde anlatılmaktadır (St. Petersburg: Norint, 1997), s. 340-1.



Yitip gitmiş Saigon barının anılması, St. Petersburg, 1997.
Fotoğraf: Svetlana Boym.

felaketin eşiğindeydi. Toplumsal hareketlilik ya da kariyer yapmak için fırsatlar sınırlıydı. Tam o dönemde şehre, bölge ve kent arkeolojisine (*kraevedenie*) ve tarihselciliğe yeniden büyük bir ilgi uyandı. Bu ilgi kent sakinleri arasındaki en yaygın hobi haline geldi, öyle ki her iki Leningradlıdan biri amatör şehir rehberi oldu ya da kentin tuhaf eşyalarının koleksiyonunu yapmaya başladı. Bu heves yalnızca yazar ve aydınlarla sınırlı değildi; yalnızca incinmiş bir gurur meselesi değil, farklı bir yurttaşlık bilincine sahip olmanın bir yoluydu. Petersburg tarihine olan ilgi resmi gezilere ve Sovyet kılavuzlarına karşı alternatif bir şehir haritası yaratmıştı. Leningrad'da Petersburg üzerinden yapılan turlar ve dolambaçlı geziler zamanda ve mekânda bir yolculuktu. Yeni kuşak Leningrad gençliği –Sovyetler Birliği'nde doğmuş ve yetişmiş ilk kuşak– Petersburg kültürünü hatırlamıyordu. Ahmatova'nın kuşağından şairler için Peters-

burg kendi geçmişlerindeki ve kültürel aidiyetlerindeki "Nuh'un gemisi"ydi. Savaş sonrası kuşak için ise, Petersburg kendilerine ait olmayan bir hatıra alanıydı. Petersburg anılmalıydı, çünkü artık yoktu. Yeni Petersburglular doğal olarak kültürü miras almadılar; daha doğrusu, büyük yanılsamacı potansiyel yükledikleri mekânda yakınlık ve birlikte varoluş yoluyla devraldılar. Anna Ahmatova'nın mutfağında toplanan genç şairler için Petersburg nostaljisi, Batı yanlısı bir bakış açısı, ironi ve (Moskova'da yeniden keşfedilen avangardan ziyade) modernist neoklasik sanat hayranlığı vardı.

Brodski şehre eski statüsünü (bir tür "iç sürgün", Rus kültürünün özdüşünümlü bir uğrağını cisimleştiren öz yurdunda bir yabancı) iade eder.[38] Brodski'nin Petersburg'u hem özel bir şiirsel mit hem de daha büyük bir kültürel tahayyülün ışık gibi kırılmasıdır. Petersburg hayalcileri Leningrad komün dairelerinde yaşar ve kendi "yarım göz odalarını" (Sovyet komünalliğinden kaçtıkları hayali bir yer) yaratırlar. Petersburg öncepheleri onların Leningrad dairesine mahrem bir rüya gibi nüfuz eder. Onların Leningrad yaşamını daha yaşanabilir hale getiren şey bir Petersburg yanılsamasıdır. Fakat şehir yalnızca güzel bir öncephe değildir. Brodski çocukluğundaki dünya görüşünü belirleyen Leningrad'daki savaş sonrası yıkıntıların kalıcılığı üzerine tefekküre dalar. Şehrin trajik, müphem, parçalanmış bedeni onu yaşatır ve tanımlar. Şklovski örneğinde olduğu gibi, yıkıntılar tam bir çiftdeğerlilik yaratır ve Brodski'nin "yadırgatma sanatını" tanımlar. Yıkıntılar hem yaklaşan sosyalist cennet vizyonunu hem de kendine özgü yeni Petersburgluların estetik rüyasını bozdular. Anna Ahmatova 1960'ların başlarında, o zamanın genç ve henüz pek tanınmayan şairi Joseph Brodski'ye bir Petersburg Sfenksi olarak kendi baştan çıkartıcı portresini ithaf etmişti.

Leningrad döneminde Petersburg şehir içinde bir şehir, bir tür "geçici özerk bölge" idi – hem kent manzarasının bir parçası hem de bir atopyaydı. Sovyet sonrası Petersburg yalnız devrim öncesi geçmişe bir geri dönüş değildir, daha ziyade Leningrad hayalcilerine gösterilen saygıyı ifade etmektedir. Şehirdeki en son anıt levhaları ve mini anıtlar gayriresmi Leningrad kültürü kuşağının tama-

38. Joseph Brodski, "Less Than One" ve aynı yazar, "A Guide to Renamed City", *Less Than One* içinde (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986).

mının –öldürülen yazarlardan "Saigon" gibi gayriresmi barlara kadar– ortak hafıza çerçeveleri olan gayriresmi "Peter" haritalarına övgüler düzer.

Saigon Barından Çılgın Partilere: Leningrad Yeraltının Dönüşümü

1997'de Nevski ve Vladimirski Caddesi'nin birleştiği köşede sprey boyayla yazılmış tuhaf bir yazı belirivermişti: "Saigon". Hemen yanındaki yapı iskelesinin üzerineyse bozuk İngilizceyle bir duvar yazısı karalanmıştı: "Saigonis foreve." (Sonsuza dek Saigon). İlk St. Petersburg Karnavalı'nın katılımcıları yaldızlı bir anıt levha yerleştirmişlerdi: "Saigon. Herkes tarafından bir anıt olarak korunmaktadır. Şair Brodski, Paspalcı, Mit'ki ve 'Arzu' adındaki tramvay buradaydı." Küçük anonim bir kafeteryadan öte bir şey olmayan Saigon barı 1960 ve 1970'lerin gözde mekânıydı. Bohemler, şairler, karaborsacılar ve KGB muhbirlerinin birlikte takıldıkları Saigon'da kahve ucuz, muhabbet bol, yerler baharın sulusepkeniyle kaplı, masalar uzun ve rahatsızdı. "Moskova'da insanlar Helsinki İzleme Örgütü'nün bir parçası oldukları ya da İnsan Hakları örgütlerine katıldıkları için tutuklanırken, Leningrad'da insanlar bir şiirden ötürü ya da Saigon barında arkadaşlarına anlattıkları bir fıkra nedeniyle tutuklanırlardı." Leningradlı-Petersburglu bir bohem için, kendi kendine moda bir tür fukara züppeliği ya da belli bir tarzda kot pantolon giymekten, karaborsa malı Mandelstam kitaplarından alıntı yapmaktan ve Saigon barında Macar şarabı içmekten ibaret olan taşra kozmopolitliğiydi. Saigon barı 1970'lerden 1980'lere kadar varlığını sürdürmüş olsa da, hiç kimse burayı bir anıt olarak değerlendirmemiş ve Saigon adı hiçbir zaman kâğıt yüzü görmemişti. Saigon resmi metinlerin satır aralarında var olan sözlü kültürün ve günlük yaşamın bir parçasıydı. 1990'ların başında ortadan kalktığında hiç kimse farkına varmamış gibiydi.

Glasnost ve *perestroyka*nın ilk yıllarında ve Sovyetler Birliği'nin çöküşünün ardından, hayatın temposu o kadar hızlıydı ki geriye dönüp bakmak için bir saniye bile yoktu. Hayat kurmaca metinlerden daha ilginç, şimdi ise geçmiş ya da gelecekten daha heyecan vericiydi. Yakın geçmiş memnuniyetle unutulmuştu. *Perestroyka-*

dan topu topu birkaç yıl önce sonlanmış olan Brejnev-Andropov günleri o dönemde sanki başka bir çağa ait gibi görünüyordu. *Perestroyka* döneminde insanlar kendilerini yeniden keşfetmekle meşgullerdi ve eski bağları koparmak da bu sürecin bir parçasıydı. Piyasa ekonomisine geçiş, eskinin örgütsüz Leningradlılarının olgunlaşan açıktan siyasi bağlılıklarıyla da birleştiğinde karşı-kültürel varoluşa bir son nokta koydu. Artık hiç kimse o ucuz kahveyi alamıyordu; vakit nakitti.

Saigon barının kapatılması Ağustos darbesi ve şehrin adının Leningrad'dan St. Petersburg'a dönüştürülmesi ile aynı dönemde gerçekleşti. Leningradlı yönü belirgin olan bir karşı-kültürel yapının tam da Leningrad'ın varlığı sona erdiğinde sona ermiş olmasında bir tür tanrısal/şiirsel adalet olsa gerek. Durgunluk döneminde kamusal alanı oluşturan ve sivil toplumun temellerini atan ele geçmez gayriresmi ağa artık ihtiyaç yoktu. Yitirme hissi ancak geçmişle radikal bir kopuş gerçekleştikten sonra doğru düzgün hissedilebilmişti. Saigon kapanınca yerine salaş bir İtalyan giyim mağazası açılmış ve hayata gözlerini yeni açan Petersburglulara farklı türden bir ütopik vaat (yani "Avrupa tarzı yenileme", *evroremont*) sunmuştu. Paspal kıyafetler satan dükkân mekânın anısını silip süpürmüştü. Fakat kafe hem demode olup hem de eskiyince, Saigon arkeolojisine aniden bir ilgi oldu. Avrupa tarzı yenileme kitlesel ölçekte başarılı olamadı; İtalyan mağazası Rusya'da iş yaparken birçok güçlükle karşılaştı. Mekânın şöhretini nakde çevirmeye kararlı olan yeni patron, rocktan pop ve tekno müziğe kadar her şeyin satılık olduğu büyük bir müzik market açtı. Dediğine göre, 1980'lerde yerüstüne çıkan Leningrad yeraltı müzik sahnesi geleneğini yaşatmayı düşünüyordu. Dükkân sahibi, karnavalın düzenleyicilerine dükkândan yararlanma izni verdi vermesine ama, güvenlik görevlilerinin Brodski'nin kim olduğu ve olmayan bir kafe için niye bu kadar patırtı yapıldığı hakkında hiçbir fikri yoktu. Saigon'u süsleyen tabela eski günlerin Saigon müdavimleri –namı diğer Saigoncular– için düşünülemez bir tarzda yapılmıştı. Dışarıdan getirtilmiş keçeli kalemler ya da sprey boyalar değil, mürekkep kalem kullanılmıştı o zaman; usta işi denemezdi. Oysa yeni ve gelişmiş Saigon kendi radikalliği hakkında bilinçli ve ustaydı. Uluslararası duvar yazısı kültürü üslubunda, ticarileşmiş yeraltı kültürüne ait bir tabelaydı.

Aynı dönemde St. Petersburg basınında birdenbire 1970'lerin gençlik kültürüne duyulan nostaljiyi ele veren bir Saigon patlaması yaşandı. 1970'lerin gençliği artık 1960'ların idealizmini ve insan yüzlü sosyalizm hayalini paylaşmıyordu, ama 1980'lerin gençliği gibi hiç sıkıntı yaşamadan düzenin parçası da olmamıştı. Saigon anıları –seri üretilen lirik tarzda anılardan tutun Saigon ünlüleriyle yapılan eleştirel mülakatlara, Saigon ve kamusal alan üzerine sosyolojik incelemelere varıncaya kadar– farklı edebi türlerde sökün etti.[39] Saigon müdavimlerinin hayatında çok şey değişmişti. Bazıları ayyaş olmuş, hayata küsmüş ve yoksullaşmıştı; bazıları ise yeni sisteme ayak uydurmuş ve eskinin komün dairelerini olan bürolarında en iyi kapuçinoları içiyorlardı. Bazıları başarılı işadamları haline gelmiş ve karaborsadaki Petersburg antikalarından yeni doğan piyasa ekonomisine terfi etmişlerdi. Bazıları artık yeni Rus ya da yeni Rusların ebeveynleri olmuştur; bir kısım ise yaşlı New Yorklulardan müteşekkildir. Birçoğu da ölmüştür.

Saigon'un doğuşu kimi ifadelere göre 1964'te gerçekleşmiş mitik bir olay olarak görülüyordu. Barın popülerliğinin gerisinde kentin en büyük caddelerinden birinde uygun bir mekânda olması, sekiz kahve makinesinin bulunması ve görevli personelin hoşgörülü tavırları vardı. Kafenin ilk başta sanatçı Evgeni Mihnov'un soyut, yarı folklorik horoz resimleriyle süslü olduğu, sonradan soyut resimlerle birlikte ortadan kaybolan sandalyelerin bulunduğu söylenir. Saigon ne rahat ne de güzel bir yerdi. Fransız kafelerinin aksine anti-estetik bir yerdi. Fast-food barın ağırdan alan versiyonu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Burada sıra beklemek Saigon ağının parçası olmak demekti. Serbest oturma ve ayakta durma düzenlemesi yeni bir iletişim tarzı yaratmıştı. Saigon çirkin ve sıradandı. Leningradlıların kendi Petersburg düşlerini kurabildikleri komün dairelerindeki kuytulukları, bahçeleri, holleri işgal eden Leningrad altkültürünün ideal mekânıydı. Anti-estetik iç mekânlar Leningrad'ın ironi anlayışının bir ifadesiydi.

39. Saigon anılarını benimle paylaştıkları için *Nevskoe vremia* gazetesinden Elena Zdravomislova'ya ve Alla Iunişeva'ya minnettarım. Ayrıca bkz. B.V. Markov, "Saigon i slony", *Metafisika Peterburga* içinde, s. 130-46.

Kafenin ismi konusunda birçok efsane vardır. Vietnam savaşı sırasında ortaya çıkan Saigon'un adı Sovyet basınında sık sık maraziliğin ve kapitalist şerrin tecessümü olarak gösterilmişti. Bir dedikoduya göre, Saigon adının esin kaynağı Graham Greene'in o dönemde yayımlanan savaş karşıtı romanı *The Quiet American*'dı. Başka bir dedikoduya göreyse, çok fazla Sovyet radyosu dinleyen bir temizlikçi kadının yönelttiği eleştiriden doğmuştu: "Burası çok kirli, resmen Saigon gibi." Saigon hem Sovyet haber propagandasının bir parodisiydi hem de Batı'daki savaş karşıtı harekete bir göndermeydi. Önde gelen St. Petersburg sosyologu ve eski bir Saigon müdavimi olan Elena Zdravomislova'nın belirttiği üzere, "Saigon sürekli oturma biçiminde bir tür kolektif eylem olarak algılanabilir. 1970' lerdeki öğrenci protestolarından bu yana iyi bilinen bir şeydir bu." İyi ama, Saigon ne tür bir "kolektif eylemi" temsil ediyordu?

Saigon müdavimleri kendilerine Sovyet sistemine paralel bir sistem anlamına gelen *sistema* adını veriyorlardı. Fakat argonun gerek kafenin ismini gerekse de ortaklaşalık biçimini resmi söylemden ödünç almış olması manidardır. Saigon'un temsil ettiği ortaklaşalığı anlamak için, Sovyet sosyalizminin son dönemlerindeki "totaliter" varoluş ile "muhalif" varoluş arasındaki karşıtlığın ötesine geçmek ve onun yerine, altkültürün "gri alanı" ya da içerideki bir niş –sistem içinde sistem– üzerinden düşünmek gerekir. Burada paralel bir sistem söz konusuydu, fakat Lobaçevski'nin geometrisinde olduğu gibi, bu paralellikte paralel çizgiler ara sıra birleşiyordu. *Sistema*'nın içinden bir manifesto ya da siyasi parti çıkmamıştı; açıkça formüle edilmiş bir programı yoktu, daha ziyade günlük yaşamın yazılı olmayan pratikleri aracılığıyla kendini gösteriyordu.[40]

Saigon *sisteması* tüm Sovyet sistemi için rahatsız edici olan bel-

40. Leningradlı Komünist Parti yetkilileriyle Moskova'dakiler arasındaki farkları ve örgütlü muhalefeti hatırlamakta fayda var. Bir yandan, Leningrad yetkilileri daha taşralı, daha katı ve 1970'lerin gençlerini sisteme katmaya-eklemlemeye ya da onlara kişisel veya mesleki tatmin olanağı vermeye daha ilgisizlerdi. O dönemki ideolojik propaganda bayatlamış ve klişe görünebilir, ama arkasında gerçek bir güç vardı. Diğer yandan, Leningrad'da örgütlü muhalif sayısı ve gerçek siyasi protesto olanakları daha azdı ve insanlar entipüften gerekçelerle –bir insan hakları örgütünde yer aldıkları için değil, ucu bir yerlere dokunabilecek bir fıkra anlattıkları için– tutuklanabiliyorlardı.

li bir günlük davranış estetiğine dayalıydı ve Sovyet sisteminin bütünselleştirici niteliğini içeriden kemirmişti. Saigon'un kendi kendine modası bir tür Sovyet züppeliğiydi, fakat selefinin aksine estetize edilmiş çirkinlik ve günlük yaşamın anti-estetiğiyle daha ilgiliydi. Baudelaire bir keresinde züppeliği bir modern kahramanlık biçimi olarak tarif etmişti; ona göre züppe yeni çağın işsiz Herkül'üydü. Saigonculann kendilerini kahramanlık aleyhtarı bir tarzda sunmaları kahramancaydı, ama onlar da kendilerini lümpen proletarya maskesine bürünmüş bir tür manevi aristokrasi olarak görüyorlardı.[41] Saigon, Sovyet kurumunun karşıtıydı. Burada insanlar profesyonel rollerini bir kenara bırakıp, alternatif karnavalesk bir dünyada farklı kurallara göre oynayabiliyorlardı. *Sistema* ünlüleri ve ritüelleriyle devlet içinde bir devletti; fakat kafenin geçici mobilya düzenlemesinde bile cisimleşmiş olmasından anlaşılacağı üzere, açık bir sistemdi. Saigon dışa kapalı bir kulüp değildi; tam tersine, burada öğrenciler, bohemler, şairler, suçlular, yoldan geçenler, el altından antika satanlar, karaborsacılar, *samizdat* dağıtıcıları, Leningrad'a gezmeye gelmiş olanlar ve kılık değiştirmiş KGB'liler bir araya toplanır ve herkes kendi işine bakardı. Atmosfer mahremiyet ve göreli anonimliğin nadir görülen bir karışımını sunuyordu.

Sovyet günlük hayatının tam kestirilebilirliği karşısında, Saigon'da olmak beklenmedik şeylerden bir buket sunuyordu. Saigon'a geldiğinizde nerede, ne zaman ve kiminle feneri söndüreceğinizi asla bilemezdiniz. Saigon şehrin alternatif topografyasına açılan bir kapıydı. İnsanlar Saigon'dan sokaklara çıkar, sonra başka bir kahveye ya da birinin "beleş dairesi"ne giderlerdi. Saigon müşterilerinin ayrıcalığı, boş zamanın fazlalığıydı. Saigonlular kariyer hırsıyla yanıp tutuşan insanlar değillerdi ve genellikle Sovyet düzeninde gerçek bir iş sahibi oldukları söylenemezdi, daha ziyade düzenin kenarlarında yaşıyorlardı. Onlar çalışıyormuş gibi, yetkililer de onlara para veriyormuş gibi yapıyorlardı. Saigonlular Sovyet yasaları-

41. Michel de Certeau günlük pratikleri, hayatta kalma pratiklerini ve alternatif protesto biçimlerini açıklayan resmi ideoloji karşıtı küçük sabotajlar ve hileler olarak tanımlar. Saigon son iki yüzyılda Avrupa, Latin Amerika ve ABD'nin dört bir tarafındaki kafelerde gelişen kamusal alan ve sivil toplum estetiğini estetik karşıtı Leningrad üslubunda yaşatmayı başarmıştı.

nın kıyısında dolanıyorlardı. Brodski'nin tutuklanma nedeninin "başıboşluk ve aylaklık" –yani tam da Saigon'da alttan alta teşvik edilen faaliyetler– olduğunu unutmayalım. Saigon'da ezoterik bir şey vardı ya da en azından insanlar böyle olduğuna inanmak istiyorlardı. Burada küçük bir kült olan "tanınmamış deha" kültü, yeteneği asla tam olarak fark edilemeyen, ama ithal şarap kadehleri arasında çıtlatılan bir *auteur** kültü vardı. Leningrad yeraltı, şairler kültüründen yıldız kahramanları –Boris Grebenşçikov ve grubu "Akvaryum"– ile rock kültürüne doğru yönelmişti. Grebenşçikov'un ilk şarkı sözleri Beatles ile Ahmatova'yı bir tür Leningrad Budizminde bir araya getirir. Rock seansları Saigon kültürünün mikrofonlu bir uzantısı olmuştu.

Cinsel devrim Leningrad'a Saigon ve diğer benzer yerler üzerinden ulaşmıştı. Saigon arkadaşlıkları ve erotik ilişkiler ailevi ve mesleki bağlılıklardan çok daha değerliydi. Saigon'a evli kadınlar nadiren gelirdi; esas kitle, ucuz ithal şarap içerken ve Julia Cortázar tartışırken öpüşen kısa süreli kız arkadaşlardan ve esin perilerinden oluşuyordu. Marksist öğretinin aksine, Saigon'da bizimle birlikte olanlarla bize karşı olanlar bir arada yaşıyorlardı. Ara sıra kot pantolon giymiş bir KGB'li Garcia Marquez bilgisiyle sizi aptala çevirirdi.[42] İnsanlar Prag baharını, Afganistan işgalini ya da Brodski ve diğerlerinin tutuklanmalarını burada tartıştılar. Saigon efsanelerinden birine göre, bir adam Saigon'da kelime oyunu yaptığı için tutuklanmıştı. Rusçada "bir şeye silahsız gözle bakmak" gözlüksüz, çıplak gözle bakmak anlamına gelir. Nükleer silahsızlanma ve gerilimin azaltılması için yürütülen kampanyanın tam ortasında Richard Nixon'ın Leningrad'a yaptığı ziyarette, adamın biri büyük bir dürbün almış ve başkana "silahsız gözle" bakamadığını söylemişti. Yetkililer kelime oyununu pek anlamamışlar ve adamı terörizm suçlamasıyla tutuklamışlardı. Fakat Saigon'da korku nedir bilin-

* *Fr.* "Yaratıcı sanatçı, müellif, yazar." *–ç.n.*

42. Şair Viktor Krivulin, Saigon anılarında tesadüfen tanıştığını düşündüğü bir Saigonluyu tekrar tekrar selamladığını, ama neden sonra bu adamın kendisi Saigon'a uğradıktan sonra tutuklandığında evinde araştırma yürüten KGB yetkilisi olduğunu hatırladığını anlatır. İddiaya göre, KGB yetkilisi "çoğu suç Saigon'da planlanmaktadır" demişti, ki tamamen haksız sayılmazdı, zira hırsızlar ve mafya da burada toplanıyordu.

mezdi: Burada sınırlı macera ruhu hâkimdi; riskli bir yaşam sürmek için çok uzağa gitmeye gerek yoktu. Bir dedikoduya göre, Saigon'un bu kadar uzun süre (1990'a kadar) dayanmasının nedeni uygun bir yerde (KGB karargâhının yakınında) olması ve KGB muhbirlerinin de insan olmasıydı; kahve ve gayriresmi ortam onların da hoşuna gidiyordu.

Saigon *sisteması* ne Sovyet itibar ve statü sistemine ne de paranın itibarına dayalıydı. Bir fukaralık kültü ya da daha doğrusu ekonomiye karşı ilgisizlik kültü vardı. Fakat bu ilgisizlik havası gerçek ekonomik koşulların bir yansımasından çok, bir davranış tarzıydı. Saigonlular arasında paraya değer veren ve sık sık şair arkadaşlarını Ulster'da (Saigon'un aksine, oturup pahalı pastalar yenilebilecek bir diğer gayriresmi barda) bir şeyler içmeye davet eden karaborsacılar vardı. Saigon kültürü otoriteleri tiye alıyor, korku ve sarhoşluğun kıyısında dengeleyici ayarlar çekiyordu. Fakat insanların ufkunu genişletmiş ve sistemi çökertmese de aşınmasına yardımcı olan kültürel protesto biçimlerine olanak tanımıştı. Saigon nostaljisi, 1970'lerdeki kuşağın ekonomik ve kurumsal kısıtlamaların esiri olmadan serbest takılan ironik bir dayanışma ve alternatif bir arkadaş topluluğuna duydukları nostaljidir.

1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında Saigon *sisteması*nda o dönem farkına varılmayan önemli bir değişiklik yaşandı. Saigon'un kendi kendine modası siyasi muhalefet, Leningradlı yeni "yaldızlı gençlik" kuşağının özensiz resmi söylem kullanımıyla birleşen bir apolitiklik modasına dönüştü. 1960'ların ve 1970'lerin KGB'lilere karşı yiğitlikleri yerini yeni bir (Brejnev'in gözde lafını kullanacak olursak) "barış içinde bir arada yaşama" stratejisine bıraktı, Komsomol aparatçikleri sözde ideolojik-düşmanlarının ironik üslubunu benimsediler ve sonunda ortaya (bu kez de antropolog Aleksey Yurçak'ın ifadesiyle) "geç sosyalizmin kinik aklı" çıktı. Yıkıcı ve özel *sistema* dili popüler ve seri üretilen bir *stiob*'a dönüştü. *Stiob* alıntılardan, müstehcen laflardan ve teklifsiz sözlerden oluşan neşeli, siyasi açıdan yanlış bir söylemdir, yüksek ciddiyet tabusunu saymazsak görünüşte tabulardan uzaktır, ama hiçbir zaman Rus-Sovyet kültür bağlamından azade değildir. *Stiob* fiil olarak birçok sözcüğü çağrıştıran (bunların arasında kamçılamak, gevezelik etmek ve cinsel ilişki yaşamak sayılabilir) manidar bir argo sözcüktür; sıfat ola-

rak ise tuhaf ya da aptal anlamında kullanılabilir.[43] *Stiob* alışkanlığı kırmak yerine, her şeyi alışıldık hale getirir, her krizi tipik Rus özelliği olarak dalga geçilecek bir şeye dönüştürür. *Stiob* kişiye kültürel mitleri evcilleştirme olanağı veren *homo sovieticus* ve *post-sovieticus*'un esas ürünüdür. *Stiob* totoloji ile parodi arasındaki sınırda dolaşır, ama her türlü siyasi hicivden ya da toplumsal eleştiriden uzak durur. *Stiob* şok edici meselelerle karşı karşıya kalmamak için şok edici bir dil kullanır. *Sistema* dili dile getirilmeyen ortak varsayımlara dayanır ve ironiyle işlerdi; *stiob* ise totoloji ve anlamsız üslup yoluyla işler. *Sistema* dili birçok şeyi söylenmeden bırakmıştı; *stiob* ise abartır ve önemsizleştirir. *Sistema* dili resmi sistemin ne olduğunu hâlâ hatırlıyordu ve aksi şekilde davranıyor gibi görünse de, yan masada bulunan ve aynı havayı soluyan KGB'lilerin onun bir parçası olduğunu düşünmüyordu. Farklılıklar söylenmeden bırakılıyordu, ama yok değildi. *Stiob* kültürü görünüşte daha açık olsa da, daha klostrofobiktir. *Stiob* otoritelerle ilelebet flört eder. *Stiob*'un dışında bir dünya yoktur; onun aracılığıyla yeniden kazanılamayacak ve alışıldık hale getirilemeyecek neredeyse hiçbir şey yoktur. *Stiob* mevcut düzeni sorgulamaz, aksine kaçınılmaz olduğunu onaylar.

Saigon kapandığında Saigon kültürünün belli öğeleri Leningrad'da egemen kültürün parçası haline gelmişti. Leningrad basını ve yeni televizyon kanalları gayriresmi kültürün teklifsiz dilini büyük bir başarıyla benimsedi. Leningrad medyası, entelijansiyanın yetenekli unsurlarını istihdam ettiği ve muazzam bir popülerlik kazandığı 1989'dan 1991'e kadar en deneysel ve bilgilendirici dönemini yaşadı.[44] Dahası, iyi mi kötü mü oldu bilinmez, Demokratik Cephe hareketi Saigon tarzını büyük ölçekte yeniden üretti. Teklifsiz davranış ve (didaktik değil) ironik üslup, yeni bir ideoloji arayışından ziyade "ideolojiden arındırılmış söylem" Demokratik Cephe hareketinin temel özelliklerinden bazılarıydı. Geriye dönüp bakıldığında, 1991 ve 1992'de *perestroyka*nın ilk yıllarının kaçırılmış fırsatlarından birinin (geniş tabanlı demokratik bir partinin kurulamamış ol-

43. Vladimir Elistratov, *Dictionary of Moscow Jargon* (1994); Sonja Margolina, "Die Vergaunerte Zunge", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 Ocak 1998.

44. Petersburg kanalının en son kapatılışı özellikle manidardır; adı "Kültür Kanalı" olarak değiştirilmiş ve merkeze, yani Moskova'ya taşınmıştır.

masının) tam da Leningrad gayriresmi kültürünün temelinde yatan her türlü siyasete şüpheyle yaklaşma ve kurumlara karşı ironik tutum almadan kaynaklanıp kaynaklanmadığını merak ediyor insan.

Leningrad-Petersburg *perestroyka* sayesinde gençlik kültürünün merkezi olarak kaldı. Gençlik kültürü siyasi ve şiirsel açıdan taraflı rocktan uluslararası tekno müziğinin bağlamdan kopuk ritimlerine, teklifsiz ev partilerinden giriş ücretli ve "kafa kâğıdı kontrollü" gece kulüplerine dönmüştü. *Perestroyka* döneminin başında ev partileri, "büyük çaplı tadilat" nedeniyle boşaltılmış olan kimsesiz komün dairelerinde olurdu. Fontanka ve Moika nehirlerinin kıyısında yer alan yarı enkaz halindeki komün apartman blokları, işgalci sakinlerin cenneti haline gelmişti. Ev kültürü 1960'lardan 1990'lara kadar devam etti ve bu işgal evleri Timur Novikov'un Yeni Güzel Sanatlar Akademisi ve Afrika, Guryanov, Mamişev vb. yazarların stüdyosu olarak işlev gördü. Kültürel biçimlerin sergilendiği, karşı cinsin giysilerinin giyildiği ve keza yeni güzellik anlayışı arayışlarına girildiği yerlerdi bunlar. Leningrad-Petersburg ezoterik yaşam tarzının niteliklerini belirleyen geçici mekânları –sınır bölgesinde, iki düşünme biçimi arasında bir yerleri– işgal ettiler.

Ev partileri 1960'lardan beri var olan özelleştirilmiş kamusal alan kültürünü devam ettirdiyse, gece kulüpleri de yeni bir sosyalleşme –daha anonim, ama alana özgü olmaktan daha uzak bir sosyalleşme– biçimi getirmiştir. 1970'lerde "Leningrad'daki en yakın gece kulübü Helsinki'de" esprisi çok yapılırdı. 1990'lara gelindiğinde bu esprinin artık doğruluk payı yoktu. Tekno müziğinin ortaya çıkışı da Leningrad rock müziğinde var olan sanatçı-*auteur* kültüne son verdi ve tekno melodilerini yeniden işleyen DJ'leri ortaya çıkardı. Tekno modası Berlinli DJ'ler aracılığıyla doğrudan Berlin'den gelmişti. Böylece yeraltı geleneğinden türeyen tüm ezoterik iletişim sistemi sona ermişti. Genç bir kadın, rockçıları genç öncüler kadar eski moda gördüğünü söylemişti. Teklifsizlik, aylaklık kültü ve apolitik tutumlar varoluşsal bir yaşam tarzından bir moda bildirimine dönüşmüştü. *Ptiuç* dergisinde, âlemcilerin gamsız yaşam tarzı dikkatle anlatılır; tıpkı genç komünistlerin eski Sovyet kodu gibi, bu da bir davranış koduna dönüşmüştür. Örnek âlemci ne pahasına olursa olsun eğlenmeyi bilmelidir, asla siyaset konuşmamalı ya da geçimini kazanmak için çalışmamalıdır: Onun gözünde her iki fa-

aliyet de zevksizliğe işarettir. Ticarileşmiş ve sulandırılmış estetizm kurumsallaşmıştır. 1990'ların sonunda siyaset konuşmak istediğinizde, şu an düşüşte olan Limonov ya da Ledov tarzı radikal sağ daha makbuldü. Sovyet döneminin sonlarındaki teklifsiz gayriresmi gençlik kültürü zaman içinde paralı, güvenliği, mafyası, devleti ve reklamları olan kurumsallaşmış bir altkültür haline geldi.[45] Son dönemde çılgın partiler Saray Meydanı ile Petro ve Pavlov Kalesi de dahil olmak üzere şehrin ana turist bölgelerini ele geçirdi. Bir zamanlar Wagner notaları eşliğinde devrim gösterisinin sergilendiği bu yerin bir gün gelip de çılgın partilerin mekânı olacağını kim düşünürdü?

1998'de St. Petersburg Karnavalı yapılmadı. Yakovlev yönetimi karnavalın organizatörlerini büyük başarılarından ötürü tebrik etmiş ve belediye bütçesinde karnaval organizasyonuna önemli bir meblağ ayırmıştı. Fakat para, Rusya'da çoğu zaman olduğu gibi, kuş olup uçtu ve hiçbir zaman karnaval organizatörlerinin eline geçmedi. St. Petersburg geleneğinin bu şekilde kibarca sabote edilmesi basında bir skandala yol açtı. Karnavalın eksikliği hissedildi, insanlar karnavalın şimdiden bir gelenek haline geldiğini açıkça dile getirdiler. Kitlesel coşkulu yürüyüş de gerçekleşmedi. Kent yetkilileri kent şenliğine benzer bir şey tertip etme konusundaki beceriksizliklerini sürdürüyorlar. Son olarak, gazete, gece yarısında aynı anda tüm köprülerin kaldırılacağı, müzikli ve havai fişekli Köprüler Havada Gecesi'ni duyurmuştu.

■

Bizim için gece, kraliyetin baba katli mekânlarından biri olan Mihaylov Sarayı'nın arkasında, birkaç caz grubunun çimenlerin üzerinde gecikmeli olarak kahvaltı yapan bohemler için verdiği bedava konserle başladı. Anlayışlı nineler hafiften sarhoş olmuş gençlerin arasında mutlu mesut dolaşıyorlardı. Serbest piyasa ve yeni girişimcilik ruhunu benimseyenler yalnız o ninelerdi. İş kotarıyorlardı:

45. Aleksei Yurchak, "Gagarin and the Rave Kids: A Genealogy of Post-Soviet Youth Night Culture", Adele Barker (haz.), *Consuming Russia* içinde (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1999).

Eski güzel günlerde olduğu gibi gençleri uyarmak yerine, neşe içinde gülümsüyor, şarap ve bira şişelerini topluyorlardı.

Kalabalık, parktan çıkıp küçük bir çılgın partinin başlamakta ya da bitmekte olduğu (bu pek belli değildi) Saray Meydanı'nı geçerek miskin miskin Neva kıyısına uzandı. Kendimizi serbest takılan bir kalabalığın ortasında gece yarısı gösterisini beklerken bulduk. Saati yaklaştıkça heyecan düzeyi de arttı, ama köprüler yukarı kalkmadı. Bulutları parçalayıp çıkan ay yüzünü göstermeye başlamıştı, ama havai fişeklerden eser yoktu. Yarım saat geçti yok. Bir saat geçti yine yok. İnsanlar pek bozuntuya vermeden ellerindeki kâğıtları karşılaştırarak hafiften söylenmeye başladılar. Vaat edilen geceyi hepsi de güvenilir bir haber kanalından duymuştu. Köprüler onarımda olabilir miydi? Havai fişekler de geçici teknik sorunlardan ötürü ertelenmişti. Kalabalığın içinden biri tüm iyimserliğiyle umudumuzu kaybetmememiz gerektiğini, birazdan köprünün yukarı kalkacağını söyledi. Yalnızca sabırlı olmalı ve büyük sürprizi beklemeliydik. Biz de öyle yaptık.

Dedikodular ve fısıltılar içinde bir yarım saat daha geçti. Fakat tek sürpriz hiçbir sürprizin olmamasıydı. Kalabalık, huşu içinde, Neva'daki bazı tehlikeli yansımaları yakalayarak gecikmiş alacakaranlıkta –ya da gündoğumunda– parıldayan alışıldık Petersburg cephelerine baktı. Herkes tuhaf bir dostluk içindeydi; bu olaysız gecede hafiften çakırkeyif olmuşlardı. Âlemciler de diğerleri de aynı mizahi yaklaşım içindeydi. Petersburg yetkililerinin beceriksizliği yalnızca örgütsüz bir gösteriyi –doğa gösterisini– seyrettirmişti. Dahası bunun için *stiob*'a ihtiyaç yoktu. Petersburg tarzında başka bir ironik tecelli yaşamıştık. Havai fişek yoktu, yalnızca sıradan bir beyaz gece ve bataklıkların üzerinde yanılsamaların buğusu vardı.

Özgür Ada Petersburg

Petersburg'da kültür ikinci bir doğaya döndüyse, doğanın kendisi de tümüyle mitleştirilmiştir. Kuzey Kutbu'nun ışıkları Petersburg'daki çifte görünün ve ezoteriklik meftunluğunun sorumlusu olarak görülmektedir. Neva taşkınları her seferinde kaos ile kozmos arasında dramatik bir çatışma ve kararsızlık hali doğurmaktadır. Doğayı ehlileştirmek için atılan her adım mitolojik açıdan değerlendirilmek-

tedir. Bu nedenle Brejnev döneminde taşkınları engellemek için setler yapma projesi Sovyetler'in doğa karşısındaki zaferinin başarısızlığı olarak görülmüştü. Sağlıksız kent mikro-iklimi nedeniyle, Petersburglıların yabancıları ve yeni gelenleri etkileyen özel bakteriler taşıdıkları söylenir. Leningradlılar, Petersburglular ve dahası bir süreliğine şehirde kalmaya cesaret eden herkes bu bakterilere karşı bağışıklık kazanmaktadır. (Bu konuda bende de kule yıkılmış olsa da mihrap hâlâ yerindedir.) Fakat Petersburg doğası hakkındaki en son efsane daha ümit verici, hatta inanılmazdır: Aleksander Sütunu'nun altında doğal bir petrol yatağı olduğu düşünülmektedir. Savaştaki partizanlar gibi Petersburglular da sırlarını saklıyorlar. Şehir Moskova'dan ayrılınca Aleksander Sütunu'nun da yeri değiştirilebilecek ve petrol şehrin parlak bir gelecek kurmasına yardımcı olacaktır. Belki de karnavala katılanların Aleksander Sütunu'na balon bağlamalarının nedeni buydu?

"Özgür Petersburg" rüyası çoğunlukla şehrin Sovyet tarihine olan bir tepkiydi. 1980'lerin sonunda bu rüyanın temelinde Leningrad'daki alternatif Petersburg arkeolojisi ve *sistema* zihniyeti –Sovyet sistemi içinde yabancılaşmış bir paralel yaşamı besleyen gayriresmi kültür– vardı. Siyasi şekilde ifade edecek olursak, "özgür Petersburg" fikri eko-kültürel gösterilere ve 1980'lerde demokratik hareketin başlangıcına dayanır. Günümüz gazetecilerinden birinin Petersburg kimliğine ilişkin idealist tanımı şöyledir: "Hukuka saygı, farklı etnik ve dini gruplara hoşgörü, ılımlılığın, akılcı ve medeni davranışların egemen olduğu 'normal bir Avrupalı zihniyeti' ve mizah duyusu." Paradoks gibi görünse de, Rus imparatorluğunun eski başkentinin yeni kimliği, bilinçli şekilde imparatorluk ve milliyetçilik karşıtı olarak lanse edilmektedir. Bunun izahını Leningrad'ın St. Petersburg olarak yeniden adlandırılmasının özgül tarihinde bulmak mümkündür.

Leningrad Ağustos 1991 darbesinin ve Sovyetler Birliği'nin dağılmasının arifesinde St. Petersburg adını aldı. Mayıs 1991'de kent sakinlerine halk oylamasına katılıp üç isme ("Yeltsin, Sobçak, Petersburg"a) birlikte oy vermeleri çağrısı yapılmış, böylece yeni ad demokratik platformun bir parçası olmuştu.[46] Petersburg'da Demokratik Cephe ezici bir üstünlük elde etti ve darbecilerin "Acil Komitesi" karşısında bir birleşik cephe kuruldu. On bin kişi sokak-

lara döküldü. Dolayısıyla yeni St. Petersburg miti monarşinin ihyasıyla değil, Rusya'da demokratik hareketle bağlantılıdır.

Belediye başkanı Sobçak şehrin serbest ticaret bölgesi ve serbest girişimcilik bölgesi (*zona svobodnogo predprinimatel'stva*) statüsüne kavuşması için çabaladı. Yeni belediye başkanının hedefleri çok büyüktü: "Hansa ticaret yolu"nu yirmi birinci yüzyılda yeniden canlandırmak istiyordu. Petersburg'u Helsinki ve Moskova'ya bağlayan büyük otoyolların yapılmasına, yolun Vikinglerden Yunanlara değil, "Vikinglerden Japonlara" uzanmasına karar verilmişti. Kent yetkilileri Petersburg'un Sovyet döneminde olduğu gibi sadece askeri-sınai kompleksin bir parçası olmayacağını söylediler. Şehrin altyapısı hem bir kültür merkezi hem de bankacılık ve hafif sanayi merkezi olacak şekilde yeniden inşa edilecekti.[47] Sobçak yeniden keşfedilen Petersburg kimliğine dayalı ekonomik ve siyasi bir program oluşturmaya çalışmış ve bu bağlamda Moskova'dan ziyade, aralarında Estonya, Letonya ve Litvanya'nın da bulunduğu Avrupa ve Baltık ülkeleriyle ilişkiler geliştirmişti. Yeni St. Petersburg Avrupa Üniversitesi 1992'de açıldı. Belediye başkanının kentin yenilenmesi planları arasında pratik projelerden ütopik projelere kadar bir dolu şey vardı. Sobçak St. Petersburg'u bir Avrupa merkezi haline getirmek için Büyük Petro'nun tamamlanamayan Yeni Hollanda inşa projesini tamamlama hayalleri kuruyordu, hatta bu iş için Fransız ve Hollandalı mimarlar ve sponsorlar bile bulmuştu, fakat bu girişim Petersburg yönetiminin aşırı uluslararası yönelimine dikkat çekilerek, "yurtseverliğe aykırı" olduğu gerekçesiyle Parlamento (eski Sovyet ismiyle, Lensovet) tarafından sabote edildi.

46. Elena Zdravomislova, "Renaming Campaign as a Part of Struggle for Local Citizenship: The Case of Petersburg/Leningrad." Bağımsız Sosyoloji Merkezi'nden belgeler, St. Petersburg, 1997.

47. Anatoliy Sobçak, "Gorod delaet svoi vybor. Otchet mera Sankt Peterburga", *Nevskoe vremia*, 5 Haziran 1996. Sobçak yönetimi 1991-92 kışında Batı Avrupa ve ABD'den doğrudan insani yardım talep ederek şehri açlıktan kurtarmıştı. Sonra konutların yeniden inşası ve özelleştirilmesi, piyasa reformları, sosyal hizmetler ve kamu taşımacılığı sisteminin iyileştirilmesi başladı. St. Petersburg'u geliştirmeyi amaçlayan stratejik plana yerleşim merkezinin ve mimari mirasın yeniden inşası, kent ve turist altyapısının oluşturulması, yolların ve kamu taşımacılığının iyileştirilmesi, bağımsız bir bankacılık sisteminin, bilim ve bilgisayar sanayisinin ve ekolojik ilerlemenin geliştirilmesi de vardı.

1993-94'teki ilk Çeçen Savaşı Petersburg aydınlarına Moskova'nın iktidar simsarlarına karşı donkişotvari mücadelelerinde yeni bir dürtü vermişti: "Çeçenistan'daki ahlaksız siyaset ve merkezdeki yolsuzluk ışığında, şehrimiz Avrasya İmparatorluğu ve onun yayılmacı emellerinden ziyade 'Ortak Avrupa Yurdu'nun parçası olarak Baltık cumhuriyetleriyle ve Doğu Avrupa'yla daha ileri gidecektir."[48] Yazar görüşünü rakamlarla desteklemektedir: Petersburg gelirinin yüzde 45'ini federal hazineye vermiş ve bu para "ulusal azınlıklara karşı savaşmak ve merkezi iktidarı para için sağan gözde asalakları desteklemek" için kullanılmıştır. Petersburg'un Moskova'ya yolladığı 6,5 trilyon ruble kent bütçesini dengelemek için yeter de artardı bile." "Saint Petersburg Özerklik Hareketi"nin kurucusu olan Danila Lanin, hareketin Çeçenistan'a tepki olarak örgütlendiğini iddia ediyor.[49] Lanin'e göre şehir yeni dünya bölgeselciliği içinde ulusal ayrılıkçılıktan ziyade enternasyonalizme bir örnektir. Petersburg bölgeselciliği belirgin bir yerel tarihin, özellikle de Sovyet tarihinin yıkıcı etkilerinin (Stalinist temizlik operasyonları, gereksiz yere uzatılan Leningrad kuşatması, bürokratik yolsuzluk ve şehrin bütünüyle tamire ihtiyaç duyması) giderilmesine dayalıdır. Petersburg'un özerk olmasının hayalini kuranlar şehrin Rus demokrasisinin vitrini olabileceğini düşünüyorlar. Petersburg hayaletlerine gelince, onlar kent siyasetinin değil, kent folklorunun bir parçası olacaktır.

Eksantrik kent demokrasisi anlayışı ancak 1990'ların ilk yıllarına kadar sürebildi. 1996'da, yeni belediye başkanı Yakovlev'in gelişiyle birlikte durum kökten değişti. Petersburglu bir gazeteci, "ne yerel iktidar o kadar kudretli ne de serbest ticaret bölgesi o kadar serbest" yorumunda bulunmuştu. 1997'de bankacılık sektörünün bağımsızlığı merkezi otorite tarafından ortadan kaldırıldı. Federal yetkililerin son Rus çarının defni için vaat ettikleri para bile zamanında

48. Daniil Kotsiubinsky, "Svobodnyj Peterburg: Mif ili virtual'naia real'nost'?" *Chas pik*, 25 Aralık 1996.

49. Lanin ayrılıkçılığı değil, daha ziyade fiili bir özerkliği ve merkezi denetimin gevşetilmesini savunur. Hedeflerini Rus anayasasını uygulayarak, yani "seçimler, eğitim ve aydınlanma çalışması ve yasaların değiştirilmesi" yoluyla gerçekleştirmeyi savunur. Petersburg kimliğini "yasalara saygı, farklı etnik ve dini gruplara hoşgörü, 'normal bir Avrupalı zihniyeti'" üzerinden tanımlayan bizzat Lanin'dir. Mülakat 1996.

gelmedi ve merasim sırasında Petro ve Pavlov Katedrali sunağının arkasındaki yaldızlı barok heykel tadilattaydı. Kısacası "'Peter'in anahtarlarının Moskova'nın kasasında" olduğu görülmüş oldu.[50]

Aynı dönemde Büyük Petro'ya adanan efsanevi anıt Bronz Atlı'nın çehresinde bir iyileştirme yapıldı. Hollandalılar ve İsveçliler anıtın temizlenmesine yardımcı oldular. Böylece bakır pası, toz katmanları ve şehrin kirli havası, ümitsiz ve ümitli Petersburglular-Petrogradlılar-Leningradlıların bakışlarının havası anıttan temizlenmiş oldu. Heykel adeta karnavaldaki bir karakter gibi artık yepyeni ve gerçekdışı görünüyor. Eski nostaljilerin pasının yerini geleneğin daha radikal şekilde yeniden keşfi aldı. 1990'larda Bronz Atlı miti farklı kılıklarda yeniden sergilendi: Bronz Atlı yeni Avrupa'nın ulağıdır, zaman zaman ise mahşerin atlısıdır. Heykelin en müphem öğesi olan Büyük Petro'nun atının toynaklarının altındaki yılan, Petersburg mitçilerini ayartmaya devam ediyor; inanışa göre, bu yılan Rusya'nın yenilen düşmanlarını (Batılıları) simgelemektedir ve ayrıca teknik açıdan uçurumun üzerinden atlamaya hazır olan çarın heykelini desteklemektedir.

Mihail Kuraev "Leningrad'dan St. Petersburg'a Yolculuk" (1996) adlı eserinde, "eğer Muzaffer George (yılanı öldüren George) Moskova'nın simgesiyse, iblisi hiçbir zaman öldürmeyen, tersine onda huzur ve destek bulan bronz atlı da Petersburg'un kahramanıdır," diye yazmaktadır.[51] Petersburg Rusya'yı (Aziz Petro'nun reformlarından Tampax'a kadar) Batı menşeli pek çok dalavereyle ayartan Rusya'nın içerideki baskıcı gücü olarak ortaya çıkar. Ona göre, Bronz Atlı'nın toynaklarını destekleyen yılan, şehrin koruyucu iblisi haline gelmiştir.

Bu felaket tellallığının pek bir özgün yanı yoktur; devrim öncesi St. Petersburg'un son yıllarını hatırlatmaktadır. Büyük Petro'nun ilk karısının laneti, Gümüş Çağ'daki birçok yazar tarafından dile ge-

50. Evgenii Solomenko, "Kliuçi ot Pitera–v moskovskom seife", *Izvestia*, 21 Kasım 1992. İlginçtir, Petersburg gazeteciliğinin retoriğinde, merkezle olan ilişkiyi tarif etmek için eski moda savaş metaforlarından sık sık yararlanılır. Anıtların onarılmasına ilişkin bkz. "Otnyne naş gorod okraniaetsia gosudarstvom", *Smena*, 25 Haziran 1996. Programda 3.500 mimari ve tarihsel anıtın restorasyonu, 10 milyon metrekarelik onarım ve 2.2 milyon metrekarelik konut inşasından bahsedilmektedir.

tirilmişti. 1918'de D. Arkin *Lanetli Şehir* adlı kitabında Petersburg'un "Kutsal Rusya"ya karşı "Şeytani Rusya"nın tecessümü olduğunu öne sürmüştü. Arkin'e göre, Petersburg'daki her atlı heykel Mahşerin Atlıları'ndan birini simgeler. Aynı şekilde çağdaş bir filozof da Moskova'yı kendi küllerinden yeniden doğan bir "anka kuşu şehir" –canıyla toprağıyla gerçek bir Rus şehri– olarak tarif eder. Petersburg bir "Babil fahişesi", "medeniyetin taşıyıcısı –'halden düşmüş kültür vampiri' ya da 'Nihai Hükmü bekleyen kent medeniyetçisi"– olarak ortaya çıkar.[52] Petersburg geleneği Rus kültürünün şeytani bir sapkınlığıysa, o zaman –Lomonosov, Puşkin, Derjavin ve Gogol'dan Ahmatova, Mandelstam ve Brodski'ye kadar– Rus edebiyatının birçok eserini Rus kanonundan çıkarıp atmak gerekir. Rusya'daki seküler kültürün çoğunu "Babil fahişesi" beslemişti.

Fakat Kuraev'in görüşünü salt eksantrik diye görerek kestirip atamayız. Kuraev kendisini her zaman Leningradlı olarak gördüğünü ve başka bir şehirde doğmayı hayal bile edemediğini söyler. "Leningrad" onun için Lenin'in şehri değil, kuşatmayı püskürten ve Leningradlı olmaktan gurur duymasını sağlayan kahraman şehirdir. Kuraev Leningrad entelijansiyasının ve şehrin sokaklarında rastlanan yaşlı kadınların imdadına yetişir, sosyal hizmetlerin ve yaşlılara saygının kalmamış olmasını eleştirir. Aşırı sertlik ve kızgınlık onun toplumsal eleştirisini apokaliptik bir lanete dönüştürür. Diğer yandan Rus apokaliptik düşüncesi çoğu zaman yabancı düşmanlığıyla kol kola gider. Kent meselelerinin üzücü durumunun faturası yerel siyasete ve Sovyet mirasına değil, metafizik bir düşmana kesilir. Ayrıca maneviyat "Rus" sıfatıyla kol kola gidiyorsa, şer de yabancı ya da, daha da kötüsü, yabancı kılığına girmiş bir Rus ya da Rus kılığına girmiş bir yabancı olmalıdır.

51. Kuraev, "Puteşestvie iz Leningrada", s. 178-9. Annenski'nin şiiri "Joltyi par peterburgskoi zimy"ye bir göndermedir bu.

52. G. K. Isupov, *Russkaia estetika istorii* (St. Petersburg, 1992), s. 148-50. On dokuzuncu yüzyıl sonundan yirminci yüzyıl sonuna kadarki apokaliptik St. Petersburg miti için bkz. Antsiferov, *Duşa Peterburga*, s. 97-113 ve Georges Nivat, "Utopia i katastrofa: Sankt Peterburg v XX veke", *Sankt Peterburg: Okno v Evropa 1900-1935* içinde, haz. Ewa Bérard (St. Petersburg, 1997). Fransızcası için bkz. *St. Petersburg: Une Fenêtre sur la Russie 1900-1935: ville, modernization, modernité* (Paris: Éditions de la Maison des Sciences de L'homme, 2000).

Batılı şerrin ulağı "dışarıdan yakın bir yerlerden" gelir ve bayağı ama şeytani tecessümünü bir grup Estonyalıda bulur. Yazar Estonyalı istilacılara kahraman İvan Susanin gibi önderlik eder ve düşmanı yarı yolda bırakarak kendisini meşrulaştırmaya çalışır: "Hugo Boss marka yağmurluğuyla bataklıklarımıza dönen 'Zavallı Finlandiyalı'nın hikâyesinin sonu budur."

Tünelin ucundaki tek ışık Petersburg öncesi Rus geçmişindedir. Yazar, yakın dönemdeki bir tarihçinin sözleriyle, nazik, "kimseye ilişmeyen" çar Aleksey Mihayloviç'e geri dönmeyi tercih ederdi. Harika-ötesi geçmişe dönen kusursuz gelecek gibi bir şey olurdu bu. Yakından bakıldığında, yazar, Aleksey Mihayloviç'in, her ne kadar Kuzeyli Protestanlardan çok Katolik Polonyalılara ve Ukrayna barok kültürüne baksa da, bir tür Batılılaştırıcı olduğunu keşfedecektir. Leningrad'dan Petersburg'a yolculuk boşluğa ve acıya yapılan yolculuktur. Sonunda değerli bir toplumsal eleştiri, Rus felsefesiyle Sovyet hıncının kendine özgü bir karışımını sunan bu amansız gevezelik içinde kaybolur. Dolayısıyla bir paradoks oluştursa da, Petro öncesi Rusya'ya duyulan nostalji yazarın kendi Leningrad yaşamına duyduğu özlemi gizler. Fakat Petersburg karşıtı bu yolculuk bilgilendiricidir. En radikal şekliyle Petersburg'un köklerine yönelik arayış kentin tümden ortadan kaldırılmasına –düzanlamıyla değil, edebi olarak– yol açabileceğini gösterir. Petersburg mitinde doğa ile kültür, coğrafya ile tarih arasındaki ayrımlar kaçınılmaz olarak bulanıklaşır.

Ne kadar apokaliptik ve acı olsa da, Kuraev Petersburg kimliğinin kilit özelliklerini (dillere destan Avrupalılığı ve etnik kimliklere hoşgörülü yaklaşımını) yeniden dolaşıma sokmaktadır. Kuraev, Petro'nun değil, Aleksey Mihayloviç'in büyük çar olacağı –böylece Petersburg'un asla doğamayacağı– farazi bir tarih önerirken. Petersburglu bir grup yeni arkeolog Petersburg'un kaçınılmazlığını kanıtlayan ve Petersburg'un bir şehir-devleti olarak potansiyel geleceğinin en fantastik ve inandırıcı gerekçesini sunan başka bir sanal tarih anlayışı öne sürmüştü. Bu yaklaşımların ikisi de nostaljiktir, ama farklı şekillerde.

St. Petersburg karnavalının manevi destekçilerinden arkeolog ve tarihçi Gleb Lebedev, Bahtin'in *kronotop*'unun ters çevrilmiş hali olan Petersburg *topokron*'u teorisini geliştirmiştir. *Topokron* yal-

nızca gerçek tarihe ya da mevcut geleneğe değil, daha ziyade yerel çoklu potansiyellere odaklanır.[53] Dolayısıyla Petersburg var olmasaydı, yaratılması gerekirdi – ya da daha doğrusu, Petro çoketnili Baltık bölgesini yaratmakla kalmamış, aynı zamanda potansiyellerini gerçeğe dönüştürmüştür. Petersburg Vikinglerden Yunanlara uzanan kadim yol üzerinde kurulmuş ve Slav-Baltık dünyasının eski *nostos*'unu, yani anayurdunu gerçekliğe büründürmüştü. Arkeolojik seferler Sovyet döneminde sansürlenmiş Baltık, Slav, Fin-Ural, Altay, Cermen ve Yahudi halkının çokkültürlü olarak yan yana yaşadığına dair pek çok kanıt ortaya çıkarmış ve Etnografya Müzesi'nde birkaç sergiye imza atmıştır.[54] Bronz Atlı'nın kaidesi yerli İzhora ve Fin halkının büyülü taşı olan ünlü "şimşek kayası"ndandı. Puşkin'in *Bronz Atlı*'sında yalnızca Neva bataklıklarında "zavallı Fin'in sığınacağı" metruk bir kulübe vardır; Rus edebiyat geleneğinde Neva bölgesi yerlilerinin varlığıyla yokluğu belli değildir. Lebedev'de Bronz Atlı yeni bir kılıkta tekrar ortaya çıkar, ama baskıcı bir Rus emperyalisti ya da deccal olarak değil, güçlerini yerel büyüden alan Baltık bölgesinin kahramanı (*boyar*) olarak. Topokronik arkeoloji şiirsel ve ezoteriktir. Nostaljinin *nostos*'u bizatihi *topokron*'dur, o alanın potansiyelliği, tümüyle tezahür etmemiş bir *genius loci*'dir. Şehir yeni bir gelecek bulabilmek için kendisine potansiyel geçmişler icat etmişti.

Mimari Çevre Tiyatrosu'nun yönetmeni ve Gleb Lebedev'in arkadaşlarından olan Nikolay Belyak, bir kent sakiniyle şehir kurucusu arasındaki konuşmanın yeni bir versiyonunu ortaya atmıştır. Eski günlerde, "küçük bir adam insanlıkdışı şehirle karşı karşıya gelmiş ve 'Ben bu şehirle başa çıkamam. Benim için çok büyük' demiş. Ve şehir, kalbini yalnızca Dostoyevski'ye açabilen küçük adamı ezmiş. Üçüncü binyılın arifesinde küçük adam, 'Şehri kurtaramam. Benim için çok büyük' diyor. Ve şehir tepetaklak olup, konuşacak

53. Gleb Lebedev, "Simvolika St Peterburga", *Peterburgskie çteniia* içinde (St. Petersburg, 1997). Ayrıca bkz. aynı yazar, "Rim i Peterburg: arkseologiia urbanizma i substantsiia velikogo goroda", *Metafisika Peterburga* içinde, s. 47-63. Gleb Lebedev'le yeni Petersburg anıtları üzerine, yazarla mülakat, 1997 ve 1998.

54. Bu arkeolojik gerekçelendirmenin Aydınlanma çağına özgü kültür şehri ve imparatorluğun yapay yollarla yaratılmış başkenti olarak Petersburg'un özgüllüğünü kabul etmekten imtina ettiği söylenebilir.

Dostoyevski'si bile olmayan küçük adamı eziyor." Başka bir deyişle, şehir artık muzaffer değil, kurbandır. Şehrin geleceğe yatırım yapmaya ihtiyacı olduğu gibi, yurttaşlarına ve bağımsız bir ruha da ihtiyacı vardır. Atın toynaklarının altındaki yılan bile Moskova'nın koruyucusu Aziz George'a ve yenilen ejderhasına karşı Petersburg'un bir müttefiki olarak görünür. Sonunda insanüstü atlı –denizin kıyısında, Avrupa'nın eşiğinde, uçurumun kenarında hazır ve nazır bir halde– insanca, pek insanca bir nitelik elde etmiştir. Şaha kalkan heykel artık tekinsiz görünmez, aksine nostaljik ve hoş bir tanıdıktır. Kadiri mutlak despot ile ortalama kent sakini olan "küçük adam" arasındaki düşmanlık gibi, Petro ile hain yılan arasındaki düşmanlık da artık anlamsızdır. Hepsi de sırtını Moskova'ya dönmüş ve sert Baltık rüzgârının etkisiyle dalgalanan Petersburg egemenliğinin puslu bayrağı altında güçlerini birleştirmiştir.

Anıt-Karşıtı Propaganda Sanatı

"Özgür Petersburg"un cüretkârca anıt-karşıtı olması bekleniyordu. Adı yeniden değiştirilen şehir, Petersburg'un sıradan anti-kahramanlarını yücelten dünyadaki en küçük anıtlardan bazılarına sahip olmakla övünüyordu. Minyatür anıtlar arasında bronz iskete (gerçek boyutlarında), "tombul iskete" (talihsiz Petersburg serüvencisinin lakabıdır) ve Gogol'un bir gün berber dükkânında burnunu kaybeden ve onun yerine sinir bozucu benzerini alan memuru anlattığı hikâyenin anısına Petersburg'daki en ünlü burna adanan anıt levhası vardır. Büyük Petro'nun yeni heykeli bile çarı yılanı, atı, hatta düzgün bir kaidesi bile olmadan göstermektedir. Büyük Petro'nun Petro ve Pavlov Kalesi'nin yakınındaki yeni anıtı, 1991'de şehrin adının değiştirildiği dönemde açılmıştı. Bu anıt Petro'yu mütevazı tahtında, güvercinlerin ve çocukların müdahalelerine açık bir halde sanki parkta oturur gibi göstermektedir. Oturan Petro şehri kendi evi gibi kullanır. Şehir onun iç mekânı haline gelmiştir.

Bu heykel, sanatçı Mihail Çemyakin'in eseriydi. Çemyakin bu anıt çalışmasını on sekizinci yüzyıl heykeltıraşı Carlo Bartolomeo Rastrelli'yle tarihüstü bir işbirliği olarak tasavvur etmiş ve Rastrelli'nin çar ölünce çıkarttığı yüz kalıbını model olarak kullanmıştı. Nitekim Bronz Atlı'nın heykeltıraşı ile çömezi Mario Collo da Pet-

ro'nun yüz kalıbını incelemiş, ama sonunda idealize edilmiş alegorik bir temsilini yapmayı tercih etmişti. Çemyakin, Petro'nun kafasını öldüğü sırada alınan yüz kalıbının gerçek boyutlarına göre yeniden yaratmıştı ki bu da tekinsiz bir etki yaratıyordu. Çarın kafası uzun bedenine göre çok büyük görünmektedir. Saçsız ve bıyıksız Petro tanıdık biri gibi durmamakta, kendi abidevi imgesine benzememektedir.

Yeni Petro'yu ziyaret etmek Sovyet sonrası döneme özgü ritüellerden biri haline gelmiştir. Günün her saatinde çocukların ve yetişkinlerin çarla samimi fotoğraflar çektirdiklerini görmek mümkündür. Çarın kucağına oturursanız, çocukların parmaklarıyla oynamasına izin veren bir pamuk dedeyi andırır. Heykelin etrafında dolaşıp Petro'ya arkadan baktığınızda ise bürokratik işlemleri halleden kentteki sıradan bir bürokrata benzemektedir. Ancak yüzüne baktığınızda ölü bir tiran olduğu anlaşılmaktadır. Aslında oturan çar imgesi doğrudan doğruya on sekizinci yüzyılın başında kentlerde oynanan gizemli oyunlardan miras kalmıştır.[55] O hem karnavala katılan biri hem de bir dinleyicidir; hem müze bekçisi hem de sergideki en değerli parçadır; hem bir on sekizinci yüzyıl kalıntısı hem de modern bir maskedir. Petro arkeolojiyi karnavala dönüştürür.

Petro'ya adanan yeni anıtın yeri konusunda epey tartışma dönmüştü. Şehrin –nizamiye karakolu ile kabristan arasındaki– kuruluş alanının tercih edilmiş olması, anıtı kent arkeolojisinin ve mitolojisinin kalbine yerleştirmişti. Petro öbür dünyayla konuşmakta ve ölülerle canlılar arasında dolayımda bulunmaktadır. Kent hafızasının soytarımsı muhafızı Petro, şehrin kuruluşu mitinin çiftdeğerliliğini cisimleştirmektedir. İlk baştaki şoka rağmen bu heykel kent sakinleri tarafından benimsendi. Petro'nun tuhaf uzun parmakları binlerce el tarafından cilalanıp zamanın vereceği parlaklığı şimdiden kazandı. Yeni kent inanışına göre, Petro'nun işaret parmağı sizi çabucak zengin yapabilir. (Genç bir Rus kızının Petro'nun parmağını ovaladıktan on dakika sonra döviz dolu bir cüzdan bulduğu söyle-

55. Maria Virolainen, Bronz Atlı'yı yeni Petro'ya benzetmiştir. Kent karnavalındaki soytarı bir çardan bahseden on sekizinci yüzyıl kaynaklarını ortaya çıkarmıştır. (Harvard Davis Center'da verilen konferans, Cambridge, Massachusetts, Güz, 1996.)



Büyük Petro Anıtı, Mihail Çemyakin.

nir. Muhtemelen, heykele hayran olmuş aklı bir karış havadaki bir Batılı turist, mali kaybının mitleştirileceğinden habersiz, cüzdanını kaybetmişti.) Hepsi bu kadar değil. Petro'nun orta parmağını tutmak Viagra benzeri bir mucizeyle cinsel gücü artırırmış. Son olarak, Petro'nun ceketindeki eksik düğmeyi bulduğunuz takdirde, hayatınızın geri kalan kısmında mutlu olurmuşsunuz. Dolayısıyla çarın St. Petersburg'daki Batı yönelimli marangoz-çar şeklindeki yeni imgesi hem korkutucu hem de samimi olan Jekyll ve Hyde imgesidir.

Perestroyka ile birlikte kültürel kahramanlara kıtlık girmiş olması şaşırtıcıdır. Gençlerin örnek aldıkları kişiler üzerine sosyolo-

jik incelemelerde ilginç bir şey keşfedilmiştir. 1980'lerin ortalarında Lenin büyükler arasındaki yerini hâlâ koruyordu. 1980'lerin sonu ile 1990'ların başında Makedonya İmparatoru İskender'in ve Arnold Schwarzenegger'in arkasına düşmüştü. Daha yakın dönemde yerli kahramanlar Büyük Petro, Puşkin ve Mareşal Jukov yeniden gençlerin gözdeleri arasına girdi. Ama içlerindeki en fotojenik ismin Büyük Petro olduğu anlaşılmaktadır. Birinci Petro sigaralarının "Birinci Petro, her zaman birinci" sloganıyla elde ettiği büyük başarıya yalnızca Baltika biraları erişebilmiştir. Şimdi Rusya'yı batılılaştırmış olan çarın müstebit bir Rus tarzındaki portresi, Rus cumhurbaşkanının çalışma odasını süslemektedir. Kuşaklar boyunca çarlar ve parti liderleri tarafından hem lanetlenen hem baş tacı edilen Büyük Petro'nun, çok amaçlı bir kahraman, bir modernleştirici ve deccal, demokrat ve müstebit hükümdar olduğu görünmektedir.

Petersburg'daki Petro anıtı ile Moskova'daki benzeri arasında gerçek bir karşıtlık vardır. Petersburg heykelinin dikilişinden beş yıl sonra, Moskova da ihtilaflı çar için bir anıt dikerek Petersburg'a yetişmeye, hatta onu geçmeye çalıştı. Anıtı yorulmak nedir bilmeyen Zurab Çeretelli yapmış ve yapar yapmaz da büyük bir skandal patlak vermişti. Büyük Petro heykelde muazzam bir ıskunayı yöneten gerçek boyutlarından çok büyük bir denizler fatihi olarak gösterilmektedir. Petro'nun etrafındaki yelkenler ve zafer bayrakları o kadar canlıdır ki, Petro kendi gücünün esiri gibi görünmektedir. Heykeltıraşın bu heykeli yaparken model olarak ABD'nin reddettiği bir Kristof Kolomb heykelinden yararlandığı söylenmişti. Moskova ve Petersburg Petro'ları karşılaştırıldığında iki kent miti ile nostalji türü arasında çarpıcı bir karşıtlık olduğu ortaya çıkar. Petersburg'un Petro'su olağan insanın boyutlarında yapılmışken, Moskova'nın Petro'su devasa boyuttadır.[56] Moskova'nın Petro'su muğlak bir karnalevesk kahraman değil, bir imparatorluk hükümdarıdır. Heykelin Rus donanmasının yıldönümünü anmak için dikilmiş ve

56. Petersburg heykeli tarihsel kent çevresiyle bütünleştirilmiş ve sıradan yurttaşların erişimine açıktır. Moskova'nın Petro'su Moskova Nehri'nin ucunda yalıtılmış, muzaffer deniz seyahatleri nedeniyle hapsolmuştur. Bombalama tehditlerinden ötürü heykele erişme olanağı çok sınırlıdır ve anıt her ziyaretçiye kimlik soran güvenlik görevlileri tarafından korunmaktadır. Eski Rus merkezinden neredeyse nefret eden Petro'nun bugün Moskova'nın tarihsel manzarasına dahil

belediye başkanı Lujkov'un Kırım ve Karadeniz'i tekrar ele geçirmeyi amaçlayan uzun vadeli yayılmacı planlarını yansıtıyor olması tesadüf değildir. Dolayısıyla Petersburg'un imparatorluk mitini Moskova'nın Petro'su devralmıştır. Bunun ikonografik bir absürdlük pahasına olduğu görülmektedir. Çeretelli'nin heykeli Petro'yu ganimetlerle (kırık pruvalar, yenik düşmanın gemilerinden kalanlarla – dolayısıyla da Petersburg'daki Vasilyevski Adası'nın ucundaki Pruva Sütunları'nın ikonografyasını ödünç alarak) süslü bir gemiye yerleştirir. Fakat Petro'nun gemisindeki bayrakla düşmanın zafer bayrakları birbirine benzer – bunlar aynı Rus imparatorluk bayrağıdır. Bu nedenle Moskova'nın Petro'su her an bomba tehdidini hisseden, neredeyse kendi kendini yenen yalnız, sevilmeyen bir kahramandır.

Petersburg bir gün olur da şehir devleti olursa ve ulusal bir kuş ararsa, şu ikisinden birini öneririm: Kızarmış tavuk (*tsyplenok jarenyi*) ya da tombul iskete (*çijik-pyjik*). Her ikisi de kent folklorunda yüceltilen edebi kuşlardır.[57] İkisi de mucizeler başaramaz ve yüksekten uçamaz, ama belki de böylesi daha iyidir, zira efsaneler bazen felakete dönüşmektedir. Moskova fantastik ateş kuşlarını ve Zümrüdüanka kuşunu tercih ederken, Petersburg ulusal hayvanları hafife alır. Fakat yalnız burada –gerçek boyutlardaki– bronz isketenin açılışı kent kutlamalarına vesile olabilir. Bela Ahmadullina ve Andrey Bitov'un da aralarında bulunduğu şairler ve yazarlar Meçhul İskete Anıtı'na mizahi ithaflarda bulunmuşlar ve bu durum halkın pek hoşuna gitmiştir. İskete büyük Petersburg geleneğinin ulağı olarak selamlanmıştı. Ama nereden uçup gelmişti bu kuş?

Kökeni bilinmeyen eski bir Petersburg ezgisi vardır:

---

edilmemiş olmasında tanrısal bir adalet vardır; Petro daha ziyade, megaloman Moskova belediye başkanının Kurtarıcı Mesih Katedrali gibi yeni yeniden-inşalarla panoramik bir bileşim oluşturmaktadır.

57. Devrim zamanının ironik Petersburg şarkısı şöyledir: "Bir zamanların haşlama tavuğu, bir zamanların kızarmış tavuğu Nevski taraflarında dolaşmaya çıkmış, ama yakalanmış, derdest edilmiş ve pasaport sormuşlar." Talihsiz kızarmış tavuk hayatının bağışlanmasını talep etmiş, ama sonu o kadar da umut verici olmamış.

Tombul İskete, nerelerdeydin?
Fontanka nehrinde biraz votka içtim
Bir kadeh içtim, ardından bir tane daha
Sonra başım dönmeye başladı.[58]

Hiç kimse tombul isketenin kim olduğunu hatırlamıyordu, ama herkes kendi ruh haliyle ilişkisini kurabiliyordu. İskete komik tutkuları ve küçük ihlalleri olan sıradan bir kentli insanın ruhunun tecessümüdür. Kuşun heykeli kukla sanatçısı Rezo Gabriyadze tarafından yapılmıştı. Bronz iskete bir karşı-anıttır; büyük bir adamın kafasında kendisine geçici bir ev bulan ve anıt tapınmacıları ortaya çıkınca uçup giden bir kent kuşunu hatırlatır. Şimdi bu uçucu kuş tümüyle kendisine adanmış bir anıta sahiptir. İsketenin etrafında oluşan yeni folklor heykelden bile daha büyüktür. Kuş şu âna dek birkaç kez çalınmıştır. Dedikoduya göre, tüm büyük kahramanlar gibi isketenin de ikizleri vardır. İsketenin beş suretinin olduğu ve kuş geceleri ne zaman "uçup gitse", yeni kent mirasının meçhul koruyucuları tarafından yerine yeni bir iskete konduğu söylenir.

İsketenin ortaya çıkma hikâyesi de bir gizem şalına bürünmüştür. Kent efsanelerinden biri şöyledir. Bir gün Rezo Gabriyadze'ye vahiy gelir. "Nasıl olmuş da Petersburg'da tombul isketeye bir anıt yapılmamış?" der şaşkınlık içinde.[59] Çabucak şehrin gözde kuşunun bir suretini çizer ve çizdiğini cebine koyup dosdoğru şehrin en iyi mimarının dairesine gider. Birkaç saat tartıştıktan sonra mimarı Petersburg'un iskete olmadan yaşayamayacağına ikna eder. Fakat hikâye bu kadarla sınırlı değildir, zira ortalık isketenin benzerlerinden geçilmez. Başka bir sanatçı, zamanında Mihail Barişnikov'la birlikte çalışmış olan Kirov opera ve balesinin eski sahne tasarımcısı Teymur Murvanidze, Gabriyadze'den önce kendisinin bir iskete heykeli yaptığını söyler. Murvanidze Petersburglu ninesinin Grafski sokağındaki Fontanka'nın yakınlarında bir yerlerde yaşayan Tombul İskete lakaplı bir adam hakkında anlattığı bir hikâyeyi ak-

58. "Çijik-pyjik, gde ty byl? Na Fontanke vodku pil. Vypil riumku, vypil dve. Zakrujilos' v golove."

59. Bu hikâye bana Petersburg-Leningrad kültürünün büyük uzmanı Dr. Marietta Tourian tarafından Temmuz 1998'de anlatılmıştı.

tarmıştı bana.[60] Grafski sokağındaki bu efsanevi iskete yetenekli bir tutunamayan, tefrikalar yazan ve büyük tutkuları olan *zeki* bir Petersburgluydu. Murvanidze kendi isketesinin mevcut isketeye rakip olamayacağını söyler. Her sanatçı kendi bronz isketesini (toplumda tutunamamış hayalciler için talih kuşu) yapabilir.

Moskova ve Berlin'in aksine Petersburg'daki kent müdahaleleri burada daha küçük ölçeklidir ve cüretkârca anıt-karşıtıdır. Petersburg bu bakımdan her türlü büyük anıta aşırı şüpheyle yaklaşan Prag ve Lyublyana gibi Orta Avrupa şehirlerine benzer. Petersburg'daki mini anıtların çoğu aslında kahramanları, çarları ya da yazarları değil, daha ziyade fantastik karnaval maskeli Petersburgluları yâd eder.

1996 ve 1997'de belediye başkanı Sobçak'ın yenilmesiyle birlikte kent oyununun zamanının dolduğu anlaşıldı. Yakovlev döneminin anıtları farklı bir telden çalıyor. Gerçekten de şehrin sembolik coğrafyasındaki bazı değişiklikler, ülkenin siyasi manzarasındaki değişikliklerin tekinsiz bir habercisiydi. Yeni ruhun vitrini Malaia Koniushennaia'nın sonunda en yeni anıt duruyordu: Kendisi de geleneğini yeniden canlandırma peşindeki Kent İçişleri Bakanlığı'nın (eski KGB'nin cilalı adı) bağışladığı Petersburglu polis heykeli. Açıklayıcı metinde bunun kalıcı bir anıt olarak düşünülmediği, geleneksel Petersburg karakterlerine adanan heykellerden yalnızca biri olduğu ve 1718'de kurulan Petersburg polis teşkilatının 280. yıldönümüne ithafen dikildiği yazıyor. Petersburglu polis anıtının sponsorları, şerefli geçmişlerini Büyük Petro zamanına dayandırmakta ve Sovyet sonrası Petersburg'daki en iyi 200 polise 1718'den 1918'e kadar yaşamış büyük bir geleneği yeniden canlandırarak tarihsel üniformalar giydirileceğini gururla vaat etmektedir. "Bugün, tam seksen yıl sonra, Petersburg polisinin gururu ve üniforması İçişleri Bakanlığı tarafından yeniden keşfedildi" diye yazmaktadır metinde. Seçici hatırlamaya adanmış bir anıttır bu. Bu yeni gelenek yaratıcılarının silmek istedikleri seksen yıl, Sovyet Çeka'sı, MVD'si ve KGB'siyle Stalinist temizlik operasyonları, komplolar, tasfiyeler, takipler ve son olarak Gulag dönemidir. Gerçekten de bu seksen yılda Çeka'cıların ve KGB ajanlarının kıyafetleri farklıydı, ama onun dışında her şey aynıydı. "Kamu asayişi organları"nın personeline ve işleyi-

60. Teymur Murvanidze, yazarla mülakat, Temmuz 1997.

şine gelince, Sovyet dönemi ile Sovyet sonrası dönem arasında birçok açıdan süreklilik vardır; nitekim kimse Sovyet döneminin kirli çamaşırlarını yeniden incelemek için bir çaba göstermemektedir.[61]

1990'ların sonlarında Petersburg sık sık suçun başkenti olarak adlandırılıyor ve Kuzey Palmira gibi Petersburgvari adları olan mafya türü gruplardan (bunlara artık "cebri müteşebbislik" deniyor) geçilmiyordu. Eski güzel Peter ve mitik özgür Petersburg artık toz katmanlarının altında gömülü vaziyettedir. Hermitage yakın dönemde, "Petersburg-Troya" adında, rüya, kurmaca metin ve tarihin sıkı sıkıya iç içe geçtiği iki mitik şehir arasındaki tekinsiz bağlantıya işaret eden manidar bir sergi düzenledi. Schliemann *İlyada*'yı Rusçadan okurken Troya'yı kazmayı ilk kez Petersburg'da hayal etmişti. Modern dönemlerin rüya şehri olan Petersburg'da, yalnızca antikçağ edebiyatından bildiğimiz Troya'nın varlığı daha inanılır görünmüş olsa gerek. Bugün Petersburg'un kendisi hem büyük tadilat işlerine hem de yenilmiş, ama hâlâ meydan okuyan o gömülü kültür şehrinin geçmişini daha da kazmaya ihtiyaç duymaktadır.

"Kültür şehri" ekonomik baskı ile fiziksel ayartmalar arasında netameli bir konumda bulunmaktadır. Bir yandan, Petersburg'un daha fazla sembolik siyasete ihtiyaç duymadığı söylenebilir – Petersburg'un ihtiyaç duyduğu şey kitlesel ölçekte *Euroremont*, yani tadilattır. (Prens Charles, Puşkin Evi Araştırma Enstitüsü'ne Avrupa tarzı bir banyo-tuvalet yaptırma sözü vermiş, bağış önerisi kerhen kabul edilmişti.) Diğer yandan, yakın dönemde restore edilen (ve yeni boyanmış Petersburg tarzı öncephesiyle ve küresel bir zincirin parçası olarak uluslararası bir otel olmakla övünen) Grand Hotel Europa'da cisimleştiği şekliyle yeni doğmuş bir Avrupa şehri imgesini de kimse istemeyecektir. Petersburg ve Leningrad geleneğini kültür, siyaset ve ekonomi üçlüsü belirlemektedir ve bu rahatsız edici ilişki kalıcıdır. Herzen'in diğer tüm şehirler gibi hafızasız bir şehir diye adlandırdığı Petersburg en müthiş kültürel hafıza alanı haline gelmiştir. Bir zamanlar insanlıkdışı modernliğin ve sınai ilerlemenin

61. Fakat tuhaftır, MVD tarafından sponsorluğu yapılan anıtın kalıcı olması düşünülmüyor, daha ziyade polis memurunun kendisi gibi bir yerden bir yere gidebilen bir kent anıtı olması planlanıyordu. Dolayısıyla yeniden düzenlenmiş KGB bile farkında olmadan kent karnavalına katılmıştı.

şehri olarak adlandırılan Petersburg, yirminci yüzyılda Sovyet sonrası beklentiler ufkunu genişletmeye yardımcı olmuş eski moda kent kozmosunun insancıl bir hatırlatıcısı haline gelmiştir. Gelecek çok parlak görünmeyebilir, fakat insanlar burada apokaliptik tehlikelere karşı tetiktedir. Petersburg nostaljisi şehrin bugünü ve geleceğinin ayrılmaz bir parçasıdır. İronik ve düşünümlü olduğunda *geriye dönük* değil, daha çok *ileriye dönüktür*, bir tür kusursuz geleceğin ters çevrilmiş halidir. Bu nostalji ideal geçmişe değil, yalnızca onun gerçekleşmemiş pek çok potansiyelinden birine duyulan bir nostaljidir. Bunlardan biri küresel bağlamda bir kent yurttaşlığı ve üst ile alt, sanatsal ile ticari olan arasındaki sınırlara meydan okuyan ortak kent kültürü rüyasıdır – ama gecikmiş bir rüya.

İkinci St. Petersburg Karnavalı gerçekleşmedi. Festival gününde tiyatro kendi iç mekânına çekildi. Melankoli içinde, sessiz bir sahnede donmuş Deli Katerina, dans eden Kunstkamera ve grotesk Petro sokaklardan kovulup müze sergilerine postalandılar. Katerina gece elbisesi içinde, yaşlı âşıklarıyla yan yana bir uyuyan güzeli andırıyordu. Tüm Petersburg şehri bazen tam da buna benziyor: Kocaman, pahalı bir öpücüğe feci halde ihtiyaç duyan bir uyuyan güzel. Kentin gizemli oyunu uzun bir dönemdir yok; ama yönetmen bana gösterinin devam edeceğine dair teminat verdi. Büyük Petro'nun kahramanca uçuşunu gerçekleştirdiği Nevski Caddesi'ndeki tiyatro penceresi açık kalmıştı. Nevski trafiğini, içeriye sığınan kent anıtlarını ve sanatsal toplantının kaçınılmaz dumanını ve yeniden adlandırılan şehrin tanıdık kirli havasını soluyan izleyicileri yansıtan bir pencere-aynaydı.

Son Tramvay: Kamu Taşımacılığı Nostaljisi

1997 yazında serin, biraz güneşli bir günde Petersburg'a geri döndüm. Ziyaretim 1970'lerin en tanınan Leningradlı rock grubu Akvaryum'un yirmi beşinci yıldönümüne denk gelmişti. Grup yirmi beşinci yıl vesilesiyle tekrar bir araya gelmişti ve Jübile Spor Sarayı'nda bir anma konseri düzenlemeyi planlıyordu. Leningrad'da oturduğunu öğrendiğim uçaktaki yol arkadaşıma, "Başka ne yenilik var?" diye sordum.



İsimsiz. Fotoğraf: Vladimir Popernyi.

"Fazla bir şey yok," dedi düşünceli düşünceli gülümseyerek. "Emeklilere maaş vermiyorlar ve tramvay yollarını yıkıyorlar. Duymadın mı? Son Leningrad tramvayına veda etmek üzereyiz."

Geçmişte farkında olmasam da Leningrad kamu taşımacılığına çok düşkün olduğumu fark ettim. 1970'lerde taksi aşırı pahalı geliyor, çoğunlukla acil sağlık durumlarında kullanılıyordu; özel arabalar ise lüksten sayılıyordu. Toplu taşıt yolları çocukluk ve gençlik yıllarımda benim için dünyanın haritasını oluşturuyordu. Macar

"İkarus" otobüsünde resmi Leningrad tarihi gezisiyle "Pitir"ın gizli yerlerine yayan kaçamaklar arasında her zaman güvenilir (ve bazı bazı güvenilir olmadığı tahmin edilebilen) bir tramvay, otobüs ya da troleybüs –Leningradlıların balık istifi gibi gittikleri, rahat edilemeyecek kadar sıkışık araçlar– vardı. Mesela anaokulundayken ilk şiirimi ithaf ettiğim en sessiz, 6 numaralı tramvayı hiç unutmuyorum. Leningrad'ın durgun sularında tıngır mıngır giderdi; genellikle boş olurdu, sanki insanların ona ihtiyacı yok gibiydi. Sonra, Genç Öncüler Sokağı'ndaki liseme ve annemin Aziz Isaac Meydanı'ndaki işyerine giden şu kalabalık 49 numaralı otobüs vardı. Ayrıca muhteşem öncephelerin ve dökünti haldeki komün dairelerinin olduğu "dekadan" eklektik üsluptaki mahallemizi Saray Meydanı'na bağlayan 1 numaralı troleybüs vardı. Kamu taşımacılığı haritası olmadan tek kelimeyle geçmişime ulaşacak parolayı kaybetmiş gibiydim.

"Kötü değil," diye devam etti komşum. "Arabalar için iyi oldu."

Bavullarımı bir tanıdığa bıraktıktan sonra, Akvaryum'un yirmi beşinci yıldönümü konserinde arkadaşlarımla buluşmak üzere sokağa fırladım. Nevski bir kendiliğinden devrimin cenderesinde gibiydi. Troleybüs ve otobüs durakları aşırı kalabalıktı. İnsanlar troleybüsün arka kapısından sarkıyor, binebilmek için itişip kakışıyorlardı. Diğer bir kesimse kamu taşımacılığının başarısızlığına ve genel olarak hayatın kendisine öfke kusuyordu. Şansım yaver gitti de korsan bir taksi yakaladım. Yerel gölge ekonominin eski bir dalıydı korsan taksicilik. Taksiye binebilen bir yabancının şaşkın bakışlarını hâlâ koruyor olmalıydım. Ben ite kaka içeri girmeye çalışırken yaşlı bir hippi olan beyaz saçlı eski bir Saigoncu utangaç genç kızıyla birlikte arkadan arabaya yaklaştı.

"Konsere mi gidiyorsunuz? Bizi de götürür müsünüz? Kızıma söz verdim..."

"Elbette," dedim sürücünün hoşnutsuz olduğu yüzünden anlaşılıyordu. Saigonluyu yağlı bir müşteri olarak görmemişti. Şoför sessiz bir tipti, ne soru sordu ne de yorum yaptı. Bu yeni bir kent tarzıydı: İhtiyatlı bir gizlilik ve cüretkâr bir müdahalesizlik. Yol arkadaşım ise çok konuşkandı. Saray Meydanı'ndan inşaat çalışmaları ve demiryolu yıkımının başladığı köprüye geçerken kendisini tutamadı. Kamu taşımacılığının içinde bulunduğu durumdan şikâyetçiydi: "Bu yüzlerce, binlerce küçük araba bir o tarafa gidiyor bir bu

tarafa. Tıpkı arı kovanı gibi. Neden binlerce küçük arabaya ihtiyacımız var? Bizi hem deliye çeviriyor hem de paramparça ediyor."

Taksi sürücüsü öfkeden köpürüyordu, ama yine de soğukkanlılığını muhafaza etti. Yaşlı Saigoncu kaçamak ilgisizliğimize rağmen giderek daha da heyecanlanıyordu. "O tramvayları ve troleybüsleri severdik, değil mi? Farkında değildik, ama her şeye rağmen, hatta kendimize rağmen içten içe severdik. Son troleybüsü unutmayın..." Ozan Bulat Okudzava'dan tanıdık bir melodi mırıldanmaya başladı: "Son troleybüs şehrin içinden geçiyor, sonuncusu, şanslı olanı..."

Kızcağız utanmış gibiydi. Şoför ise kafasını çevirmeye dahi tenezzül etmedi. "Yolların daha iyi olması lazım. Arabaların bu tümseklerin, çukurların ortasında gitmesi mümkün değil," dedi bana doğru kafasını sallayarak. Hak verdim kendisine. Diğer yandan bu anı trafiği nedeniyle konsere yetişemeyeceğimiz endişesi sarmıştı beni.

"Daha önce tanışmış mıydık?" diye sordu Saigoncu. "Uzun zaman önce?"

"Hayır zannetmiyorum," dedim.

Bir sonraki sıkışıklığa kadar sessiz kaldı. Siyah bir Volga araba yolumuzu kesti ve bir müddet köprüde sıkışıp kaldık.

"Bir fikrim var," dedi Saigoncu. "Nevski Caddesi'nin ortasından ve köprünün üstünden geçerek şehri birbirine bağlayacak bir çift dar demiryoluna ihtiyacımız var. Tığ gibi ve temiz olmalı, güneşte parıl parıl parıldamalı. Sonra da çok ince bir tramvay tasarlamalıyız. Tabii sessiz de olmalı. Günde yirmi dört saat çalışacak. Tramvayda hepimize yer olacak, şehirde beraber dolaşacağız, birbirimize yaslanarak – çok kibarca. Tabii isterseniz" diyerek şoföre doğru eğildi. "Ayrıca yolları da onarabiliriz ve büyüklü küçüklü her türlü arabamız olabilir. Tramvay fazla yer tutmayacaktır, görürsünüz. Çok ince bir tramvay olacak."

Trafik açılmaya başladı ve bir müddet sessizce yol aldık. Çok ince bir tramvay hayal ettim: yeni TGV modeli ile inşacı ajitprop treni arası bir şey. Petersburg bulutlarını yansıtan gölgeli pencereleriyle çok güzel görünüyordu. Dahası elbette öncepheler ve şurada burada birkaç iskete.

"Bulutlara bakın," dedi yol arkadaşım. "Ne güzel değil mi?"

"Dünyadaki en güzel şehirde yaşıyoruz," dedi sürücü kendinden emin. "Dünyadaki en güzel şehir, Moskova'dakiler ne derse desin."

"Elbette" diye gülümsedi Saigoncu. Birdenbire Petersburg kardeşliğinin mutlu bir ânında hep birlikte konuşmaya başlamıştık. Sonunda yolculuğumuzu sağ salim tamamladık. Şoför hepimize iyi şanslar diledi. Yıldönümü konserine katıldım. Yaşlanmış Boris Grebenşçikov *rock*ın öldüğünü söyledi, ama kendisi henüz ölmemişti. Partiye davetsiz gelen bir yabancı gibiydim. Geceleyin yıkık rayların üzerinde süzülen son Petersburg tramvayını hayal ettim.

10

SANAL BAŞKENT BERLİN



Anma Kilisesi'nin Enkazı, Berlin, 1999. Fotoğraf: Yuri Goldberg.

1998'DE AŞK YÜRÜYÜŞÜ gününde Doğu ile Batı arasında eski sınıra yakın bir bölgede Berlin Hikâyesi adında bir hatıralık eşya dükkânını ziyaret ettim. Dükkânda savaş öncesi başkentin restore edilmiş tarihsel merkezinin oyuncak boyutunda bir benzeri vardı. Berlin'in

–yıkıntıların, boş yerlerin ve ihtilaflı sahipsiz toprakların damgasını vurduğu eski duvarlı şehrin– merkezi artık Avrupa'daki en büyük gençlik festivaline ev sahipliği yapıyordu. Yanaklarına kalp ve çiçek resimleri çizmiş şaşkın gençler salt burada ve şu anda birlikte olmalarını kutluyorlardı. Tişörtlerindeki mesajlar bizi şimdiyi yaşamaya davet ediyordu: "Şimdi parti zamanı", "şimdi uçma zamanı", "Ben abazanım, ya sen?" Yürüyüşün sloganlarında geçmişteki radikal gençlik hareketlerinin siyasi bölünmüşlüğünden eser yoktu: "Barış, Mutluluk, Krep" ve "Tek Dünya, Tek Gelecek". Yürüyüşteki katılımcılar duvarın eski sınırını mutlu bir fütursuzlukla geçip durdular, arkadan gelen tekno müziğine ritim tutarken sanki önemsiz bir kozmik bölgede yürür gibiydiler. Kısa yeşil saçlı bir grup genç beleşe kahve içmek için Berlin Hikâyesi'ne takılmışlardı. Yolda eski Berlin'in renkli panoramalarına neşeli bir umursamazlıkla baktılar.

Burası kısa ömürlü turistlik eşyalar satan diğer dükkânlar gibi bir yer değil, aksine yıkılan Kraliyet Sarayı Schloss'u yeniden kurma taraftarlarının tabandaki kalesiydi. Onlara göre Schloss Berlin'in canı ve kanıydı. Dükkân ideal şehir modelleri, antika parçaları ve kıymetli oymaları olan yıkılmış kilise iç mekânları, Schloss odalarının canlı diyoraması ve geçmiş güzelliğin diğer ütopik vizyonlarıyla doluydu.

Sonradan gösterinin usta-zanaatçısı olduğu anlaşılan, modellerden birindeki minyatür orgun tozunu alan bir adamla konuştum. Güleryüzlü, kibirsiz biri gibiydi, sokaktan gelen tekno müziğine rağmen benimle konuşmaktan memnundu. Horst Dühring ("çok yaygın bir Alman ismi olduğunu hatırlarsınız") on dokuzuncu yüzyıl fotoğraflarından ve tasvirlerinden yararlanarak, yıkılmış binaların modellerini yaptığını söylemişti. Birçok durumda binalar yerle bir edilmiş ve geriye tek bir maddi iz bile kalmamıştı.

Bu binalarla kişisel bir bağı olup olmadığını sordum. Doğrudan bir bağı yoktu, ama dolaylı olarak belki de vardı. Dühring, İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde Königsberg'de doğmuş. Kızıl Ordu'nun şehri ele geçirmesinin ardından tutsak düşmüş ve birkaç yılını Sovyet çalışma kamplarında geçirmiş. Anne babasını kaybetmiş. Doğduğu şehir Königsberg (sonradan aldığı adıyla Kaliningrad) tamamen yıkılmıştı. Kamptan sonra Doğu Almanya'daki Eisenach'a

yerleşmiş. "1957'de bavulumu topladım ve Batı tarafına kaçtım," dedi gururla. "Rusların Sputnik'i uzaya gönderdikleri gündü. Tüm gazeteler ondan bahsediyordu. Kimse beni sallamadı."

"Peki, bir daha Kaliningrad'a döndünüz mü?" diye sordum.

"Hayır, orada hiçbir şey yok ki."

Birbirimize hikâyelerimizi anlattık. Annemin kuzeninin Kaliningrad'da yaşadığını hatırladım. O da ailesini savaşta kaybetmişti; tüm ailesi Babi Yar'a yakın bir yerlerde Naziler tarafından kurşuna dizilmişti. Kendisi mucizevi bir şekilde kaçmayı başarmış, cesetler arasında sürünerek ve ormanda saklanarak hayatta kalmıştı. Savaştan sonra gemi mühendisi olmuş ve yeniden Kaliningrad'a yerleşmiş. Standart apartman blokları ve kötü mutfağıyla tipik bir Sovyet kentine benzeyen Kaliningrad'a annem de bir defa gitmişti. ("Balığı bıçakla yiyorlardı" demişti – görgüsüzlüğe ve her türlü geleneğin unutulduğuna ilişkin bir suçlama.) Bir zamanlar annem şehirde dolaşıp, yosun ve ot bitmiş taş zeminine yağmur damlaları düşen eski bir kilisenin yıkıntılarını görmüştü. Burada bir mezar vardı: Immanuel Kant'ın mezarı. Annem birkaç dakika huşu içinde kalakalmış ve "büyük Alman filozofa" saygısını sunmuştu.

"Ama hayır," dedi sanatçı. "Sovyetler'in Königsberg toprağında hiçbir şey kalmaması için mezarı açıp kemiklerini etrafa saçtığını duymuştum."

Onun doğduğu şehre dönme imkânının olmadığı açıktı. Artık gerçek bir Berlinli, bölünmelerin yarasını sağaltmak isteyen, iki Almanya'da yaşamış bir adamdı o. Yıkılmış iç mekânları yeniden yaratmak, her ayrıntıya kendi elleriyle şekil vermek onun yerine getirmek zorunda olduğu keder göreviydi, kol gücüyle yapılan bir hafıza emeğiydi. Varsın bunlar onun doğduğu şehrin iç mekânları, onun hatırladığı iç mekânlar olmasın. Onun için ruhsal iç mekân ile kent iç mekânları arasında kopmaz bir bağ vardı. Megalomani ürünü anıtlar, kazanılmış ya da kaybedilmiş siyasi muharebe sembolleri inşa etmiyordu o. Tüm titizliğiyle minyatür orgları, sütun başlarındaki kavisleri yeniden yapıyor, kendi hafızasının kamusal oyuncak evinde dikkatlice ve zevkle yıkımı tamir ediyordu. Onun için binalar insanbiçimselleşmiş, ideolojik savaşların masum kurbanları haline gelmişti. Yalnızca ellerini kullanarak "geçmişi idare" edebiliyordu.

Aşk Yürüyüşü'nün katılımcılarından bir başkası arkadaşlarına sadece burada bulunduğunu ve partinin şimdi olduğunu yazacağı bir kartpostal atmak için uğradığı sırada, kendimi şimdiye nostalji içinde buldum. Bir gün Saray'ın yeniden inşa edilebileceğini düşündüm; yanaklarında papatyalar ve kırpılmış yeşil saçları olan delikanlılar Potsdamer Platz'daki bir cam binada yönetici olurken, Berlin Hikâyesi mekân açısından çekiciliğini kaybedip ortak kent geçmişinin el yapımı oyuncak evleri bireysel unutuşun tavan aralarında kuş olup uçuyordu.

Hatıralar elbette ihtilaflıdır. Yıkımları duygusallaştırmak ya da siyasi kötülükleri duygusal bağlılıklarla tamir etmek tehlikelidir. Her yerin çarpışan nostaljilerle gelecek özlemleri arasındaki meydan muharebesine sahne olduğu Berlin'in merkezi, bunun en açık örneğidir. 1989-1999 arasında Berlin geçiş sürecinin hem coşkusunu hem de endişesini cisimleştiren örnek bir gözenekli şehirdi. 1910'da Karl Scheffler Berlin'in her zaman oluşum sürecinde olduğunu, asla tamamlanmadığını yazmıştı. Dolayısıyla Berlinlilerin kaderinde hiçbir kültüre kök salamamış modern göçmenler olmak vardı. 1989-1999 arasında, yeni birleşen şehir "Berlin oluşum halinde" sloganını benimsemişti. Bu noktada, slogan modern unutmaya işaret etmiyor, daha ziyade şehrin tarihinin unutulmaz hatıralarından biri olarak yirminci yüzyıl başı modernizmine sesleniyordu; yıkıntılar ve şantiye alanları arasında oluşmaktan, nostalji ile tarih arasında yeni haritaların izini sürmekten bahsediliyordu. 1999'da "Berlin oluşum halinde" sloganı gitti, yerini bir logoyla birlikte "Yeni Berlin" aldı: Bu logo açılmış Brandenburg Kapısı'nı çağrıştıran kırmızı-mavi bir geometrik soyutlamaydı. Yeni Berlin, yenilenmiş Reichstag'ın cam kubbesinden panoramik manzaralar aracılığıyla gururunu sergileyen anti-nostaljik bir şehirdir. Yeni Berlin'de kilit sözcük *normalleşmedir*, unutturmama değil. Ben Yeni Berlin'le değil, daha ziyade geçiş halindeki Berlin'le, "asfaltta her zaman yeni çatlakların olduğu ve içinden geçmişin gani gani aktığı"[1] gözenekli şehirle ilgileniyorum. Bu Berlin birçok potansiyel geçmişi ve farazi tarihiyle nostaljinin geleceğini cisimleştiriyordu.

1. Peter Schneider, *The Wall Jumper* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), s. 6.

1925'te genç, neredeyse hiç tanınmayan göçmen yazar Vladimir Nabokov "Berlin Rehberi" adlı kısa hikâyesinde "Berlin'in iç organları"nın ortaya serildiğinden, yerüstüne çıkan borulardan ve şehrin "tamirat" halindeki görüntüsünden bahseder; şehir henüz iç mekanizmalarını ve altyapısını gizleyememiştir. Nabokov Berlin borularının üzerindeki yazıları estetik bir manifesto olarak okur.[2] Yetmiş yıl sonra, Berlin yine iç organları açıkta bir şehirdir. Her yerde borulara rastlayabilirsiniz, tek farkla ki, borular artık cıvıl cıvıl renklerle boyanmıştır: Mavi ve pembe, Aşk Yürüyüşü'nün renkleri. Eski altyapının parçaları ve gelecekteki şehrin iskeletleri olan borular, günümüz Berlin'inin birçok manzarasının çerçevesini oluşturmakta ve tüm şehri bir kavramsal sanat müzesine dönüştürmektedir. Öyle ki büyük şantiye alanları geçici kent festivallerinin mekânı haline gelmiştir. Orkestra şefi David Barenboim, Beethoven müziği eşliğinde Potsdamer Platz "Vinçler Balesi"nin koreografisini yaptı. Sürekli yıkım tehdidiyle karşı karşıya olan Tacheles yıkıntıları, Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ünün alternatif bir versiyonuna sahne oldu. Yıkık Kraliyet Sarayı'nın temelleri, sonrasında hemen internete verilen dünyadaki en büyük ziyaretçi defteriyle mukavvadan bir piramide ev sahipliği yaptı. Eskinin duvarlı şehri ve geleceğin Birleşik Almanya'sının başkenti olan Berlin, yaklaşık on yıl boyunca dünyadaki en sanal şehirdi.

Petersburg gibi Berlin de coğrafi ve ulusal bir paradoksun tecessümüdür; geçmişte pagan Slavlara ait olan ve hiçbir zaman Kutsal Roma İmparatorluğu'nun parçası olmamış bir bölgede, asi bir toprak parçası üzerinde kurulmuştu. "Berlin" adının etimolojisi bile tartışmalıdır. Cermence *Bär*'den (ayı) mi yoksa Slavca *brl* (bataklık) kökeninden mi geldiği belli değildir. Bazılarına göre Avrupa ile Asya arasındaki sınır Rusya'dan değil, Elbe nehrinden geçiyordu. Savaş sonrasında Şansölye olan Konrad Adenauer, hiç hazzetmediği Berlin'i küçümseyici bir tavırla "Asya" diye nitelendirirdi. Berlin hem birleşik Almanya'nın (II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar) tarihi başkentiydi hem de sık sık gayri-Alman, kozmopolit ve köksüz diye adlandırılan bir şehirdi. Yirminci yüzyılın Berlin'i bir çatı-

2. Vladimir Nabokov, "Putevoditel' po Berlinu", *Stiksotvoreniia i rasskazy* (Leningrad: Detskaya Literatura, 1991), s. 149.

şan imgeler şehriydi: Kozmopolit Weltstadt ile Nazi rejimi dönemindeki Alman başkenti imgesi çatışma halindeydi. St. Petersburg gibi Berlin de görece çoketnili ve çokuluslu bir şehirdi ve belalı tarihinin en azından belli dönemlerinde yabancılara, dinsizlere, göçmenlere, hatta Yahudilere hüsnükabul göstermişti. Eğer Petersburglular-Leningradlılar şehirlerinin melankolik güzelliğiyle derinlemesine narsisist bir ilişkiye giriyorsa, Berlin şıkları da şehrin modern çirkinliğini yüceltmeliydi. Berlinlilerin kendilerinde sevdikleri iki şey vardır: İspiyoncu ya da "yüzsüz" (saygısız, otorite tanımaz, sokak tavrı) anlamındaki *Schnauze* ve emirlere uyma isteksizliğini (ki bu Almanlara uzak bir özelliktir) anlatan *Unwille*.[3] Şimdi kent alanları ve anıtları etrafında dönen hararetli tartışma Alman ulusu, Avrupalı kimliği ve post-milliyetçilik tartışmalarıyla kol kola gitmektedir. Berlin'in oluşumu Doğu ile Batı arasındaki karşılaşma hakkındaydı, duvarın üstesinden gelme ya da yerinden etme meselesiydi.

1946'da Alman filozof Karl Jaspers Almanya'nın bölünmesinin Alman halkının işlediği faşizm suçları için bir tür misilleme olduğunu ve birleşmenin Nazi geçmişini unutmak anlamına geldiğini söylemişti. Jaspers'in kitabı büyük ölçüde görmezden gelinse de, Almanya'nın organik birliğine ilişkin muhafazakâr anlayışın bu eleştirisi ve istisnai bir "sevilmeyen ülke" olarak Batı Almanya tahayyülü Batı Almanya'nın Avrupa Birliği ile bütünleşmesinde ve ülkenin yaşadığı ekonomik yükselişte çok önemli bir rol oynadı. Ülkeyle kurulan bu fevkalade duygusuz ilişki (aslında her ulusun geçmesi gereken sağlıklı bir aşama olduğu söylenebilir) yalnız siyaseti değil, soldaki estetik ya da estetik karşıtı beğenileri de tanımlıyor ve sanatta ya da mimaride açıkça uluslararası bir üslubu tercih ediyordu (modern sanat müzesinin bir bakıma Batı Alman ulusal kurumu olmuş olması bundandır). Böylece birçok yabancı tarafından geçmişin tarihsel ve estetik biçimlerine ilişkin her türlü duygusal araştırmaya karşı neredeyse teolojik (üstelik mizah duygusundan tümüyle yoksun denilecek) bir tiksinti olarak yorumlanan bir tutum ortaya çıkmıştı.

3. Ian Buruma, "Hello to Berlin", *New York Review of Books*, 18 Kasım 1998, s. 23.

Berlinliler Alman "birliği"nden nasıl bahsedeceklerinden emin değiller. *Yeniden birleşme* sözcüğü pek çoklarına temel anlamda nostaljik gelmişti; gelecekle geçmiş arasında bir bağ kuracak olan bir tür *Heimat*'a duyulan özlemi ifade etmektedir. Nostalji burada özellikle keskindir, çünkü geçmişin geriye doğru vektörü geleceğe akın etmektedir. Gelecekle geçmiş arasındaki bu bağlantıda şimdi tuhaf bir şekilde dışlanmıştır. *Birleşme* sözcüğü her şeye rağmen birçok meseleyi gündeme getiren yeni bir süreci ifade etmektedir. 1989'dan önce iki Alman devleti –Demokratik Alman Cumhuriyeti (DAC) ve Federal Almanya Cumhuriyeti (FAC)– vardı, ama muhtemelen tek bir kültür geleneği ve tek bir ulus vardı. Oysa şimdi kendi kültürel gelenekleri ve kolektif hafıza çerçeveleriyle iki farklı ulustan, *Ossiler* (Batı Almanyalılar) ile *Wessiler*den (Doğu Almanyalılar) oluşan –Almanya'da yaşayan, ama Alman yurttaşlığı olmayan göçmenlerden, mültecilerden ve işçilerden bahsetmiyorum bile– bir devletin var olduğu anlaşılıyor. Almanya'nın birleşme günü, debdebeyle ya da icat edilmiş bir gelenek uyarınca geçit töreniyle kutlanmadı. Andreas Huyssen'in sözleriyle, mutsuz ulusal bölünmenin mutlu sonunu değil, daha ziyade "ulusal sorunun keskinleşmesini, ulus sorunlarında yeni çatlakların ve fay hatlarının oluşmasını" ifade ediyordu söz konusu gün.[4] Aleida Assmann bunun için *yan yanalık* sözcüğünü önerir: Bir kaynaşmadan ziyade birlikte varoluş, normal devletin "normal" bir uzlaşması. Bu normalleşme özleminin nesnesi, ikinci binyılın başkenti Yeni Berlin'in nesnesidir; istisnai bir tarihsel kadere sahip olma arzusudur.

Batı Berlin'deki bir şehir haritasında duvarı bulmak zordur. Yalnızca kesik çizgiler, hoş bir pembe işaret şehri böler. Doğu Berlin'deki bir şehir haritasında, dünya Duvar'da son bulur. Anahtarda devlet sınırı olarak tanımlanan parmak kalınlığındaki siyah bölünme çizgisinin ötesinde ıssız coğrafya başlar. Barbar istilaları döneminde Brandenburg ovaları böyle görünmüş olmalı. Duvarın varlığına yalnızca "Görülecek Şeyler" başlığı altında gönderme yapılır: Turistlerin dikkati, eski Klosterkirche'nin yakınındaki Berlin'in tarihi şehir duvarının kalıntılarına çekilir. Peter Schneider'in 1983 yılında yazdığı romanındaki amatör "duvardan atlayan adam"ı yansıtır.

4. Andreas Huyssen, *Twilight Memories* (New York: Routledge, 1995), s. 74.

Berlin'de birden fazla duvar vardı, hatta yirminci yüzyılın sonunda şehri bölen meşum duvarın bile iki tarafı vardı: Uluslararası sanat için bir perde işlevi gören Batı'daki parlak süslü taraf ile birleşik Almanya'daki geleceğin koleksiyoncuları için sanatsal değeri daha az olan Doğu'daki dımdızlak duvar. Doğu'da duvarın adı yoktu, bazı örtmece adlar kullanılıyordu. Batı'daysa açıkça görünür haldeydi, ama evcilleştirilmiş ve varlığı kabul edilmişti. Duvar yıkıldıktan sonra, Doğu ile Batı arasındaki eski sınır bölgesi şehir merkezi haline geldi.[5] Pek çok yerde duvarın önceden nerede olduğuna dair herhangi bir iz bulunmuyor, yalnızca Brandenburg Kapısı'ndan geçen asfaltın üzerinde yer yer kırmızı işaretler var. Ne olduğunu bilmeyen biri bunları rahatlıkla bisiklet yolunu gösteren çizgiler ya da başka bir trafik işareti sanabilir.

Duvar varken, hakkında pek konuşulmazdı, ama artık neredeyse yok olduğundan, eskisinden daha da görünür duruma gelmiştir. Doğu ile Batı arasındaki bu bildik düelloda iki taraf da diğerini şehrin ruh halinde kalıcı bir hasar bırakmış olan duvara nostaljiyle yaklaşmakla suçladı; duvarın şehrin manzarasından hızla kaybolmuş olması büyük bir ruhsal hayalet üretti. Duvarın hem iki Berlin'i böldüğü hem de birbirlerine karşılıklı bağımlılıklarını –her iki tarafın ya şeytani ya da kendisinin potansiyel açıdan ütopik aynası olan diğerine yaptığı ruhsal yatırımı– tanımladığı anlaşıldı. Kültürel ve ekonomik farklılıklarla yüzleşmek için aynada gezinmenin ya da bu görünmez aynayı kırmanın kolay olmadığı anlaşıldı.

Duvarın yıkılmasıyla birlikte şehir, bir tek Moskova'yla karşılaştırılabilecek şekilde, "Avrupa'daki en büyük şantiyeye" dönüştü. Berlin'de yıkıntılarla şantiye alanları bir arada yaşıyor ve arkeolojik kazılar geleceğin sanal yeniden inşalarıyla yarışıyor. Rehberlerin belediye başkanı Eberhard Diepgen'den onaylı olan mevcut resmi elkitabı iki kısma ayrılıyor: Geçmiş ve Gelecek. Şimdi ise göze batacak şekilde dışarıda bırakılmıştır. Sanki şimdinin kutlanmasına

5. Bu duvar, Prens Albert Müzesi ile Terör Topografyası yakınlarındaki, Bernauer Strasse bölgesindeki, Charlie Kontrol Noktası'ndaki ve Kreuzberg ile Friedrichshain arasında bulunan Doğu Yakası Galerisi'ndeki birkaç parça dışında neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Duvar siyasi bir sembol olmaktan çıkmış, bir metaya ve müzelik bir parçaya dönüştürülmüştür.

izin verilen tek şey Aşk Yürüyüşü'dür. Bu yürüyüşte katılımcılar geçmiş ve gelecek hakkındaki acı veren tartışmalardan çılgınca uzaklaşıp, Berlinliler tarafından başka dünyadan gelmiş müşfik istilacılar olarak görülen Brandenburg Kapısı'ndan Zafer Sütunu'na kadarki ihtilaflı alanlarda takılmaktadır. Belediye başkanı Berlin'i "geçiş halinde bir şehir", "Alman birliğinin atölyesi", zorlukların ve fırsatların "adeta mercek altındaymış gibi, deneyimlenmek ve biçimlendirilmek" üzere yoğunlaştırıldığı "Almanya'nın yeniden birleşmesinin mikrokozmosu" olarak tarif ediyor. Adeta Berlin tüm dünya için vitrine çıkmıştır, fakat bu vitrin dökme camdan yapılma bir vitrindir. Heyecanlandırabileceği gibi incitmesi de mümkündür. Berlin'in şimdi'si "vinçlerin kocaman kazılardan kazılara koştuğu" bir ortamda "rahatsızlıklarla" doludur.[6]

Şantiyelerin devlet sırrı gibi çitlerin arkasında tutulduğu Moskova'nın aksine, burada bir vinçler ormanında ve açıklayıcı levhalar arasında yürüyorsunuz. Her kazı alanı sanki devasa bir serginin parçasıymış gibi dikkatlice belgelenmiş. Şehir kendi yeniden inşasını bilgiççe bir didaktiklikle sergiliyor. Her yerde şehrin geçmiş ve geleceğiyle ilgili modeller ve imgeler var: Info Box'taki (Sony şirketinin sponsorluğunda Potsdamer Platz'da kurulan geçici bir yapı) siber simülasyonlarından hediyelik eşya dükkânlarındaki zanaat işi oyuncak kiliselere ve Doğu Berlin'in ortadan kaybolan köşelerini gösteren siyah beyaz fotoğrafların el yapımı avangard kolajlarına (bunlar kaybolmanın eşiğine gelmiş bir alternatif sanat merkezi olan Tacheles'te satılmaktadır) kadar. Duvar yıkılmış ve metaforik muadili olan Demir Perde güya kaldırılmış olduğundan, Berlin başka birçok geçici perdenin –Reichstag'ın sargıları, Schloss Platz'da yıkılmış binanın öncephesini temsil eden perde ve eski DAC Danıştay binasında sergilenen yıkılmış başka bir şaheser, Schinkel'in Mimari Akademisi'nin perde kapısı– olduğu bir sahneye dönüşmüştür.

Belki de şehrin bütün resmi sunumlarında şimdinin istenmemesinin nedeni, şimdinin Doğu ile Batı arasındaki, ulusal kimlikle kent kimliğine dair farklı ama henüz birleşmemiş fikirleri arasındaki rahatsız edici gerilimleri konu almasıdır. 1990'larda Berlin yal-

6. Eberhard Diepgen, *Berlin in Brief*'e önsöz (Berlin: Presse und Informationsamt des Landes Berlin, 1997), s. 1.

nızca yeni bir Alman deneyi değil, gözden geçirilme sürecinde olan ulusal kimlik ve kent kimliği, modernlik ve tarih anlayışlarının laboratuvarıydı. İnsan burada, başkalarının henüz kent göstergeleri ve sembollerine dönüşmemiş izlerini okuyarak ve izler bırakarak sıcak asfalt üzerinde yürüdüğünü hissediyor neredeyse, farklı zamanlara ait sesler (çok tekno değil, türdeşliği epey az, daha kakofonik ve birçok eski moda ve fütürist melodiden oluşan sesler) duyuyordu.

Berlin anıtlar ve kasıtsız anıtlaşmaların şehridir. Alman tarihiyle bağlantılı büyük anıt alanlarının aksine, istemdışı anma yerleri bu geçiş aşamasındaki şimdinin maddi tecessümleridir ve bizatihi kendileri geçicidir. Bu anıtlar zaman içinde yalnızca hikâyelerde ve hatıra fotoğraflarında kalacaktır. Kent alanları etrafında dönen ateşli tartışmalar birçok hayati endişeyi ortaya seriyor ve bize söylenmeyeni söyleme fırsatı veriyor. Ayrıca bu anıtlar büyük kültürel rüyaların, bölücü hafıza çerçevelerinin, henüz görülmemiş geçmiş ve gelecek fantazilerinin emareleridir. Berlin'de modernlik ve hafıza hakkındaki yeni tartışma interaktif unutmanın alternatif ayartmalarını ve şirketlerin kurulu düzeni ile gençlik kültürü arasındaki tuhaf iki yönlü bağları önümüze koyan bir siber çağda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla Berlin'de, gerçek şehre müdahalede bulunan tuhaf bir "siber arkeoloji"yi incelemek zorundayız. Berlin gezimde tarihin çoklu katmanlarını, hem İkinci Dünya Savaşı'nın hem de iki Almanya arasındaki ilişkinin çoklu katmanlarını açığa vuran birkaç alana ve tartışmaya konuk olacağız. Bunların hepsinde de Doğu-Batı sınırının iki tarafına gidiş gelişler ve boş mekânlar ile ihtilaflı nostalji alanlarının arkeolojisi söz konusudur. İki alanda geçmişin yeniden inşa edildiğini göreceğiz: DAC Cumhuriyet Sarayı ile Schloss Platz (Marx-Engels Platz) ve yıkılmış Schloss, Yahudi kabristanı ve birbiriyle çelişen üç anıt levhasıyla yeni Sinagog. Şimdinin geçiciliğini cisimleştiren ve bohem karşı-kültürü ile gençlik kültürünü araştıran iki yer daha var: 1990'dan beri alternatif bir sanat merkezi olan Tacheles ile şirketlerin geleceğinin camekânlarından ve Aşk Yürüyüşü'nün duraklarından biri olan Info Box.

Yıkılan Kraliyet Sarayı

Berlin'in kalbinde boş bir mekân var: Arkeolojik bir çukur ve eski bir otopark. Alandaki ana bina 250 yıllık Kraliyet Sarayı'nın (Schloss) bulunduğu yerde 1976'da inşa edilmiş olan Cumhuriyet Sarayı'dır (*Palast der Republik*). Bugün meydan, terk edilmiş Cumhuriyet Sarayı'nın yıkılmış Kraliyet Sarayı'nın açığa çıkarılmış arkeolojik temellerinin önünde durduğu bir hayalet tiyatrosudur. Buraya gelmek için hiçbir neden yok; ne bir kafe var ne bir dükkân ne de gösteriler, yalnızca var olmayan barok yıkıntılarda rehberli geziler yapan Schloss meraklıları ve mevcut modern yıkıntıyı korumak için farklı sloganlarla eylem yapan protestocular var.

"Mesele Schloss'un eskiden Berlin'de olması değil, bugün Berlin'in Schloss'ta olmasıdır." Binanın yeniden inşasını savunanların sloganı bu oldu. Yıkılan Schloss yalnızca Berlin'in önemli binalarından biri olarak değil, ideal birleşik şehrin mikrokozmosu olarak görülmektedir. Şu anda yıkılmış binanın parçaları Berlin'e yayılmış vaziyette; Kreuzberg'den Prenzlauberg'e kadar binanın bilinmeyen yıkıntılarına ve küçük hatırlatıcı taşlarına rastlıyorsunuz. Schloss' un inşası 1695'te başladı. Başlangıçta, isminden de anlaşılacağı üzere, sonunda barok bir saraya dönüştürülmüş olan bir ortaçağ kalesiydi. O dönemki destekçilerine göre, Schloss "çirkin" Prusya Berlin'ini değil, güzel bir Avrupa şehri imgesini akla getiriyordu. Kraliyet Sarayı'nın savaş sonrası yıkıntıları, yeniden inşasını savunanların çoğu için Almanya'nın Doğu-Batı şeklinde kesin olarak bölünmesinden önceki Berlin'e ilişkin son hatıralarıdır. Çocukken daha iyi bir gelecek umuduyla burada oyun oynarlardı. Harap haldeki Schloss'un yıkımı ülkenin kapanmasından ve duvarın inşasından önceydi. Dolayısıyla Schloss şehrin ortak bedeninin kayıp bir uzvu, hatta kayıp kalbi haline geldi.

Gerçekten de Berlin tarihinde Schloss'un merkezi bir yeri vardır. Elektör II. Friedrich'in 1443-51 yılları arasında yaptırdığı bir on beşinci yüzyıl hisarının bulunduğu alanda inşa edilmişti. Ortaçağ kalesinin bir saray olarak yeniden inşası, Otuz Yıl Savaşı'nın (1618-1648) sonuna, barış ve göreli refah, kültürel canlanma ve dini hoşgörü döneminin başlangıcına denk düşüyordu.[7] Mimar And-



Schloss, 1999. Fotoğraf: Svetlana Boym.

reas Schlüter tarafından yapılan saray, Barok mimarinin bir şaheseri olarak görülüyordu ve Prusya'nın Louvre'u olmuştu.[8] III. Friedrich'e Prusya Kralı unvanı verildikten sonra, bu saray, krallığın kal-

7. Berlin-Köln'ün ortaçağ şehirleri 1597-98 salgınından ve Otuz Yıl Savaşları'ndan büyük hasar görmüştür. Büyük Elektör Friedrich Wilhelm döneminde (1640-1688), Friedrich Wilhelm iki yeni şehir (Friedrichswerder ve Dorotheenstadt) kurmuş, zulme uğrayan Fransız Huguenotlarına ve Viyana'dan kovulan Yahudilere buraya yerleşmeleri davetinde bulunmuştu. Büyük Elektör III. Friedrich'in oğlu bir ortaçağ mekânını sanat ve kültürün geliştirilmesine adanan aydınlanmış bir saraya dönüştürmeyi planlıyordu.

8. Kraliyet Sarayı'nın Kuzey Barok tarzında inşası 1698'de başlamıştı. Saray sonradan Rusya'da kendisi de Zerbst doğumlu olan Katerina'nın hükümranlığı döneminde Kışlık Saray'ın inşasına esin kaynağı olmuştu.

dırıldığı 1918 devrimine kadar kraliyet tahtı olmuştu. 1918'ten sonra ise müze haline getirilmiştir.[9]

Schloss'un Hitler için hiçbir yararı yoktu ve zaten binanın "Alman olmayan" mimarisinden hoşlanmıyordu. Saray müttefik güçlerin bombalamaları sırasında kısmen yıkılmış, ama Doğu Alman raporlarında yazılanların aksine kullanılmaz bir yıkıntıya ya da eski bir bina iskeletine dönüşmemişti: Yıkıntı halindeki Schloss 1945-48 yılları arasında Nazi Almanyası döneminde yoz damgası vurulmuş sanat eserleri, uluslararası sanat ve Nazi rejimi mültecilerinin sanat eserleri için esas sergi alanı olarak kullanıldı. Naziler tarafından kapatılan savaş öncesi müzenin yöneticisi sergilerden bazılarını düzenlemek üzere geri çağrılmıştı.[10]

DAC'ın ilanının ardından Schloss kapatıldı. Hitler Schloss'u Prusya ve Alman ulusuna yabancı bir saray olarak görürken, Walter Ulbricht de Prusya militarizminin ve onun bir uzantısı olarak faşizmin tecessümü olarak görmüştü. Yıkıntı halindeki müze halk düşmanı ve 1918'den beri var olmayan krallığın sembolü haline geldi.

9. Berlin Schloss'u hakkında tarihsel bilgi için bkz. Wolf Jobst Siedler, "Das Schloss lag nicht in Berlin–Berlin war das Schloss", *Förderverein für die Ausstellung, Die Bedeutung des Berliner Stadtschloss für die Mitte Berlins–Eine dokumentation* içinde (Berlin: Förderverein, 1992) ve Joachim Fest, "Pladöyer für en Wiederaufbau des Stadtschloses", Michael Mönninger (haz.), *Das neue Berlin* içinde (Frankfurt: Insel, 1991). Alman kaynakları konusundaki yardımlarından ötürü Markus Schmidt'e minnettarım. İngilizcede en iyi kaynak Brian Ladd, *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landspace*'tir (Chicago: University of Chicago Press, 1997). Holokost anıtları için bkz. James Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memories and Meaning* (New Haven: Yale University Press, 1993). Doğu Almanların Nazi dönemine ilişkin anıları için bkz. Jeffrey Herf, *Divided Memory* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989). Berlin modernliği için, bkz. Peter Jelavich, *Berlin Cabaret* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993); Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998) ve Charles W. Haxthausen ve Heidrun Suhr (haz.), *Berlin: Culture and Metropolis* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990).

10. Kızıl Ordu'nun Almanya'dan aldığı sanat eserlerinden yararlanmak mümkün olmadığı için, Fransız yetkililer ilk savaş sonrası sergi için Louvre'dan eserler getirmişlerdi. Bu yıkılmış saray 1948'de hem 1848 devrimlerinin yüzüncü yıldönümünü anan bir sergiye hem de 1950'lerin birçok tasarımının ve trendinin önceden görülebildiği geleceğin kent planlılığı fuarına sahne oldu. Üzücü ve aynı zamanda ironik olan, geleceğin potansiyelleri sergisine ev sahipliği yapan sarayın iki yıl sonra ortadan kaldırılmış olmasıdır.

1950'de Walter Ulbricht şunları söylüyordu: "Mimari alanında ilerlemeye olan katkımız, ulusal kültürümüz için özel olanı ifade etmekten ibaret olmalı; Schloss yıkıntısı ve Lustgarten alanı halkımızın dışavurduğu inşa ve mücadele iradesini gösterecek olan kitle gösterilerinin alanı olmalıdır."[11] Ulbricht Kızıl Meydan'ın Alman versiyonunu yaratmak ve Schloss yerine Stalinist bir gökdelen –Stalin'in yıkılan Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin yerine dikmeyi hayal ettiği Sovyetler Sarayı'nın bir benzerini– inşa etmek istiyordu. Bina, sembolik açıdan, Ruslardan alınan dinamitle havaya uçurulacaktı. Ulbricht pek çok açıdan Stalin'i geçmek istiyordu. (Aslında Rus Devrimi'nden sonra kraliyet iktidarının merkezleri –Kraliyet Sarayı ve Kremlin– yıkılmamıştı.) Lenin, Stalin ve sonraki bütün Sovyet ve Sovyet sonrası önderler Kremlin'i fazla dert etmeden rahat rahat kullanmışlardı. Schloss'un yıkılması geçmişi cerrahi müdahaleyle ortadan kaldırmanın etkili, modern bir yoluydu. Doğu Almanya'nın antifaşistlerin ülkesi olacağı ilan edilmişti; faşistlerin hepsinin Batı kesiminde olduğu düşünülüyordu. Doğu Almanya'daki birçok çocuk, ebeveynlerinin geçmişte Nazilerle birlikte değil, Kızıl Ordu'yla birlikte savaştığını düşünmeye başlamıştı.

Schloss'u yıkmak birkaç hafta aldı. Yalnızca şehre dağılmış birkaç parçası kaldı. Schloss'un balkonlu öncephelerinden biri Walter Ulbricht'in emriyle kurtarıldı, zira DAC ulusal kahramanı Karl Liebknecht 9 Kasım 1918'de Alman Sosyalist Cumhuriyeti'ni ilan eden konuşmasını burada yapmıştı. Görünen o ki binayla Ulbricht arasında da fetişist bir ilişki vardı; Liebknecht'in balkonu kurtarılmış ve DAC İçişleri Bakanlığı binasının öncephesi haline getirilmişti. Yıkılan Schloss'un yerine Stalinist bir gökdelen dikilmedi; onun yerine, meydan DAC'ın gözde arabalarının (Trabantların) park yeri oldu. Buraya Doğu Almanların başarılarının sergileneceği modern bir bina (Kraliyet Sarayı değil, Cumhuriyet Sarayı) dikmek 1970'lere kadar kimsenin aklına gelmedi.

Duvarın çöküşünden hemen sonra Hıristiyan Demokratların elindeki Batı Alman hükümeti Schloss'un yeniden inşasının söz konusu olmadığını duyurdu. Onun yerine Dışişleri Bakanlığı olarak kullanılacak modern bir bina yapılacaktı. İsimsiz devlet binalarına

11. Aktaran *Förderverein für die Ausstellung*, s. 75.

alışkın olan Bonnlu siyasetçiler, yeni tarihselci yeniden inşa dalgasıyla pek ilgilenmiyorlardı. Fakat Schloss'un restore edilmesi hareketi zaman içinde bazı beklenmedik iş ortaklarını bir araya getirdi. Bunların arasında kimler yoktu ki: Hoş ve daha cesur bir birlik sembolüyle Alman tarihinin yeniden ayakları üzerine dikilmesini hayal eden muhafazakârlar, Potsdamer Platz'da "Amerikan tarzı" kent merkezi inşasına bir alternatif sunmak için Berlin'in tarihi merkezini restore etmeyi uman işadamları ve doğrudan doğruya milliyetçilikle ya da eleştirel olmayan Alman kimliği arayışı içinde olmakla itham edilemeyecek olan kalburüstü tarihçiler, sosyal-demokrat siyasetçiler ve liberal gazeteciler. Bu kesimler, modern teknoloji ve modern mimarinin incelikli bir eleştirisini geliştirip kent hafızasının korunmasını savundular. Tartışmanın kendisi estetik ile siyaset, duygusal argümanlarla eleştirel argümanlar arasında gidip gelmiş ve profesyonel mimarlarda şüphe, birçok Berlinlideyse şaşırtıcı bir hayranlık uyandırmıştı.

İster restorasyon ister muhafaza ister postmodern aktarım şeklinde olsun tarihselciliğe geri dönüş dünyanın hiçbir yerinde birleşik Almanya'da olduğu kadar şüphe uyandırmamıştır. Schloss'un yeniden inşası sık sık sembolik açıdan değerlendirilmiş, ama farklı zamanlarda farklı şeylerin sembolü olarak görülmüştür. Bir gazeteci, yeniden inşa edilecek Schloss'u, "devleti yanlış yöne sevk edecek bir sembol, mimari yönden sağa doğru bir kayış ve toplumdaki yeniden inşa eğilimleri için muazzam bir cesaretlendirme" diye nitelendirerek yaygın bir korkuyu ifade etmişti.[12] Diğer yandan Joachim Fest, Schloss'un yıkılmasının kitleleri denetim altına almaya yönelik bir adım olduğunu savunur: "Geride bıraktığımız dünya çapındaki çatışmada, önemli hedeflerimizden biri de bu tür bir denetimin ilerlemesini engellemekti. Schloss'un yıkılmasını bu denetimin zaferinin sembolü olarak görecek olursak, yeniden inşası da başarısızlığının sembolü olacaktır."[13] Dolayısıyla yeniden inşa sembolik bir misilleme biçimi olmaktadır.

12. Rudiger Schaper, *Süddeutsche Zeitung*, 15 Aralık 1992, aktaran Ladd, *Ghosts of Berlin*, s. 65.

13. Fest, "Plädoyer für den Wiederaufbau des Stadtschloses", s. 118. Burada en fazla karşılaştırma yapılan örnek Nazilerin yok ettikleri eski Varşova şehrinin

Yirminci yüzyılın Alman tarihi ve milyonlarca kurbanın hatırası karşısında, sembolik yıkım ile yeniden kurma mübadelesi gerçekten mümkün müdür? Berlin'in ürkütücü geçmişinin en "arkeolojik müzeleri"nden Terör Topografyası'nın arkasındaki isimlerden biri olarak bilinen filozof ve mimarlık tarihçisi Dieter Hoffmann-Axthelm, Schloss'un yeniden inşa edilmesini ya da edilmemesini, tamiri mümkün olmayan tarihin tamiri olarak görmenin yanlış olduğu kanaatindedir. Dahası bunu salt bir sembol olarak değil, daha ziyade bir inşa alanı, bir anma yeri, eleştirel ve düşünümlü hafıza yeri olarak alınmalıdır: "Vâkıf olmadığımız tarihi bize hatırlattığı için Schloss'a ihtiyacımız var."[14]

Hoffmann-Axthelm "Schloss'un yeniden inşasına konulan yasağı" inceler. Bu yasağın kökleri Karl Jaspers'in ünlü önermesine ve sembolik mübadele ve kurban konusundaki belli bir anlayışa dek uzanmaktadır:

> Yeniden inşa yasağı, Alman tarihi adına ifade edildiği oranda, kendi payına bir anlaşmaya dayalıdır: Biz Almanlara sırtımızda taşımak zorunda olduğumuz tarihsel suçun kefaretini ödetecek bir kurban olarak Schloss figürlerinin yıkımı, tıpkı Almanya'nın 1990'a kadarki bölünmüşlüğünde olduğu gibi. Yeniden birleşmek ve nihayetinde Schloss'u yeniden inşa etmek kurbanı geri almak anlamına gelir.

---

yeniden inşasıdır. Yeniden inşa savunucuları Walter Ulbricht ile Nazilerin yaptıkları arasında benzerlik kurmaktadır.

14. Dieter Hoffmann-Axthelm, "Zumutung Berliner Schloss–und wie man ihr begegnen konnte", *Die Rettung der Architektur vor sich selbst* içinde (Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1995), s. 100-15. Bu tartışmada yazarla Temmuz 1998'de yapılan bir mülakattan da yararlanılmaktadır. Hoffmann-Axthelm alternatif arkeoloji ve eleştirel yeniden inşa konusundaki çığır açıcı çalışmalarıyla tanınmaktadır; Kreuzberg'de savaş sonrası yeniden inşalar sırasında yıkılan tarihi apartman bloklarını ve Gestapo karargah alanlarını incelemiştir. Hoffmann-Axthelm 1978'de, Berlin'deki çevrecilerle anarşistlerin "Hiçbir Şey Yapma Kongresi" ndeki toplantısında, Prinz Albrecht Strasse yakınlarındaki tampon bölgede bastırılmış tarihin birçok katmanını açıklayan rehberli bir gezi düzenlemişti. Hoffmann-Axthelm bu yerin günlük kent faaliyetleri için yeniden sahiplenilemeyeceğini, bir "anti-mekân" olduğunu ve Nazi suçlarının faillerini hatırlatan bir alan olarak kalması gerektiğini savunmuştu. Sonuçta, Berlin'deki Aktif Faşizm ve Direniş Müzesi eserleri aracılığıyla Gestapo karargahlarının temelleri kazılıp çıkarılmış ve o alanda "Terör Topografyası" adında eşsiz bir belgesel sergi düzenlenmişti. Hoffmann-Axthelm'e göre, Schloss Platz'ın alanı bir anti-mekân değil, Berlin'in trajik mimari kaderini kavramayı kolaylaştıran bir *topos*'tur.

Suçlamanın yetersizliğini gösterebilmek adına meseleyi bu şekilde ifade etmek yeterlidir. 1933-45 yılları arasındaki Alman tarihinin kefaretini asla ödeyemeyiz, onunla hesabımızı kesemeyiz – yasal açıdan doğru davalar hariç, ki onların çoğundan zaten sıyrıldık. Yaşananların kefareti ödenemez.

İlk bakışta Hoffmann-Axthelm, Schloss'un yeniden inşa *edilmemesini* meşrulaştıracak bir görüş ortaya atıyor gibi görünse de, aslında tam tersi bir amacı vardır. Eğer Schloss yoksa geçmişi unutmak kolaydır. Schloss'un yalnızca "bir sanat eseri, tarihsel ya da kentsel açıdan önemli, hatta yeri doldurulamaz bir bina" değil, daha ziyade estetik ve siyaset, suç ve kefaret amaçlı kurban tartışmasını mümkün kılan bir alan olduğunu savunmaktadır. Schloss kelimenin iki anlamıyla bir *topos*'tur – somut bir mekân ve söylemde bir mekân/mecaz: "Yaşadığımız modern toplumda neredeyse hiç yeri olmayan o tarihsel ve aynı zamanda ahlaki tartışmayla iç içe geçmiştir."[15] Hoffmann-Axthelm yeni birleşik Berlin'in baş döndürücü gelişim hızı nedeniyle kaybolmanın eşiğine gelen düşünümlü ahlaki söylem türüne nostalji duymaktadır. Schloss'un ideolojik bir davanın günah keçisi olarak değil, daha ziyade maddi sıcaklığı ve estetik gücü olan bir mimari beden olarak görülmesi gerektiğinde ısrar etmektedir.

Bu noktada Hoffmann-Axthelm bir kez daha, diyalektik bir görüşle, Schloss'un, tam da Almanlığın bir sembolü *olmadığı* için, bir tür kent evi olarak görülebileceğini söylemektedir. Binayı Almanların da paylaştıkları ortak bir Avrupa mirası, bir tür uluslararası üslup (geç modernliğe değil, erken modernliğe ait bir üslup) olarak görülebilecek Barok mimarinin bir şaheseri olduğunu savunur. Dolayısıyla Schloss *Alman* kimliğinin bir sembolü olmaktan çok, tıpkı saray üslubu gibi Avrupalı olan *kent* kimliğinin bir sembolüdür. Schloss'u Paris'teki Louvre ile ya da St. Petersburg'daki Kışlık Saray'la, hatta Washington'daki Beyaz Saray'la karşılaştırabiliriz; bu binalar yıkılmış olsalardı hiç kuşkusuz yeniden inşa edilirlerdi. Schloss Alman romantik ruhunun değil, daha ziyade Avrupa'daki (ortak) Aydınlanma akılcılığının ve romantizm öncesi ölçülü güzellik anlayışının bir ifadesiydi. Schloss'un destekçileri saray ile esas işlevi arasında ayrım yapmaya özen gösteriyorlar. Schloss'un Prusya militarizminden önce ortaya çıktığını ve onun sembolü olmadığını vurgu-

15. Hoffmann-Axthelm, "Zumutung Berliner Schloss", s. 102.

luyorlar. Schloss bir yurttaş ideali olan kent gururunu cisimleştiriyordu.[16] Schloss halka açıktı, yirminci yüzyılın büyük bir kısmında müze olarak kullanılmıştı. Ayrıca Schloss kentin mimari pusulasıydı: Binaların ölçeği ve uzunluğu ona göre belirleniyordu; keza Berlin mimarisinin eklektik üsluplarını bir arada tutuyordu. Schloss olmadan şehrin yalnızca bir "motor"u vardır, ama hiç pusulası, mekân içinde yönelebileceği yer yoktur. Hoffmann-Axthelm birçok modern kent projesini alana önem vermedikleri için eleştirmişti. Kendisinin kent arkeolojisi taşınabilir ya da siber dile çevrilebilir değildir. Her zaman mekâna özgü olan kent temellerini düzeltmeye ve korumaya çalışmaktadır. Fakat Gestapo işkence odalarının temellerini gözler önüne seren Terör Topografyası sergisi bir anti-mekân ise, yıkılan Schloss'un temelleri de karşıt bir rol, Berlin'in trajik mimari kaderini kavramayı kolaylaştıran bir *topos* rolü oynamıştı.[17]

Hoffmann-Axthelm'a göre, "ikamete elverişli şehirler ve arabaların çölünde, bağlantısız yollar ve trafik hizmetleri, alışveriş merkezleri ve apartmanlar arasında yaşamaya alışmış" günümüzün Berlinlileri, kendilerine "insanlığı ve nezaket"i hatırlatacak bir destek noktasına sahip değildir: "Yeni birleşen Berlin'in yurttaşları nostalji yaşıyorlar, ama neyi kaybettiklerini artık hatırlamıyorlar. Kent eğitiminden, bu yokluğu kabul etmelerine yardım edecek olan tarihin çocuk odasından yoksunlar."[18]

Dolayısıyla Schloss'un yokluğu yalnızca bir binanın yokluğu değil, Berlinlilere kent sıcaklığını ve nezaketini hatırlatabilecek es-

16. St. Petersburg'un yeniden canlandırılması örneğinde olduğu gibi, Berlin'in yeniden canlandırılması da ulusal değil, daha ziyade kent kimliği başlığı altında gerçekleşmektedir. Estetiği, romantik ve neoklasik imparatorluk estetiği için söylenebileceği gibi şüpheli değildir. Barok, siyasetin faşist tarzda estetikleştirilmesinin öncüsü olarak görülmez pek. Ne ki Berlin bir Avrupa şehir devleti değil, birleşik Almanya'nın başkenti olmuştur.

17. Schloss'un mimarisi Aydınlanma rasyonalizmi ile Hegelci diyalektiğin felsefi ideallerini sürdürür: Hoffmann-Axthelm Schloss'un taçkapısını Hegelci devlet fikrine benzetir. Ayrıca Schloss'un eski moda tuğlaları sıcaklık ve istikrar, güvenilir ağırlık ve destek araçlarıdır. Schloss hem idealdir hem de maddidir. Şehrin kalbi ve insanın güvenip bel bağlayabileceği, hem sıcaklığa hem de eğitim potansiyeline sahip olan (tıpkı aşırı büyümüş ve aşırı modernleşmiş Berlinliler için eski moda bir anaokulu gibi) merkezdeki bir "kent bedeni" olarak tanımlanmaktadır.

18. Hoffmann-Axthelm, "Zumutung Berliner Schloss", s. 105.

ki moda kamusal alanın altyapısının yokluğu demektir. Tersinden bakıldığında, Schloss'un yokluğu Berlinlilere neyi özlediklerini fark etme olanağı tanımaz. Keza yeniden inşa edilen Schloss, Berlinlilere nihai eve dönüş olanağı da sunmayacaktır. Kent sakinlerine Berlin'in trajik kaderini ve modernlik öncesi güzelliğini hatırlatan, hem duygulu hem de eleştirel mahiyette baştan melankolik bir yeniden inşa olacaktır bu.

Hoffmann-Axthelm Cumhuriyet Sarayı'nın yıkılmasını Schloss' un *topos*'unu muhafaza etmek için savunmaz. Daha ziyade, yeniden inşaya yönelik yeni eleştirel projede ikisinin bir arada olması gerektiğini, birbirlerine hoşgörülü olmaları ve, bu bir aradalık sayesinde, birbirlerini okunabilir kılmaları gerektiğini savunur. Bunun her zaman bir hakaret, sindirilemeyecek bir meydan okuma olacağı; yıkımın üstünü örtmek yerine geçmişin yaralarını açık bırakacağı kesindir. Yine de Hoffmann-Axthelm, Schloss'a olan hayranlığını gizlemez. Görünen o ki Schloss gerçek Alman tarihini değil, Aydınlanma akılcılığı ve kent nezaketi hâkim olsaydı vuku bulmuş olacak potansiyel tarihi temsil etmektedir. Tarihçi bu potansiyellerde yeni bir başlangıç görür. Sonuçta belki de Alman tarihine ilişkin incelemelerde hâkim olan aşırı teleolojik yaklaşımdan, Prusya ve Almanya'nın son üç yüz yıllık tarihini kaçınılmaz olarak Nazilere varan bir tarih olarak yeniden inşa etmekten kaçınmanın bir yolu olabilir bu. Hoffmann-Axthelm, Schloss Platz'ın Doğu ile Batı'nın ortak hafızası olmasını, bölünmemiş ve hiçbir zaman duvarla ayrılmamış (ya da ortak duvarları olan) "üçüncü bir şehir" olduğunu görmek ister. Mekâna özgü bu eleştirel yeniden inşa işte bu ütopyacı boyutu içinde verir mücadelesini. Schloss'un tuğlaları rüyaları oluşturan malzemelerdir. Hoffmann-Axthelm, Schloss'un yeniden inşasını savunmuştu. Fakat görünen o ki kendisinin sevgiyle tasvir ettiği binanın duygusal sıcaklığı, tam da binanın gözle görülür yokluğuna bağlıdır.

Cumhuriyet Sarayı

Geometrik şekilli, cam ve betondan yapılma Cumhuriyet Sarayı'nı Berlinlilerin kalbine ya da ruhuna benzetmek bugüne kadar kimsenin aklına gelmedi. Ancak o da bir anılar sarayı oluverdi. Kendimin-

kiyle başlayacağım. 1976'da annemle birlikte gezi için Doğu Almanya'ya gitmiştik. "Batı"ya yaptığımız bu ilk yolculukta Sovyet sınırını ilk kez geçiyorduk. Annemin Leningrad'da askeri akademide okumuş bir Doğu Alman subayıyla evli olan Dessau'daki bir arkadaşını ziyarete gidiyorduk. Dessau'da ilk modern yıkıntıyı, Bauhaus'u, uluslararası avangardın sembolünü gördük – kapalı, etrafı çevrili ve bir zamanlar beyaz olduğunu tahmin ettiğim boyaları dökülmüş, boş bir depoya benziyordu. Dresden galerisine gittik ve "emperyalist yıkıma rağmen restore edilen hazineleri"ne hayran kaldık. Müze gezer gibi giysi dükkânlarını gezdik ve Alman halkının erişebildiği ceketlere ve çizmelere Sovyet askerlerinin eşleriyle birlikte aval aval baktık. Bize karşı soğuk bir tahammülsüzlükle görgüsüz, ucuzcu barbar muamelesi yapıldığını hatırlıyorum. Yeni bir arkadaşla kendimizi resmi olmayan bir ev-diskoteğe attık ve ev sahibimizin dinlememizi kesin bir dille yasakladığı Batı Alman rock müziği eşliğinde dans ettik. Berlin'de akşam altı oldu mu kimselerin kalmadığı Unter den Linden'de yürüdük, ağza alınmayan Doğu Alman sözcüklerinden biri olan duvar hakkında bir şeyler fısıldaştık. Bir polis memuru bizi durdurup kibarca kimlik sordu. Kısacası, geriye dönüp baktığımda tipik bir Doğu Alman macerası yaşadık diyebilirim.

Gezimizin en etkileyici anı Aleksanderplatz'a ve yeni inşa edilmiş Cumhuriyet Sarayı'nın olduğu Marx-Engels Platz'a yaptığımız ziyaretti. Benim gözümde Batı'yı temsil eden modern mimarinin böyle bir zaferini daha önce hiç görmemiştik. Gölgeli camdan pencereleriyle egzotik yerleri ve parlak fırsatları akla getiriyordu. Saray halka açıktı ve Rus hükümet binalarından daha demokratik görünüyordu. İlk Batılı içeceği (buzlu portakal suyu) burada tatmıştık – paramız yetmediğinden ikimiz ortak içmiştik. (Bunu söylemek istemezdim, ama Sovyetler'den gelen pek çok ziyaretçi gibi o gün Berlin'e tren biletimizi bile ödeyemeyebilirdik.)

Bu tür duygusal anılar başkalarının duygusallığına gözlerimizi kapamamıza yol açar. Fakat istediğim portakal suyunu –hem de taze sıkılmışını– alabildiğim bugün, Cumhuriyet Sarayı'nın o dönemde benim için neyi simgelediğini anlayabiliyorum. Bu bina Doğu Almanya ile Batı Almanya arasındaki gerilimin görece azaldığı bir dönemde inşa edilmişti. DAC için epey müreffeh bir dönemdi. Al-

man şansölyesi Willy Brandt'ın Doğu'ya karşı daha sıcak bir yaklaşımı vardı. Cumhuriyet Sarayı camları renkli, çelik ve betondan yapılma geometrik bir binaydı, o dönemki Batılı mimari standartlara göre yapılmıştı. Örnek bir sosyalist şantiye alanıydı; sarayın tamamlanması bin gün sürmüş ve tüm DAC'dan en iyi inşaat ustaları bu vitrin binanın inşası için seferber edilmişti. Cumhuriyet Sarayı Berlin Schlossu'ndan gözle görülür derecede küçük olmasına karşın, yıkılmış binanın sembolik yapısına açık bir gönderme söz konusuydu: Kraliyet Konseyi'nin yerini Halk Konseyi almış, ayrıca imparatorun tahtının olduğu yere Komünist Parti gösterileri için bir kürsü tasarlanmıştı. Cumhuriyet Sarayı hem DAC parlamentosu hem de "halkevi"ydi. Bir kongre odası, balo salonları, konser salonu, bowling salonu ve uygun fiyata çok zengin bir menüsü vardı. Yalnızca Cumhuriyet Sarayı'nda ve yakınındaki Aleksanderplatz'ta düzgün muamele görebilirdiniz. Bu nedenle buradaki kafeler Doğulular ve yabancı arkadaşlarının buluşma yeri olmuştu. Ayrıca Batı'yla telefon görüşmesi yapmanın en iyi yolu yine bu saraydan geçiyordu; buradaki kamuya açık telefon kulübelerinde dış dünyayla samimi bağlar kurulurdu. Aralarında Harry Belafonte, Carlos Santana ve Berlinli şarkıcı Udo Lindenberg'in de bulunduğu birçok Batılı sanatçı ve aydın saraya davet edilmişti. Lindenberg bir şarkısında Erich Honecker'e "Chattanooga Choo-Choo" ezgisiyle seslenme cüretinde bulunmuştu. Sözleri sanırım şöyleydi: "Erich, tatlım, deri ceketini giymeyi ve banyoda rock müzik dinlemeyi sevdiğini biliyorum." Honecker belli ki altta kalmamış ve yıkıcı şarkıcıyı Cumhuriyet Sarayı'nda söylemesi için davet etmişti. Lindenberg de gelip, ön sıralarda gri ve kahverengi takım elbiseli asık yüzlü insanlara, balkondaysa coşkulu ve şarkılara alkışlarıyla eşlik eden gençlere şarkılarını söylemişti.

Kısacası, saray çiftdeğerli bir alandı, hem bir iktidar merkezi hem de bir halk mekânıydı. DAC'ın Batı'ya çok açık olduğunun bir göstergesiydi, ama aynı zamanda bu açıklığın resmi camekânı, uluslararası üslupta bir tür Potemkin köy-sarayıydı. Eski bir Doğu Almanyalı yazar, sarayın halka yönelik resmi siyaseti cisimleştirdiğini söylemişti: "Bir ekmek, bir kırbaç". Daha iyi bir tercih şansları olmadığından ötürü bile olsa, Doğu Berlinliler günlük hayatın birçok alanında saraydan yararlanıyorlardı. Saray, halkın "değişim"den ön-

ceki son on yıla dair günlük hatıralarının *aura*'sını özümsemişti. Doğu Almanya'da halkla iktidar arasındaki iki yönlü bağı gösteriyordu. Sarayın birçok takma adı vardı: Cumhuriyet Sarayı (*Palast der Republik*) yerine Cumhuriyet Molozu (*Balast der Republik*), Palazzo Prozzo (Çirkin Saray – İtalyan taklidi bir Alman eseri) ve Erich'in Işık Dükkânı.[19] Bu mizahi adlar halkın binaya duyduğu (sınırlı da olsa) sevginin bir göstergesidir; halk beton binaya bir canlılık katmış ve Berlinliler için evcilleştirmişti.

Sarayın son iki yılı birçok ironiyle doludur. 7 Ekim 1990'da, yani tam da Doğululuların Çekoslovakya ve Macaristan üzerinden kitleler halinde kaçtıkları bir dönemde, saray DAC'ın kuruluşunun 50. yıldönümü için resmi bir kutlamaya ev sahipliği yaptı. 1990'da ilk serbest seçimler burada yapıldı, keza iki Almanya'yı birleştirme planlarının yapıldığı da buradan ilan edildi. Erich Honecker en çılgın rüyalarında bile bir gün halkın Halk Sarayı'nı ele geçireceğini düşünmemiştir. Buraya bir anıt levhası yerleştirmenin nedenlerinden biri de bu olabilirdi: Almanya'nın birleştirilmesi kararı burada alındı. DAC'ın son iki haftasında Cumhuriyet Sarayı'nda asbest bulundu ve tadilat amacıyla sarayın kapatılmasına karar verildi – sonradan bunun Doğu Almanya'nın son kararlarından biri olduğu anlaşılacaktı. Sarayı Doğu Alman yetkililer inşa etmiş, en sonunda hükmünü de kendileri vermişlerdi. Ne var ki bir tek asbest yüzünden koskoca bina yıkılmaz. Ama ideolojik nedenlerle yıkılır. Kongre Sarayı'nda da asbest olduğu fark edilmiş ve çok geçmeden mühendisler teknik sorunlara bir çözüm bulmuşlardı. Ne de olsa Cumhuriyet Sarayı Batı standartlarına uyuyordu.

Almanya'nın birleşmesinin ardından sosyal demokratlar o dönemki adıyla Marx-Engels Platz'ı DAC'ın bir nişanı olarak muhafaza etme kararı aldılar. Fakat sonraki birkaç yıl içinde asbest bulunması, Schloss'un yeniden inşasına duyulan heyecanın yeniden alevlenmesi ve Berlin Mitte'deki yeni piyasa gelişmeleri Cumhuriyet Sarayı'nın varlığını tehdit eder oldu. Hıristiyan demokratlar DAC hükümetinin sembolü ve Berlin'in çehresindeki bir "çıkıntı" olarak

19. "Palazzo Prozzo: Chronik seines Sterbens", *Berliner Zeitung* içinde, 19 Şubat 1994. Eva Schweitzer, "Palast der Republik wird abgerissen", *Tagesspiegel*, 1 Haziran 1996.

gördükleri bu sarayı yok etmek için fırsat kolluyorlardı. Yıkıma dair tartışmalar Pandora'nın kutusunu açtı ve içinden bölücü hatıralar çıktı. Yıkım söylentilerinden rahatsız olan Doğu Berlinliler sayısız protesto gösterisi düzenlediler. Göstericilerin birinin elinde şöyle bir döviz vardı: "Saray DAC Komünist Partisi Merkez Komitesi tarafından ve onlar için yapılmadı. Halk tarafından ve halk için yapıldı. Şimdi sömürgeci hanımefendiler ve beyefendiler bizim iki kez bedel ödememizi istiyorlar. Biri yıkım, diğeri Bonnlu kodamanlar (*Bonntze*) için."

Bu pankartta sosyalist söylemle kapitalist söylem tuhaf bir şekilde iç içe geçmişti. Sarayın halk için olduğu görüşü öne sürülüyor ve bunun en basit nedeni olarak sarayı halkın inşa etmiş olması ve saray için kendi emeklerini ve paralarını harcamış olmaları gösteriliyor. "Batı" ise halkın sarayını fethetmiş, şimdi de sarayı yok edip yeniden inşa ederek halkın parasını çar çur etmeye göz dikmiş sömürgeci bir güç olarak görülmektedir. Berlin yurtseverliği "yabancı sömürgecileri" hedef almaktadır. Afişte Batı'nın siyasi doğruluk söylemi alaya alınıyor ve aynı zamanda mali gerekçeler öne sürülüyor, yani Batılıların anlayabilecekleri yegâne dille konuşuluyor. Bazı Doğu Almanyalılar bu yıkım önerisinin Batılıların genel tutumunun bir belirtisi olduğunu ve DAC'daki tüm yaşamlarının bugün Batılılar tarafından seçim kampanyalarında kullandıkları eskimiş siyasi sembollere indirgenmeye çalışıldığını savundular. Oysa onlar için bina yalnızca kaybedilmiş bir siyasi davanın simgesi değil, çoğu zaman bu merkezi anlatıya (sınırlı düzeyde olsa da) karşı çıkan günlük pratiklerin yuvası olan sıcak bir yerdi. Brian Ladd'ın ifadesiyle, Cumhuriyet Sarayı için verilen kavga "eski yaşamlarını savunma kavgasının simgesi olmuştu."[20]

İki sarayın düellosu Doğu ile Batı arasında bir diyalog ve empati eksikliği olduğunu göstermişti. Ayrıca haczedilen hafızayla da benzer bir ilişkiye sahipti. Cumhuriyet Sarayı'nı savunmak için dile getirilen görüşler Schloss'un yeniden inşasını savunan görüşlere benziyordu. Cumhuriyet Sarayı DAC'ın sembolü olarak değil, bir Anı Sarayı ve Halk Sarayı olarak sunuluyordu. Her iki örnekte de, nostalji, binaya güçlü bir melankolik hava katan bir yitirme hissine

20. Ladd, *Ghosts of Berlin*, s. 59.

dayalıdır. Cumhuriyet Sarayı fiziksel olarak mevcuttur, ama güçten düşmüştür: Schloss ise namevcuttur, ama siyasi açıdan güçlüdür. Her iki örnekte iktidar sembollerine el konulmuş ve bunlar güçten düşürme sembolleri olarak kullanılmıştır. Bir paradoks olabilir, ama bir zamanlar Berlin Kraliyet Sarayı'nın iktidar mimarisine el koyan Cumhuriyet Sarayı şimdi kurban rolünü kendisi oynamaya başlamıştı. İki kurban nadiren birbirinin duygularını anlar; çektikleri sıkıntıları karşılaştırır ve kayıplarını sayarlar, bunun sonu yoktur.

Her iki bina da hem iktidar sembolü hem de hafıza alanıydı, hem gerçek hem hayaliydi. Gerçekleşmemiş potansiyellerin, "keşke"lerin güçlü varoluşsal niteliğine sahipti: Keşke Schloss Prusya iktidarının mekânı değil de, Avrupa kültürünün müzesi ve siyasi işlevi olmayan bir mimari güzellik olsaydı; keşke Cumhuriyet Sarayı gerçek bir Halk Sarayı olsaydı. Her iki durumda da karşıtlık, bir alanın hatıra ve potansiyelleri ile kısmi özdeşleşmeyi çabucak tutarlı bir kimlik hissiyle birleştirmişti: Schloss'a hayransanız, muhafazakâr eğilimlere sahipsiniz; Cumhuriyet Sarayı'nın yıkılmasına karşıysanız, Doğu Alman siyasetini savunuyorsunuz demektir. Tartışmanın kendisi geçiş çağına adanmış manidar bir sözlü anıt –insanların zihinlerinde labirent benzeri duvarlardan oluşan bir anıt– haline gelmişti.

Elbette iki alanın kuşatmasını kırmaya çalışan başka görüşler de vardı. Eski bir Doğu Alman yazar diğer Berlinlilere Doğulu denilen Berlinlilerin birleşik bir cephe oluşturmadığını hatırlatıyordu. Onları nostaljik basmakalıplara dönüştürmek doğru değildir. Yazar Cumhuriyet Sarayı hakkında şunları söylemektedir:

> Saray %300 Doğu Almandı. Elbette üzerine bir kat nostalji çıkabilirsiniz, ama eğer bu bizim kimliğimizse, o zaman bazı muhafazakâr siyasetçilerin bizim hakkımızda söylediklerinin aynısıdır. Doğu Berlinlilerin sarayla pratik ilişkisi ironik nitelikteydi. Oradaydınız, çünkü başka bir alternatif yoktu ve bunu idealize etmemek gerekir.[21]

Bu sözleri Doğu Berlinlilerden nadiren duyuyoruz. Doğuluları eski DAC'a nostalji duyan tembel insanlar olarak gören sağcı anlayışa uymuyorlar. Keza eski DAC eleştirileri ve Kohl övgüleri üze-

21. *Förderverein für die Ausstellung*, s. 79.

rinden siyaset yapmadıkları da açık. Diğer yandan geleneksel sol tarafından da kolaylıkla özümsenemiyorlar. DAC'daki sosyal hizmetleri övmüyor ya da gerçekleşmemiş Marksist rüyalardan bahsetmiyorlar. Keza Batı tüketimciliğinin bozduğu Doğulu imajına da pek uymuyorlar. Bu Doğu Alman aydınları umut ve özgürleşme ihtiyacından bahsediyor ve bunu moda olmayan, ne yeşil ne de kızıl olan bir dille yapıyorlar. Ama bu dilin yavan gri ya da kahverengi olduğu da söylenemez. Onların rüyaları Batılı sol aydınların rüyalarıyla ve muhafazakârların geleceğe dair hayalleriyle çatışıyor. Hoffmann-Axthelm'in hafıza, sorumluluk, suç ve estetik güzellik hakkındaki derin söylemin kaybolmasına nostaljiyle yaklaşması gibi, birileri de eski Doğu Bloğu ülkelerindeki muhalif aydınların paylaştıkları özgürleşme söylemine nostaljiyle bakabilir. Buna bugün çok az ihtiyaç var. Bazı Doğu Alman aydınları açısından Cumhuriyet Sarayı etrafında dönen tartışmalar, zamanında Doğu'dayken besledikleri ama şimdi kimsenin değişen koşullar altında ihtiyaç duymadığı özgürleşme rüyalarına ve umutlarına ilişkin daha önemli bir yanlış anlamadan uzaklaşmanın bir aracıdır. Dolayısıyla kolektif özgürleşme hayalleri gitgide –hepsi de maddiyatçı ve tüketimci olmayan– kişisel fırsat arayışına dönüşmektedir.

O halde kendimizi hem Schloss'tan hem de Cumhuriyet Sarayı'ndan kurtarmamız mı gerekiyor? Birçok mimar tam da bunu yapmamızı ve bizatihi mekânın doğasını dönüştürmemizi istiyor, böylece artık iki baskıcı hafıza "moloz"unun kuşatmasından kurtulmak mümkün olacaktır. Fransız mimar Yves Lion meydanı dönüştürmek için günümüz tartışmalarında genelde rastlamadığımız şekilde mizahla yüklü sekiz yol olduğunu öne sürmüştü. Önerilerinden biri her ikisinden de kurtulmak ve burayı "bir tire, yeni hükümet binası için güzel bir görüntü sunan Unter den Linden'in bir devamı" olarak bırakmaktı. Meydan bir bahçe, herkesin eğlenebileceği güzel bir yeşil alan haline getirilebilir ya da Viagralı dondurmanın yaldızlı ambalajıyla karışmış olan geleceğin Aşk Yürüyüşleri'nin neşeli sahnesi olarak hayal edilebilir.

Berlin merkezinin yeniden tasarımına ilişkin birçok yarışmaya da katılmış olan yeni Yahudi müzesinin mimarı Daniel Libeskind şunları yazmıştı: "Yitip gitmiş merkez, yaşlı bir bedene yapay bir uzuv gibi yeniden bağlanamaz, aksine şehrin genel bir dönüşümüne

vesile olmalıdır."[22] Libeskind "Berlin kimliği tarihin yıkıntıları içinde ya da keyfi olarak seçilmiş geçmişin yanılsamalı yeniden inşasıyla ıslah edilemez," der. Onun için yeni şehir bir kolaj, bir mozaik, bir parşömen, bir bulmaca olarak hayat bulmalıdır. Yirmi birinci yüzyılın Berlin'i "mutlak namevcudiyetin on binlerce yıldırımıyla" geçilecektir. Libeskind'in hayalindeki Berlin 1920'lerin –her iki sarayın da savunucuları tarafından dışlanmışa benzeyen bir çağın– kozmopolit şehrinin kendi modernist mirasını taşıyıp dönüştürüyor. Artık "manzaranın tahakküm, iktidar ve işlemez durumdaki zihnin kısıtlamalarından temizlendiği çağdaşlığı geride bırakmış bir şehir" haline gelmelidir. Geleceğe ya da savunulan hafıza alanları hakkındaki güncel tartışmayı aşan çağdaşlığı geride bırakacak âna duyulan bir nostaljiden mi bahsediyoruz? Öyle ya da böyle, Schloss Meydanı'nın yakın gelecekte çağdaşlığı geride bırakacak nitelikte olmayacağı görülüyor. Keza sevimli bir bahçeye, bir tür Berlin Halk Bahçesi'ne dönüşmeyeceği de açıktır. Şu anda fazlasıyla söylemsel bir *topos*'tur ve burada unutma süreci kendi doğallığı içinde gerçekleşmeyecektir. Schloss Meydanı hafıza hapishanesi ya da Berlin'in geleceğine dair şimdiyle yüzleşmelerle bağlantılı pek çok olanağı yansıtan bir aynalar evi gibi görünebilir.

Perde, Ayna ve Uzlaşma

1993'te Schloss Meydanı'nda yeni bir hayalet belirdi. Cumhuriyet Sarayı'nın yanına, tam yıkılan binanın yerine, Berlin Schloss'unun gerçek boyutlu öncephesini temsilen, branda beziyle kaplı çelik bir yapı iskelesi dikildi. Schloss'un tam büyüklüğünü göstermek adına Cumhuriyet Sarayı'nın yanına dev bir ayna yerleştirildi. Boyalı öncephe, anakronist bir tarih oyunuyla Schloss'un öncephesinin Cumhuriyet Sarayı'nın renkli camına yansıtıldığı izlenimini vermek için altın rengine çalan bir kahverengi tonundaydı. Yapı iskelesinin içinde, meydanın gelecekteki yeniden inşa projeleri ve yıkılan Schloss'un tarihi hakkında bir sergi vardı. Branda bezi yıkılan Schloss'un öncephesinin titizlikle hazırlanmış bir göz aldatmacasıydı, fakat etkisi aldatmaca olmaktan uzaktı. Her gün binlerce kişi sergiyi ziya-

22. Alan Balfour (haz.), *Berlin* (Londra: Academy Editions, 1995), s. 113.

ret etti ve başarısı bütün beklentileri aştı. Ziyaretçi defteri Walter Ulbricht'e öfke kusan ya da Schloss'un göz alıcı güzelliğini yücelten yorumlarla dolup taşıyordu. Birdenbire herkes Schlüter'in binasının yeniden dikilmesi gerektiğine kanaat getirmişti, çünkü hediyelik eşya dükkânındaki rehberin bana söylediğine göre, "O buraya aitti sonuçta". Barok geleneğiyle postmodernizmi buluşturan kusursuz bir göz aldatmacasıydı bu. Schloss brandasına –Demir Perde'ye gönderme yapılarak– perde adı verilmişti, ama bu perdenin amacı insanları birleştirip yıkımın üstesinden gelmelerini sağlamaktı. Susan Buck-Morss'un sözleriyle, Schloss "postmodern ilkelerin parlak bir örneğidir: Sahte bir ulusa sahte bir geçmiş sunacak sahte bir Schloss. Ulusal kimliği turist eğlenceliklerine indirgemekte ve Alman ülkesini bir lunapark gibi sunmakta."[23]

Ne var ki branda bezi mimarlarının en son istedikleri şey buydu. Goerd Peschken ve Frank Augustin Cumhuriyet Sarayı'nı yıkmayı değil, tam aksini düşündüklerini belirtiyorlar. Aynanın tek amacı

> binanın boyutunu vurgulamak değildi ... daha ziyade farklı yüzleriyle görsel etkiyi inceden inceye çarpıtma amacı taşıyordu. Yüzeyleri Roy Lichtenstein'ın resimlerinde olduğu gibi noktalara ya da nokta alanlarına dönüştürmek gibi reprografik tekniklerin yardımıyla çoğaltılan barok öncephe üstünde renklerin titreşimini görmek istiyorduk. Camdan bir öncephe, yanından geçenlerin kendi konumlarına bağlı olarak sapasağlam haldeki Schloss'u ya da yıkıntılarını görebilecekleri şekilde canlandırılabilirdi.[24]

Alan Balfour bu dönüşümlü Schloss imgelerinin Alman tarihi için dikilmiş gerçek bir anıt olacağını ve taştan Schloss'un yeniden inşasını bile hayli hayli geride bırakacağını söylemektedir.

Dolayısıyla bu örnekte ayna bir yansıma değil, kırılma olmalıydı, harfi harfine bir yeniden üretim mekânı değil, yansımalı bir tefekkür mekânı olmalıydı. Başka bir deyişle, geçmişin aslına sadık yeniden inşasına değil, geleceğin potansiyel dünyalarına götüren Borges'vari bir ayna olmalıydı. Mimarlar öncephenin arkasında modern bir bina dikme ve brandayı gelecekteki tarih düşünümleri için bir perde olarak bırakma niyetindeydiler. Alman ülkesinin bir luna-

23. Susan Buck-Morss, "Fashion in Ruins: History After the Cold War", *Radical Philosophy*, *68* (Güz 1994): s. 10-7.

24. Balfour (haz.), *Berlin*, s. 135.

parkı olarak değil, daha ziyade Cumhuriyet Sarayı'nın renkli camının ve Schloss'un öncephesinin göz aldatmacalarının birbirini yansıttığı bir düşündürücü anılar şehri olması amaçlanıyordu.

Brandayı Christo'nun en başarılı projesi olan sarmalanmış Reichstag'la karşılaştırabiliriz, ancak Reichstag örneğinde gerçek bir tarihsel öncephe parlak bir perdeyle örtülmüştü, oysa burada perde boş alanı örtmüştü. Fakat Christo'nun sarmalanmış Reichstag'ı Berlinlilerin kendi tarihlerini çok önemsemeden değerlendirmelerine ve tarihleriyle oynamalarına olanak tanıyan şenlikli bir olay olarak algılandıysa, boş yapı iskelesini örten öncephedeki branda Berlinlileri gerçek bir yeniden inşanın gerekli olduğuna ikna etmişti.

"Aynadaki nesneler göründüklerinden daha yakındır" – araba kültürümüzden çıkardığımız derstir bu. Daha doğrusu insanlar nesnelerin göründüklerinden daha yakın olmasını isterler. Meydanın yeniden inşasıyla ilgili Berlin Hikâyesi'nin bülteninde reklamı yapılan en son projenin herkesi memnun etmesi planlanmıştı. Bu günlerde her iki taraftan siyasetçiler yıkımlar konusuna ihtiyatlı yaklaşıyor, çatışmadansa fikirbirliği, hoşgörü ve iletişim kurma gerekliliğinden dem vuruyorlar. (Öyle ki Berlin'in yeni merkezindeki sokaklardan birine Hoşgörü Sokağı adı verildi, ama bu ad pek tutmadı.) Sosyal demokrat Hans Stimmann, Hoffmann-Axthelm'in Berlin merkezinin eleştirel yeniden inşa planının bir benzerini benimsedi ve şehrin tarihsel planının inşası ve muhafazası için bir dizi yönerge yayınladı. Mimarlar hemen bu projeyi çağdaş bir şehrin "türdeş olmayan, çoğul gerçekliği"nin bürokratik darkafalılığa ve muhafazakâr ufuksuzluğa indirgenmesi olarak nitelendirip karşı çıktılar.

1998'deki Schloss Platz projesi, Schloss'un üç cephesini yeniden inşa etmeyi ve binanın Unter den Linden'le ve Lustgarten Köprüsü'yle bütün oluşturacak şekilde avlulu yapılması genel planına sadık kalmayı öneriyor. Dördüncü duvar "Marx-Engels Forumu ve Aleksanderplatz'a bağlanacak" şekilde Cumhuriyet Sarayı'nın asbestten arındırılmış hafiften küçük bir versiyonunu yeniden inşa edecek camlı modern bir bina olacak. Yeni Schloss kısmen yeni hükümet makamlarına ev sahipliği yapacak, ama merasim, kültür ve bilim gibi başka amaçlarla da kullanılacak. Bilimciler, iktisatçılar, işadamları, çevrebilimciler için konferans salonları ve kültür faaliyetleri için ayrılan yerler, ayrıca Berlinlilere ve başkentin konuklarına

çekici gelecek kafeler ve başka eğlence mekânları da olacak; insanlar burada "çok kültürlü deneyimlerinin zenginliğini" bulacaklar. Bu şekilde, Schloss'un temel planı ve Cumhuriyet Sarayı'nın temel yapısı yeniden inşa edilecek ve bunlar mahzen olarak, dükkân ve kafe depoları, ayrıca kütüphane deposu olarak kullanılacak.

En sonunda kusursuz, üstelik siyasi açıdan da doğru –Türk lokantaları, Polonyalı kot mağazaları ve Yahudi fırınlarıyla tastamam– bir ortak yaşama ulaşıldı. O halde Hoffmann-Axthelm'in öne sürdüğü ve iki bina arasındaki gerilimin üstünü örtmekten ziyade açığa çıkaran, "yıkımı susturmayan", "tarihin yaralarını açık" bırakan o karmaşık diyalektik ne olacak?[25] Yeni yeniden-inşa birçok Berlinlinin nostalji duyduğu o kent sıcaklığını ve düzeni sağlayabilir. Ayrıca geçiş dönemine eşlik eden birçok potansiyel kent arkeolojisini ve hafıza şeridini açığa çıkaran düşünsel ve güçlü söyleme de son verebilir. Ne de olsa Schloss'un mitik *topos*'u gerçek binanın yokluğunda daha keskin ve güçlü görünmektedir. Yoksa bu da bir nostalji nostaljisi midir?

Bu arada Schloss sembolik açıdan hâlâ yeni Berlin'in merkezinde olsa da, fiziksel açıdan namevcut, yerinden edilmiş ve dağılmış vaziyettedir. Bir zamanlar birleşik Berlin şehrinin anıtı olan Schloss bölünmenin anıtı haline geldi. Tıpkı duvar gibi, Schloss'un izleri de her yerdedir; bu izler alternatif Berlin gezisinin zar zor görülen işaretleri haline geliyor. Yakın dönemde Prenzlauberg civarında dolanırken tuhaf bir canlının bedenine rast geldim; yapma Prusya kanatları olan kafası kopartılmış bir kuş Doğu Berlin'in bohem kısmındaki iç avluların birinde soyut bir heykel gibi yatıyordu. Oraya nasıl geldiğini hiç kimse hatırlamıyor, fakat Schloss'un bu son parçası ve amblemi olan Prusya kartalı, binanın sakinleri tarafından korun-

25. Hoffmann-Axthelm hem Schloss öncephesinin gerçek boyuttaki brandası nedeniyle ikna olmuş durumdadır hem de yeni yeniden-inşanın yanlış kişilerin denetimine geçebileceğinden korkmaktadır. "Branda üstündeki Berlin Schlossu'nun, etrafındaki gerçek modern yapılara olan üstünlüğü gözden kaçırılmaması gereken bir şoktu. Fakat bu üstünlük sahnedeki bir illüzyon ya da tarihsel bir dekorun üstünlüğü değildi. Artık restore edilmeyecek bir tarihsel imgenin üstünlüğüydü – kabul etmemiz gereken bir tarihsel kaderdi. Tasarım süreci devam ediyor, ama hiç kimse kendi sırtını sıvazlayıp ben de Schlüter kadarını yapabilirdim demesin." *A.g.y.*, s. 76.

muştur, ama siyasi bir sembol olarak değil, mahalleye ait hatıralıkların bir parçası olarak.

Kamu Taşımacılığı Anıtları

Grunewald İstasyonu'na gelip son perona kadar yürürseniz, tren yolunun çakıllarla ve otlarla kaplı olduğunu ve rayların arasından birkaç solgun huş ağacının boy verdiğini görürsünüz.[26] Burada hiç tren yok, yalnızca peronda tarihlerin ve rakamların olduğu demir anıt levhaları var. Bu rakamlar kamplara sürülen Yahudilerin sayısını ve kesin tarihleri veriyor. Geçmiş burada yok edilemeyen boşluğa depolanmıştır. John Ashbery'nin sözleriyle, "geri dönüşün olmadığı bir noktaya geri dönüş"tür. Bu çok çarpıcı anmada, anıtlar inşa etmek değil, tadilat ya da tamiratın işlemeyeceği işlevsiz mekânları bırakmak söz konusudur. Burada tarih bir müzeye tıkılmamıştır, elementlere açıktır. Grunewald istasyonunda geçmiş bir sembol olarak değil, varoluşun başka bir boyutu olarak, şehir boyunca günlük koşturmacalarımıza musallat olan başka bir manzara olarak var olur. Terk edilmiş tren yolundaki çakıl ve otlar yeniden kurucu nostaljiye panzehir işlevi görmektedir. Benim gözümde Holokost'a adanmış en güçlü anıt buydu.

Berlin alternatif yolların ve haritaların olduğu, rakip topraklara uzanan pek çok potansiyel geleneğe sahip bir şehirdir. Kentin tüm altyapı sistemi –ulaşım tarzlarından borulara ve inşaat malzemelerine kadar– burada diğer şehirlere göre daha açık bir şekilde göz önünde bırakılmıştır. Normalde üstü örtülen şeyler Berlin'de ne arkeolojik kazıların ne de inşaatın henüz tamamlanmamış olduğu bu anda sere serpe ortaya dökülmektedir. Dünyada başka hiçbir şehirde ulaşım araçları ile eski metro ve tren istasyonları Berlin'de olduğu kadar şefkatle anılmıyor. Burada ulaşım araçları kolektif hafızanın ve özlem ritimlerinin çerçevesini oluşturuyor. Berlin'de nostalji yalnızca belli işaretlerle değil, aynı zamanda bu işaretlere nasıl bakıldığıyla da ilişkilidir.

26. Grunewald İstasyonu'ndaki anıtı bana gösteren ve kusursuz bir Berlin rehberliği yapan Beate Binder'e minnettarım.

Nabokov "Berlin Rehberi"ni dünyaya kırık penceresinden bakan tramvay sürücüsünün perspektifinden yazmıştı. Tramvay, onun *anakronist denilecek kadar nostaljik olan gelecek müzesindeki* ilk kalemdi. "At arabaları gitti, yakında tramvaylar da gidecek ve 2020' lerde yaşadığımız dönemi resmetmek isteyen tuhaf bir yazar Geçmişin Teknolojisi Müzesi'nde yüzyıllık bir tramvay bulacak: Sarı, *kiç*, koltukları eski tarzda...." Nabokov 1920'lerin Berlin'ini –sonsuza dek oluşum halinde görünen şehri– geleceğin yıkıntısına dönüştüren öngörülü bir nostaljiye kapılır. Şimdinin zamansal açıdan geleceğin geçmişi haline gelmesi ile mekânsal bir dönüşüm ve özlem nesnesinin büyülü ikamesi kol kola gitmişti. "Geleceğin şefkatli aynaları" yazara nostaljiyi dolaylı yollardan ve neredeyse tersinden deneyimleme olanağı verir; kaybettiği memleketi için değil, sevilmeyen sürgün şehri için sıla hasreti çeker.

Nabokov ironik bir Berlin nostaljiği olarak başarılı olsa da, Berlin'in geleceğinin kahini olarak sınıfta kalmıştı. Yazar modern ilerlemenin hızını ve teknolojik yeniliğin hızla bir nostalji nesnesine dönüşümünü öngörememişti. Tramvay, müzedeki yerini çok daha erken aldı. Oranienburger Strasse'de üzeri yazılarla kaplı bir tramvay duruyor ve Amerikan tarzı bir lokanta işlevi görüyor. Kreuzberg'de yıkılan Anhalter Tren İstasyonu'nun yanındaki bir römork, 1970 ve 80'lerin kahraman işgal evleri geleneğine ve Batı Berlin karşı-kültürüne adanmış bir anıttır. Tacheles'te alternatif sanat merkezinin heykel bahçesinde, DAC tüketimciliğinin ve seyahat özlemlerinin bir yadigârı olarak bir DAC Trabant'ı duruyor. Eski bir tramvay, Doğu ve Batı'daki teknolojik eskimişliği ve eskinin ileri ev aletlerinin çöpe dönüşümünü sergileyen Linden Sokağı'ndaki geçici serginin bir parçasıydı. Yeni Berlin'in tarihini (şehrin köklerini 1949'daki Alman-Amerikan dostluk dönemine dayandırarak) yeniden yazan Berlin Hava Taşımacılığı Müzesi'nde, Berlin'in kurtuluşunun ve Nazi geçmişinden kaçışının araçları olan eski trenler ve uçaklar sergileniyor.

Evrensel hastalığın Doğu'daki çeşidi olan ve *ostalji* diye bilinen DAC nostaljisinin en büyük fetişi, eskiden DAC trafik ışıklarında görülen dev boyutlu, komik bir karakter olan Ampelmann'dır. Birleşme döneminin başlarındaki hengâme içinde, Berlin'deki bütün trafik ışıkları tek tip hale getirildi. Bu durum beklenmedik protesto-

lara neden oldu, çünkü şehrin çok özel bir günlük parkurunu ihlal ediyor gibiydi. Ampelmann her an her yerdeyken hiç kimse farkına varmıyordu: ne zaman ki ortadan kayboldu o zaman ulusal bir kahraman, herkesin ilk ve son aşkı haline geldi. Bir kent efsanesine göre, DAC'daki Ampelmann, şapkaları seven ve anonim işarete insancıllık ve şirinlik katan mühendisin sekreteri tarafından tasarımlanmıştı. Ampelmann işlevsel ve şapkasız "Batılı" kardeşinin aksine insanca, pek insancaydı. Ama hiç kimse şirin Ampelmann'ın kentsel türdeşleştirmeye karşı bir direniş savaşçısına dönüşeceğini beklemiyordu. DAC nostaljikleri Doğu'nun trafik ışıklarının "sömürgeleştirilmesi"ni protesto ettiklerinde, bazı Batı Berlinli feministler DAC Ampelmann'ının şapkasından ötürü açıkça erkek cinsiyetine sahip olduğunu, oysa Batı'daki sembolün daha çift cinsiyetli olduğunu savunmuşlar. Ampelmann birdenbire aldatıcı derecede büyüleyici, ölü bir beyaz adama (daha doğrusu yeşil ya da kırmızı adama), hatta daha da kötüsü, işten dönerken Stasi ilçe karargahında inen sıradan bir Doğu Almana dönüştü. Ampelmann'ın kendisine içkin siyasi ya da kültürel sembolleri yoktu, dolayısıyla nostaljik ve eleştirel projeksiyonlar için kullanılacak kusursuz bir perde olmuştu. Ampelmann DAC günlük yaşamının hatıralarını evlerin içine sokup insancıllaştırdı. Ayrıca Ampelmann Doğu-Batı farklılığını cisimleştiriyordu. Bastırılmış Ampelmann'ın eski Doğu Berlin sokaklarına geri dönüşü sırra kadem basmış bir komşumuzun geri dönüşü gibi memnuniyetle karşılandı. Kırk yıllık yaşamı boyunca Ampelmann hiç bu geçiş yıllarında olduğu kadar yoğun bir incelemeye tabi tutulmamıştı. Öyle ki yeniden inşa edilen Hackischer çarşısı binasında onun adına meşhur bir kafe bile açıldı. Ampelmann burada dondurmadaki yeşil ve pembe kraker olarak karşımıza çıkıyor ve esasen *ostalji* ile beslenen turistlere hitap ediyor. Hiç bu kadar tatlı olmamıştı.

Ampelmann kent tuhaflığını evcilleştirerek Doğu Berlin kavşaklarını daha samimi ve alışıldık hale getirmiş olsa da, tren ve metro istasyonları melankolik mekânlar olarak görülüyordu. Doğu Berlin yazarları hattın sonunda hayal ettikleri bu hayalet istasyonları tasvir etmişlerdi; insanlar Batılı akrabalarını ve arkadaşlarını burada yolcu ettikleri için Gözyaşı Salonu adını almış olan Leipziger Strasse binası geçici olarak diskoya dönüştürüldü. Eski tren istasyon-

larının çağdaş sanat müzelerine dönüştürülmesi (örneğin Hamburger Bahnhof ya da Paris'teki Musée d'Orsay) şaşırtıcı değildir. Berlin'de ulaşım tarzları şehirden farklı şekilde yararlanma yolları sunuyor ve en sonuna gelmiş olanlar bile aslında hafıza çıkmazına girmiş değiller.

Bir tek Berlin'de kendi internet sitesinin reklamını yapan bir sokakta yürüyebilirsiniz. Fakat Berlin sizi alternatif gerçeklik haritaları ve düzlemleriyle bombardımana tutuyor olmasına karşın, yine de bir siber şehir değildir. Berlin, bir zamanlar Baudrillard'ın California şehirlerini hayal ettiği gibi, kendi simülasyonlarının şehri değildir. Berlin kelimenin daha eski bir anlamıyla sanaldır, yani bir potansiyeller şehridir. Burada şehrin sanallığı maddi tarihiyle yakından ilişkilidir. Berlin'in tekno kültürü olan siber tahayyül de kent mekânlarıyla ilişkili hale gelmiş ve kent tarihi edinmişti. Aynısı uluslararası üslup için de geçerliydi.[27]

Her mekânın çekişme konusu olması düşünümlü tarihten bir ders veriyor. Bütünü bakımından Batılılara anılarıyla ve tarihi arkeolojileriyle deneyler yapmak konusunda yeşil ışık yakılmış olmasına karşın, ancak kent tartışmalarının somut durumlarında eski DAC sakinlerinin kültürel anılarını siyasi yönden aşırı basitleştirmenin ötesine geçerek anlamaya başlayabildiler. Berlin, kent restorasyonu *retoriğinin* araştırılabileceği hafıza çalışması için bir laboratuvardır: Parçalı yeniden inşa ve işaretli boş alanlardan (Yeni Sinagog) tutun geçmişin yaralarını gözler önüne seren diyalektik ya da karşıt yan yana getirmelere (Hoffmann-Axthelm'in Saray önerisi) ve "namevcudiyet yıldırımları"nı ve eve dönüşsüz özlemi açığa vuran Libeskind'in heterojen kolajlarına varıncaya kadar. Ayrıca mimari müdahale olmadan yaraları diken yeni kent ritüelleri ve uçucu an-

27. Geç dönem Doğu Alman mimarisinde paradoksal bir şekilde öngörülen tarihselciliğe geri dönüş farklı biçimlere bürünebilir; kendi içinde yeni bir muhafazakârlık ya da milliyetçilik dalgasının endişe verici bir emaresi olarak yorumlanmamalıdır. Tarihsel biçimler etrafında dönen tartışma kültürel ve siyasi alandaki yeni sınırları ortaya koymaktadır. Modern üslubun dışlayıcı tekeline tepkinin çok kapsamlı olduğu görülmektedir ve yıkılmış binaların (örneğin Pariser Platz'daki Adlon Otel gibi) sözde kusursuz kopyalarının muhafazakâr inşalarından daha maceracı ve düşünümlü girişimlere (örneğin kimi Schloss Platz projeleri) kadar uzanmaktadır. Berlin'in mimari geçmişine olan bu ilginin ışığında, modern üslup tarihselleşmiş ve daha siyasal-kurumsal gözle görüldüğü olmuştur.

malar da vardır. Fakat harap alanları yeniden sahiplenmenin ve ticari açıdan daha geçerli olan yapay yıkıntılar ya da kusursuz yeniden yapımlar yaratmanın daha ustaca ve kurumsal bir yolu da vardır. Berlin'de hafıza alanları tarihsel anıtlarla sınırlı değildir; gerçekten de, müzeler, hatıralık eşya dükkânları, modeller ve arkeolojik kazılar da şimdinin geçiciliğine adanmış istemdışı anıtlardır.

Geçiş halindeki Berlin'in ana özelliği çeşitli nostaljilerin bir arada olması ve Doğulu anma biçimleri ile Batılı anma biçimlerinin üst üste binmiş olmasıdır. Son dönemdeki Berlin kartpostallarında Doğululalrla Batılıların nostaljileri bir aradadır: Bu kartpostallarda hem eski Schloss hem DAC'daki Aleksanderplatz, hem Ampelmann hem de İmparator Wilhelm görülebilir. Yeniden yapılan Friedrichstrasse'deki yeni kitapçıda Marx, Engels ve Honecker'in toplu eserleriyle çeşitli Ampelmann'lı hediyeler alabileceğiniz DAC tarzında bir bölme var. DAC günlerinde olduğu gibi, bu oda çoğunlukla boş oluyor; müdavimleri arasında yalnız birkaç antropolog ile Amerikalı üniversite öğrencileri var. Bazen yıkılan duvarın etrafında salt ticari amaçlı bir kent uzlaşması vitrini, bazen de, tıpkı Yeni Sinagog örneğinde olduğu gibi, Doğu ile Batı uçları arasındaki diyalog, nostaljik ulaşımı engelleyen tarihin kör noktalarını açığa çıkarabilir.

Yeni Sinagog, Boş Mekân ve Rötuşlu Fotoğraf

Orta Berlin'in Doğu kısmındaki Oranienburger Strasse'de yürürken küçük bir sahafın önünde durdum ve Yahudi Kabristanı'nın yerini sordum. Gözlüklü kibar bir satıcı, "Burada Yahudi Kabristanı yok," yanıtını verdi.

"Grosse Hamburger Strasse'yi arıyorum," diye tekrarladım.

"Ha!" dedi, "Ama orada yalnızca boş bir arazi var. Bir tane de mezar."

Gerçekten de Berlin'deki en eski Yahudi kabristanı, yanık hamburger kokusu ve arkadan gelen inşaat sesleriyle Doğu Berlin'deki boş bir araziye benziyor. Evlerin pencereleri bu boşluğa bakıyor ve zemin kattan duman yükseliyor. Sıradan bir konut sorunu olarak kanalizasyon sistemi bozulmuş. Burası Berlin'deki en eski Yahudi kabristanının olduğu yer. 1672'de Büyük Brandenburg Elektörü bu araziyi, zulümden kaçıp Berlin'e gelen Viyanalı Yahudilere bağışla-

mış. Naziler kabristana saygısızlıkta bulunmuşlar; kabristanın içinden geçen bir siper kazıp mezar taşlarını siperi tahkim etmek için kullanmışlar. Yakınlardaki Yahudi Huzurevi Auschwitz'e götürülenler için gözaltı merkezine dönüştürülmüş. Savaştan sonra buraya tekrar tek bir mezar taşı dikilmiş: Aydınlanma döneminde yaşamış bir Yahudi filozof olan Moses Mendelssohn'un mezarı.

Girişte zorunlu göç kurbanları için dikilmiş bir anıtın yanından geçiyorum. Gelenekselliğiyle hoşuma gitti diyebilirim. Dikkat çekici bir yönü yok. Sonra boş arazide bir yürüyüşe çıkıyorum. Berlin'e her gidişimde bunu yapıyorum, benim için adı konmamış bir ritüel haline geldi.

Civarda Oranienburger Strasse'deki sinagog, Yahudi Kültür Merkezi, sanat galerisi ve kafe savaş öncesi Berlin'in Yahudi yaşamını çağrıştırsa da, yeniden kurmaya çalışmayan canlı bir mekân oluşturuyor. Hoş bir altın kubbesi olan bu sinagog, yeniden inşa ihtiyacı ile tamiri mümkün olmayan yıkımı hatırlamak için boş mekânı terk etme ihtiyacı arasında bir denge tutturmaya çalışan başarılı "eleştirel yeniden inşa"nın bir örneğidir.

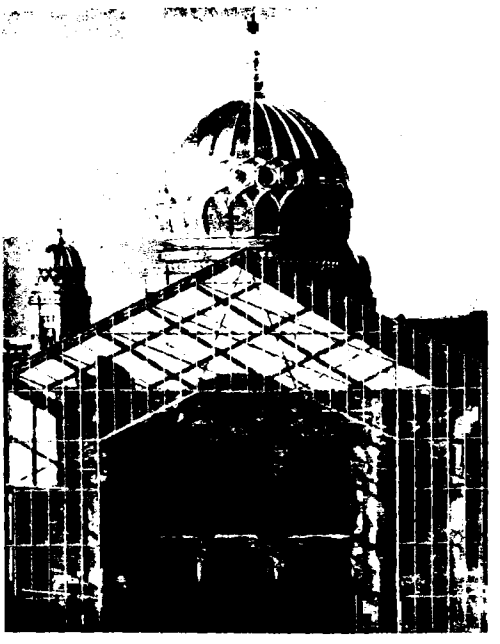
Sinagoğun yeniden inşa edilen öncephesinde her biri biraz farklı bir hikâye anlatan üç anıt levhası var. Bu levhalar çelişkili tarihin belgeleri mahiyetindedir. İlki sinagoğun 100. yıldönümünde 1966'da yerleştirilmiş: "Bu ibadethanenin öncephesi bir ibret ve hatırlama alanı olarak kalacaktır."

Kırık Camlar Gecesi'nin 50. yılı münasebetiyle 1988 yılında koyulan diğer levhadaysa şunlar yazmaktadır:

> Bu sinagoğun kutsallığının ihlal edilişinden
> elli yıl sonra ve yıkılışından 45 yıl sonra
> bu bina bizim isteğimizle
> ülkemizdeki ve tüm dünyadaki
> birçok dostun desteğiyle
> yeniden yükselecek.

Son levhada Alman polis şefi Wilhelm Krützfeld hatırlatılmaktadır.

Bina gerçek bir sinagog değil, yeniden filizlenen Yahudi cemaatinin yaşamını resmeden ve Yahudilerin günlük yaşamını, binanın tarihini ve sinagoğun yıkılışını gösteren fotoğrafların sergilendiği bir



Sinagoğun "arka cephesi", 1995.

müzedir. Arşivde 9 Kasım 1938 tarihine ait, sinagoğu alevler içinde gösteren siyah-beyaz bir fotoğraf da var. Fakat sinagoğun bu zamana kadar birçok yıkım ve tarihsel tahrifata maruz kaldığı anlaşılıyor.

Görülmeye değer Mağrip tarzı, altın kubbesi, incelikli şark cephesi ve renkli pencereleriyle Yeni Sinagog, Eduard Knoblauch tarafından yapılmıştı. Sinagog Müslüman İspanya'daki Gırnatalı Nasrilerin on üçüncü yüzyıldaki konutlarını çağrıştırıyordu ve nitekim "modern El-Hamra"ya benzetenler olmuştu. Fakat bunu Mağriplilerin hükümdarlığı döneminde dini hoşgörüsüyle bilinen ortaçağ İspanya'sında yitirilmiş memlekete duyulan Yahudi nostaljisinin bir dışavurumu olarak değil, daha ziyade zamanında tüm Avrupa'yı sarmış şark modasının bir parçası olarak görmek gerekir. Sinagogların mi-

marları çoğunlukla, tarihselci eklektik tarzlara ve ulusal geleneklerin sanat yoluyla yeniden canlandırılmasına meraklı Hıristiyanlardı.

Sinagog Yahudilerin Alman toplumuna kabulünün görkemli bir anlatımı olmalıydı. Bismarck'ın kendisi açılışta hazır bulunmuş ve işadamı Carl Heymann yapı iskelesinin üzerine tırmanıp Berlin'e büyük bir "görüntü güzelliği" katacak binayı öven yurtsever bir konuşma yapmıştı.[28]

Sinagogun şarkiyatçı üslubu hem hayranlık hem de şüphe uyandırmıştı. Eleştirmen Paul de Lagarde'ın iddiasına göre,

> Yahudiler Almanlarla eşit olmak isteseler de, sinagogların üslubu sayesinde kendi yabancı özlerini her gün en açık şekilde vurgulamış oluyorlardı. Bir yandan Alman olma şerefine nail olmak isterken, diğer yandan en kutsal mekânlarınızı Sami, Asyalı, yabancı olduğunuzu her an hatırlatacak şekilde Mağrip tarzında yaptırmak da neyin nesi.[29]

Eleştirmen bütün önyargılarını bir defada kusuyor; Samilere, Asyalılara ve yabancılara olduğu gibi, mimari çeşitliliğe ve daha hoşgörülü bir Alman yurttaşlığı anlayışına karşı da önyargılı. Hamburglu hahamlar bu gibi yaklaşımlara karşılık şu gözlemlerde bulunuyordu: "Esasen Hıristiyan olan mimarlar Yahudilikteki 'şark' öğesini ortaya çıkarmak isterken, farkında olmadan Yahudi düşmanlarının takdirini kazanmış oldular." Binanın yeni ve "peri masallarını andıran" mimarisinin hayranları arasında yazar Lewis Carroll da vardı. Carroll sinagoğun "yepyeni, çok ilginç ve göz kamaştırıcı" olduğunu düşünüyordu.

Yeni sinagog Berlin Yahudilerinin yaşamında 1938'e kadar belirleyici bir rol oynadı. Sinagog bir manevi merkez ve ibadethaneydi. Albert Einstein 1930'daki bir hayır konserinde burada keman çalmıştı. 1935'te Ferdinand Hiller'in "Kudüs'ün Yıkılışı" oratoryosu burada icra edilmişti. Son gösterilerden biri Mayıs 1938'de yapılmıştı: Handel'in *Saul*'ü. Kırık Camlar Gecesi'nde sinagoğun kutsallığı ihlal edildi ve mabet ağır hasar gördü. Nisan 1940'ta bir duyuru asıldı: "Yeni bir duyuruya kadar ibadete kapatılmıştır." Yahudi cemaatinin trajik kaderi herkesçe biliniyor. 1930'a gelindiğinde

28. Hermann Simon, *The New Synagogue* (Berlin: Edition Hentrich, 1994), s. 7. Nazik yardımlarından ötürü Dr. Simon ile Dr. Chana C. Schütz'e minnettarım.

29. Paul de Lagarde, aktaran Simon, *The New Synagogue*, s. 11.

Berlin'deki Yahudi nüfusu 160 bini buluyordu. Bunlardan 1.500'ünün Yahudi-olmayan Berlinliler sayesinde kurtulduğuna inanılıyor. Dolayısıyla bu denli insan ölmüşken binaya ne olacağının pek bir önemi yoktu. 1940'ta sinagoğa el konuldu; Askeri Kıyafet Bürosu ve "Ari kökenden gelenler"in incelendiği Reich Şecere Dairesi olarak kullanılmaya başlandı.

Sinagog müttefik güçlerin hava saldırıları sırasında bombalandı ve yeniden hasar gördü, ama tümüyle yıkılmadı. 1949'dan sonra yıkıntıyı yeniden inşa etmek ve bir Yahudi müzesine dönüştürmek gibi belli belirsiz planlar vardı. Fakat resmi DAC ideolojisi, tıpkı Sovyet ideolojisi gibi, anti-faşist direnişi vurguluyor ve Yahudileri faşizmin esas kurbanları olarak öne çıkarmıyordu. Aslında Rusya'da ya da Doğu Avrupa'nın başka bir yerinde veyahut da DAC'da hiçbir zaman gerçek bir Holokost anıtı olmadı. Ancak 1988'de Erich Honecker DAC için yeni bir imaj yaratmaya çalışırken hem yabancıları hem de Berlinlileri etkilemek adına resmi bir merasimle binanın yeniden inşa edilmesi emrini verdi. İkinci anıt levhası buradan geliyor. 1990'a kadar sinagoğun yıkılış tarihinin bilindiği sanılıyordu. DAC'daki sinagog anmaları binayı faşistlerin dine saygısızlığının ve müttefik güçlerin bombalamalarının kurbanı olarak gösteriyordu.

Fakat fotoğrafların yakından incelenmesi ve tarihsel araştırmaların derinleştirilmesiyle sinagoğun farklı bir tarihi olduğu ortaya çıktı. Günümüz yazarlarından Heinz Knobloch sinagoğun ünlü tarihi fotoğraftaki binasının 1938'deki görüntüsüne uymadığını keşfetti.[30] Ayrıca arka plandaki alevler de sonradan eklenmişti. Fotoğraf savaş sonrası dönemde feci halde rötuşlanmıştı.

Sinagog Kırık Camlar Gecesi'nde gerçekten ağır hasar görmüş olmasına karşın, polis şefi Wilhelm Krützfeld tamamen yıkılmasına engel olmuştu. Krützfeld savaştan önce bölgede çalışan bir polisti. Kahramanca bir davranış sergilememişti. Kırık Camlar Gecesi'nde sahneye çıkmış ve "doğrulttuğu tüfeğiyle ve bu binanın kaydadeğer sanatsal ve kültürel değerini polis korumasına alan mektubun olduğu dosyayla birlikte kundakçıları kovalamıştı."[31] Krützfeld hangi saiklerle bunu yaptığından hiçbir zaman bahsetmemiş ve davranı-

30. Heinz Knobloch, *Der beherzte Reviervosteher* (Berlin, 1990).
31. Simon, *New Synagogue*, s. 17.

şından ötürü herhangi bir övgü almamıştı. 1942'de Yahudiler tehcir edilene kadar polislik yapmış, sonra kendi isteğiyle emekli olmuştu. "Yalnızca emirleri yerine getirme" işini farklı bir tarzda yapan sıradan Almanlardan biriydi. Onunkisi acımasız koşullar altında küçük bir bireysel cesaret hamlesiydi.

1958'de sinagoğun kısmen yıkılmış büyük salonu aslında DAC yetkililerinin emriyle havaya uçurulmuştu. Gizemli fotoğraf bu son yıkımdan sonra çekilmiş olabilir. Sinagoğun yöneticisi Hermann Simon'un belirttiği gibi, bu yıkımın nedenleri kesin olarak bilinmiyor ve bu kararı açıklayan herhangi bir resmi belge bulunabilmiş değil. Sinagogdaki yeni müzede rahatsız edici bir belge sergileniyor. Doğu Alman Yahudi Cemaati'nin (150 kişi!) mütevelli heyetinden birkaç kişinin imzaladığı bu belgede, Yeni Sinagog'un "orta kısımdaki ciddi çökme tehlikesi" nedeniyle yıkılmak zorunda kaldığı belirtiliyor. "İbadethanenin ön kısmı ise anma amacıyla ve bir ibret vesikası olarak muhafaza edilecektir."

DAC Yahudi cemaatindeki korkmuş birkaç kişinin farklı davranmış olma ihtimalinin ne olduğunu tahayyül etmek güç. Bu mesajda iki anlamlı sözlerin bir örneği var; hem yıkıma boyun eğiyor hem de en azından binanın bir kısmını Nazilerin işledikleri suçları hatırlatmak için korumaya çalışıyor. Dolayısıyla fotoğrafta sinagoğun 1958'de patlamadan sonraki hali gösteriliyor. Elbette ne rötuşlama ne de binanın ana salonunun kısmi yıkımı Nazi döneminde yaşananlarla mukayese edilebilir. Böyle bir benzetme yapmak uygunsuz kaçar. Fakat DAC yetkililerinin sponsorluğunda gerçekleştirilen bu yıkım simülasyonu, özellikle de gerçek anlamda çok hasar görmüş bir mekânda ayıp kaçmaktadır; dahası bu tutum yeni yıkımcıları temize çıkarmaktadır. Her türlü tefekkür ve yas olanağını ortadan kaldırarak, yeni canilere kurbanların kimliğine bürünüp bu kimliği istismar etme olanağı vermektedir. Yeni Sinagog müzesinin yöneticisi, artık yüzleşilmesi gereken sorunlu ve karmaşık bir tarihi gözlerimiz önüne seren Berlin'deki Yahudi yaşamı hakkındaki çarpıtılmış, rötuşlu fotoğrafların yer alacağı bir sergi düzenlemeyi düşünüyor.

O halde tarihinde bu denli acı veren yıkımlar olan bir binayı yeniden inşa etmek nasıl mümkün oldu? Sinagoğun restorasyonuna DAC'ın alacakaranlık yıllarının son gösterişli kutlamaları olan Ber-

lin şehrinin 750. kutlamaları sürecinde karar verildi. Tartışma iki konu etrafında dönüyordu: Yeni başlangıcın bir sembolü olarak sinagoğu yeniden inşa etmek ya da sinagoğun tarihini unutturmaması için mevcut yıkıntıyı muhafaza etmek. Sonuç olarak, binanın siluetinin bir kısmını oluşturan Mağrip tarzı öncepheyi ve kubbeyi yeniden yapmak, ama 1958'de neredeyse hiç iz bırakmadan yok edilen büyük salon kısmını boş bırakmak gibi orta yolcu bir çözüm bulundu. Hermann Simon'a göre, iç mekânların restorasyonu sırasında "bilinmeyen kısımları yeniden yaratmak için hiçbir girişimde bulunulmadı; yerlerine, modern tasarımlar geçirilerek, bu bilinmeyen kısımların yitip gitmiş olduğu dolaylı yoldan kabul edilmiş oldu". Anıtların küratörü, mimar Bernard Leisering, "binanın tarihinin her iki safhasının da kanıtı olarak binayı restore etmeyi; muhteşem mimari ile korkunç yıkım arasındaki gözle görülür karşıtlıkla binanın ve inşa etmiş olanların tarihini algılanabilir hale getirmeyi" önerdi.

Müzeye girdiğinizde, bekçiler tarafından sıkı bir aramadan geçirildikten sonra, hemen iç mekânlarda farklı bir süsleme olduğunu fark ediyorsunuz: Restore edilen Mağrip ayrıntılarıyla modern ayrıntıları, renkli geometrik dekorasyonlarla çıplak duvar sıvası birbirini kovalıyor. Burada incelikli Mağrip tarzı sütun başları ve arkadaki modern sütunlar aynı kemerleri destekliyor, iç mekânın aldığı hasarları, tüm bağlantı yerlerini ve çizgileri öne çıkarıyor. Onlar çarpışırken, yıkımın çoklu katmanları ortaya seriliyor. Modern öğeler iç mekândaki tamir edilemeyecek kısımlara işaret ediyor; bunların üzerini örtmeye ya da sahte paslarla kaplamaya çalışmıyor. Burada sanatsal bir bütünlük sağlanması mümkün değil. Üç kez yıkılmış olan sinagoğun bazı yıkıntıları ve parçaları hayatta kalma mucizesini gösterdiklerinden cam bölmelerde saklanıyor. Bunlar arasında, inşaat işçilerinin eski düğün salonunun molozları arasında buldukları ebedi alev (Ner Tamid) de var.

Müze vitrinleri canlı ve müreffeh Yahudi cemaatinin ve onun yok edilişinin tarihini yansıtıyor. Müzenin üstü açık kısmında ziyaretçiler zafer, utanç, kutlama, anlık mutluluk ve günlük eğlencelere dair küçük hikâyeleri, sinagog üyelerinin günlük yaşamlarını resmeden küçük fotoğraf arşivleriyle dolu dar çekmeceleri görüyorlar. Arkada büyük salonun bir fotoğrafı var. Onun arkasında, modern bir cam yapı, duvarın kalıntılarını dış tesirlerden koruyor ve boş

alana açılıyor. Sinagog kullanılamaz ve tamir edilemez durumda, yine de kutsal bir yer olduğu hâlâ hissediliyor.

Sinagog müzesi keder görevini sergiliyor. Sinagog fotoğraf gibi "rötuşlu" değil, ama hasarları ve kayıpları tümüyle görülebilecek şekilde yeniden inşa edilmiş. Çoğaltma yoluyla değil, hatırlatma yoluyla ulaşıyor amacına. Yeniden inşa edilen öncephede bile binanın tarihini eleştirel bir tarzda yeniden yazan üç tane çelişkili anıt levhası var. Tek istisna altın kubbedir; Berlin siluetinin parçası olan son yüzyıl-sonu egzotik fantazilerini ve özümseme rüyalarını çağrıştıran altın kubbe, Mağrip tarzı görkemiyle yeniden inşa edilmiş.

Şu anda Girona'dan Prag'a kadar tüm Avrupa'da yerel ve küresel modaların tuhaf bir karışımını temsil eden Yahudi müzeleri ve mekânları ortaya çıkıyor. Turistlerin ana güzergâhında, genellikle Yahudilerin kalmadığı yerlerde bulunan bu müzeler kendi bölgelerinin Yahudilere karşı daha hoşgörülü olduğunu ve hep birlikte Büyük Birader'in kadrine uğradıklarını (Katalonya'ya bağlı Girona'daki Yahudi Müzesi'nde Katalonyalıların Yahudilere Kastilyalılardan daha çok destek olduğu söyleniyor; Brandenburg'ta güya Almanya'nın geri kalanından daha iyi muamele görmüşler vs.) söylemeye getirecek şekilde küçük tarihsel tahrifatlara başvuruyorlar. Bir Yahudi müzesinin kurulması, eğer vicdan azabının değilse, genellikle yerel bir nostaljinin emaresidir. Bu müzeler hem bastırılmış tarihi belgeliyor hem de kârlı bir turist işletmesi olarak hizmet görüyor – küresel gezginlerin bu "ilerici" yerel işaretlere tav olacakları düşünülüyor.

Yeni Sinagog ve Yahudi Kültür Merkezi söz konusu olduğunda durum biraz farklıdır. Burası aslında çoğunluğu eski Sovyetler Birliği'nden gelen Berlin'in yeni Yahudi göçmenleri için bir buluşma yeridir. Müzede karşılaştığım her görevlinin kendi maceraları ve zulüm hikâyeleri vardı. Eski bir Şilili komünist ve eski bir Ukraynalı anti-komünistle tanıştığımı hatırlıyorum. İkisi de gururla bana müzenin ilk odasındaki sinagoğun camekân içinde korunan modelini –"eskiden böyleydi"– göstermişti. Schloss'un ideal modellerini ve geçmişin oyuncak boyutundaki Berlin'inde diğer yıkılmış ya da hasar görmüş binaları hatırlamıştım. Ama Yahudi Kültür Merkezi büyük bir Yahudi dirilişinin Potemkin köyü değil; daha ziyade çağdaş Yahudi yaşamının her şeye rağmen küçük küçük de olsa devam ettiği bir yerden ibarettir.

Sinagoğa son gidişimde, sergi küratörü beni arka kapıdan geçirerek eskiden Büyük Salon'un olduğu boş yere götürdü. Silinmiş temelleri taşlarla işaretlenmiş, yer arnavutkaldırımlarıyla kaplanmıştı. İnsan kendisini mezarların üzerinde yürüyor gibi hissediyordu. Yakın binalardaki birkaç pencere, artık yıkıntıların bile olmadığı boş alana yukarıdan bakıyordu. Boş kent mekânındaki arnavutkaldırımlarının üzerinde yürümenin öbür dünyayı hatırlatan bir yanı vardı. Adımlarımın yankısından korktum. Kutsal Kemer alanı bir yarı çember oluşturacak şekilde sekiz demir sütunla belirginleştirilmişti. Sonsuza dek kaybedilmiş olana işaret eden iç mekândaki sütunlara benzeyen bu demir sütunlar kişiliksiz ve sanayi işletmelerinde görülen türdendi; fabrikaların dar bacalarını andırıyordu. Önlerinde, elementlerin yıkıcı kuvvetlerine açık vaziyette, şeffaf beyaz vitrindeki son müze eşyaları vardı: Bugüne dek gelmiş olan bir sütun başının beyaz mermer parçaları, tıpkı geçmiş yanılsamalar çağlayanı gibi gözle görülmeyen iplerle havada asılı kalmıştı. Bu zayıflık ve güzellik imgesi ziyaretçilere geçici bir epifani ve sessizlik ânı sunuyordu.

Bohem Yıkıntıları: Tacheles

DAC'daki o iyi kötü günlerde Oranienburger Strasse bir yıkıntılar sokağıydı. Yeni Sinagog'un yıkıntısı başka bir yıkıntıdan, yani Friedrichstadt Sarayı için depo olarak kullanılmış olan Tacheles'in yıkıntısından uzakta değildi. 1990'da yıkıntı Doğu ve Batı Berlin'den gelen sanatçılar tarafından işgal edildi ve yıkımdan kurtarılarak buradaki ilk ortak sanatsal işgal evlerinden biri haline getirildi. Bu mekân eski Doğu Berlin ile Batı Berlin sınırında alternatif bir yaşam tarzı hayalini ve 1989-90 yıllarının anısını cisimleştiriyordu. O dönemde Doğu Alman polisi artık kente hâkim değildi, Batı Berlin polisi ise henüz denetimi ele geçirememişti. Bu nedenle Berlin'in terk edilen merkezi, tam kalbinde Oranienburger Strasse'nin yer aldığı bir tür alternatif kültür ütopyası haline geldi. İşgal evleri kültürü Batı Berlin'de 1960'lardan beri yaygınlaşmış olsa da –öyle ki bir "ada şehir" olarak alternatif kimliğinin alameti farikası haline gelmiş, hatta kültürel fonlarla desteklenmişti– Doğu'da bohem fantazilere pek hoşgörü gösterilmezdi. (Burada 1980'lerin sonunda Prenz-

lauberg'de ortaya çıkan birkaç işgal evi kurallara daha uygundu: *Kullanılmayan binaları işgal etmişler, sonra gerekli hesap numarasını bulup devlete cezasıyla birlikte kirayı ödemişlerdi.*)

Bugünkü Tacheles'in turist vitrini olduğu konusunda kimsenin şüphesi yok; yaşayan "Doğulu" bohem kültürü Prenzlauberg'deki kısmen restore edilen binaların iç avlularında saklanıyor ve eski yıkıntılar arasına yayılmış bahçeli birahanelerde ve ucuz ama bilinçli *kafe kültüründe sergileniyor. Kafelerden birinin dikey duvarında* bir Rus sanatçı ineklerin kafe müdavimlerinin üzerine eğildiği ironik bir pastoral sahneyi –ironik bir "Doğu" ütopyası hayalini– çizmişti. Prenzlauberg'de başka yerlerde izine rastlamadığımız sıcak komşuluk ilişkilerini görmek mümkündür; burada zaman daha yavaş akıyor, hatta içi geçmiş Batılılar ayak uydurma telaşıyla farklı bir hızda konuşuyorlar. Prenzlauberg'de karşı-kültürün farklı bir ritmi var, 1960'ların daha ılımlı ve rahat karşı-kültürüne (o dönemi özleyen, yanlış zamanda ve mekânda doğmuş olduğunu düşünenlere göründüğü şekliyle) duyulan özlemi ifade ediyor.

Bavyera otobüs gezilerinin egzotik Berlin radikalizminin şöyle bir tadına bakmanız için durduğu Tacheles, fahiş emlak fiyatları ve uydurulmuş gelenekleri ile başkent Yeni Berlin'de her an ortadan kalkabilecek "değişim" döneminin anıt alanı olarak duruyor. Ne zaman Berlin'e gelip Tacheles'i ziyaret etmeyi düşünsem, arkadaşlarım bunun son olacağını söylüyorlar. Bu arada Tacheles direnmeye ve yeni olaylara sahne olmaya devam ediyor. Aşk Yürüyüşü gününde Tacheles eylemcileri resmi olarak düzenlenen etkinliğin ticarileşmesini ve bozulmasını kabul etmek istemeyenlere hitaben bir karşı yürüyüş düzenlediler. Yürüyüş gerçekten de ismiyle müsemmaydı: Seks Yürüyüşü!

Oranienburger Strasse'den Tacheles'e yaklaştıkça, kent hurdalarından yapılan tuhaf mekanik zımbırtılar, paslanmış borular ve kablolar, eski Trabantların ve tramvayların parçaları karşılıyor sizi. Şehir çöpleri, yıkıntılar, inşaat malzemeleri, kablolar, eski altyapının kalıntıları, zamanı geçmiş kanalizasyon parçaları ve tüm Avrupalıların kalbinde taht kurmuş olan Macar otobüsü "İkarus"un aksamı, hepsi de son sığınağını yararlı nesnelerin eski sıfatını, çöplerin ise sanat halini aldığı geçici ânı unutturmayan Tacheles'te buluyor. Sanayi artıklarından yapılma paslanmış bir canavar, Tacheles yeraltı



Tacheles, 1999.

dünyasının Kerberos'udur. Dokunaklı bir güzelliği olan, çocuksu ve hüzünlü bir şeyde kişileşmiş DAC alacakaranlığının çöplüğüdür bu. Tacheles arazisine baktığımızda paslanmış ve fahri mezarlığını bulmuş eski arabalar ve römorklar görürüz. Ulaşım araçları, modern taşıma araçları burada inzivaya çekiliyor, eskidikleri anda yâd edilmeye başlıyorlar. Fakat bu araçlar eski sosyalist gelenekte asla bir kere kullanılıp atılacak nesnelere dönüşmez, tarihin unutkanlığından kurtarılır. Bir Doğu Alman Trabant'ı bir müddet burada dik vaziyette, Pisa Kulesi gibi biraz yana yatık durmuştu. Tacheles'te şehrin hurdaları ile sanatsal enstalasyon arasındaki eşiği geçiyorsunuz ve çıktığınızda, şehir çöplüğüne bir daha aynı şekilde bakmanız mümkün olmuyor. Şehir çöplüğünü unutulmuşluğa terk etmeme gibi saçma bir arzunun esiri oluyorsunuz, Tacheles canavarlarının paslı gözleri peşinizi bırakmıyor.

Tacheles'in tarihi çarpıcıdır. Çeşitli kent modernliği rüyalarının yükselişini ve alçalışını konu alır. *Tacheles* Yahudi Almancasında "hadi işe koyulalım" anlamına gelir. 1909'da Yahudi işadamları Walter Benjamin'in tarif ettiklerine benzer pasajların moda mimari-

sini sergileyen bir alışveriş merkezi açtılar. Mağaza Birinci Dünya Savaşı'nda iflas etti ve 1928'de AEG elektrik şirketi aynı yerde başka bir modern kurumun açılışını yaptı: "Teknoloji Evi". 1934'ten itibaren Nazi subaylarının işgal ettiği bina, 1945'teki bombalamalarda ağır hasar gördü. Savaşın ardından Alman Serbest Sendikalar Birliği yıkıntıyı devraldı ve burada geçici bir sinema açtı. Sonradan, Doğu Berlin Sanat Okulu tarafından ek alan olarak kullanıldı. 1980'de kısmen yıkılmış bina Friedrichstadt Sarayı'nın deposu oldu. Doğulu ve Batılı yirmi sanatçının oluşturduğu Tacheles Sanatçılar İnisiyatifi yıkıntıyı devralarak bir süreliğine yıkılmasını engelledi.[32] Mekân kısmen restore edildi; yerine küçük bir sinema, Café Zapata, sanatçı stüdyoları ve bir sergi mekânı kuruldu. "Değişim"in ilk yıllarındaki aşırı coşku ve cömert kültürel fonlar sayesinde, yıkıntı Anıtları Koruma Yasası tarafından koruma altına alındı ve 1993'te alternatif sanat için bir heykel bahçesi yapıldı. Café Zapata da alternatif konserlerden ve çok hızlı olmayan Doğu Alman tarzı "cool" hizmetten nasibini aldı.

Fakat 1997-1998'e gelindiğinde kültür fonlarının musluğu kapanıp, Doğu-Batı işbirliğinden duyulan heyecan azalınca ve emlak fiyatları artınca, Tacheles de saldırıların hedefi oldu. İsmiyle dikkat çeken Kölnlü yatırımcı Fundus* –adeta bir Brecht karakteri gibi– mekânı özelleştirmeye ve Tacheles geleneğini yeniden canlandırmaya çalıştı. Fundus'un planı sanatçıları tahliye edip, kafeyi ve heykel bahçesini kapatarak bu mekânı daha nezih bir yer haline getirmek, sonra yeni ve daha ileri bir Tacheles için uluslararası rekabetin önünü açmaktı. Berlin geleneğini yeniden yaratmak için bundan daha iyi bir yol olamazdı ve bu uğurda, yaşayan bir sanat geleneğini öldürmek, ardından nostaljileri ve turist tembelliğini istismar ederek ticari açıdan daha işe yarayacak bir benzerini yaratmak da kabul edilebilirdi. Yeni Tacheles bir hediyelik eşya dükkânındaki Berlin Duvarı parçası gibi eski yıkıntıların bir parçasını vitrinde tutabilir, hatta Değişiklik Zamanı'ndaki Tacheles'in oyuncak mode-

* Fon. –*ç.n.*

32. "Kulturhaus Tacheles soll geräumt werden" ve "Chronik", *Berliner Morgenpost*, 4 Ekim 1997. Stephan Muschik ve Markus Schmidt'e Tacheles üzerine araştırmamdaki yardımlarından ötürü minnettarım.

lini ve bilgisayar yardımlı interaktif sahnelerle yeni gelişmiş Tacheles'i de yaratabilir. Elbette tüm bunlar Montmartre'dan Soho'ya kadar, kirayı karşılayamayan sanatçılar ayrıldıktan uzun süre sonra bile turistlerin ilgisini çekmeye devam eden diğer birçok bohem mekânında da yaşanmıştır.

Söylemeye bile gerek yok, Tacheles yönetimi işbirliğini reddetti ve tahliye tehdidiyle karşı karşıya kaldı. Tacheles camiasının üyeleri Bay Fundus'un önerisine yanıt olarak kavga verme yolunu seçtiler ve unutulmaz bir eylem yaptılar.[33] Derneğin dostları bir yolunu bulup, sır gibi saklanan tahliye gününü öğrendiler. Gece yarısı Café Zapata'da toplandılar, normalden daha kalabalık ve tahliye işlemi için rahatsızlık verici bir ortam yaratılmıştı. Polis geldiğinde, kafe yönetimi yeni yönetimle ayrı bir anlaşma yapmak zorunda kaldıklarını ve Tacheles derneğinden farklı bir dernek olduklarını iddia eden bir belge gösterdiler. Nedendir bilinmez, sanatsal gözdağı tekniği bu sefer işe yaradı ve polis tahliye emrini yerine getiremeden ayrıldı. Tacheles'in durumunun sallantıda olduğu bir kez daha onaylandı ve eylem gece boyunca devam etti. Plastik saçlı kask giymiş bir adam küçük bir anarşist tanrısı gibi etrafa ateş saçtı. Kestane fişekleri her yaştan izleyicilerin gözlerinde yansıyordu; hepsi de bir gençlik düşünü yeniden yaşıyordu. Tasmaları çıkartılan köpekler kalabalığın içinde eğleniyordu. Yaşlı hippiler farklı ülkelerden piercingli ve yabancı aksanlı gençlerle karışmışlardı. Orta sınıfa mensup birkaç çift, cesur bir barikat oluşturan römorklar çemberinin ötesinde sıkılgan bir şekilde biralarını yudumluyordu. Doksan dakikalık harikulade bir performans sergileyen Japon dansçı gecenin yıldızıydı; büyük bir metal küreden çıkıp sınırsız özgürlüğü ve bitkinliği ifade eden bir iç çekişle küçük bir ay kraterinin içine çırılçıplak iniverdi. Ateşli bir konuşmayla doksan dakikalık sessizliği bozdu: "Maliye Bakanlığı'nı faks yağmuruna tutalım! Tacheles'le dayanışmaya!"

Walter Benjamin yıkıntıların tarihin doğallaşmasına yardımcı olduğunu ve her açıdan diyalektik bir nitelik taşıdığını yazmıştı. Yıkıntılarda geçiş çağının tüm çelişkileri durağan haldeki bir diyalektik içinde donakalmıştır; yıkıntılar geçici zamanların alegorileridir.

33. Michael Brünner, "Feuer bus weit nach Mitternacht", *Tagesspiegel*, 20 Ekim 1997.

Tacheles halihazırda estetize edilmiş, yabancılaşmış, yeniden tahayyül edilmiş bir meskun yıkıntıdır. Harburg'ta giderek ortadan kalkan karşı-anıtla benzer niteliktedir. Elbette Tacheles de dış bir tehditle karşı karşıya olmasaydı, her bohem alanın kaderinde olan doğal bir ölümle ortadan kalkacaktı. Bu örnekte, ölüm Berlin'in titizlikle hazırlanmış bir Almanlık ve Avrupalılık, kültür ve çalışma hayatı imgesiyle çok daha düzgün ve ihtiyatlı bir şehre dönüşümünün ürünüdür. Yıkıntı ve kendi kendini yöneten anarşik sanatsal düzen yeni Berlin'in "normalleşme"sine uymuyor. Tacheles bohem adası olan Berlin'e ve Doğu'nun Batı'yı, Batı'nın da Doğu'yu hayal ettiği döneme nostalji duyuyor. Batı'yı hayal eden Doğulular Bay Fundus'un komünist propaganda oyunlarındaki bir tipleme olduğunu düşünmüşlerdi. Hepsi yanlış yöne savrulmuş bu insanlar Berlin yıkıntılarıyla oynamaları sayesinde bir araya gelmişlerdi, gayrimenkulden çok menkullerle ilgileniyorlardı. Tacheles zamana karşı ümitsizce savaşan oluşum halindeki bir müzedir.

Tacheles'i Aşk Yürüyüşü'nün arifesinde son kez ziyaret ettiğimde, terk edilmiş bir yere benziyordu. Dionisos tiyatrosu boştu; resim çeken tek bir turist bile yoktu ve daha önce hiç ihtiyaç duyulmayan yeni yollar yapılmıştı – eski müşteriler bu yollar olmadan yıkıntıların etrafından dolaşırlardı. Bir sergi Tacheles'in tarihine odaklanıyor, heykel bahçesinde Trabant'ın eski fotoğraflarını ve kartonlarla siyah beyaz fotoğrafları karıştıran 1970'ler tarzı kolajları gösteriyordu: Tımak içinde ilanlar, ticaret kültürüyle postmodern yakınlaşmalar yoktu. Burada sanat modası geçmiş modernist bir olumsuzluğa yakındı. Her yerde "Tacheles'i Kurtarın" yazılı tabelalar vardı ve ziyaretçilerden kuşatılan yıkıntıyla dayanışma sergilemek amacıyla imza atmaları istenmişti.

Tacheles Galerisi'nde yalnız birkaç sergi eşyası kalmıştı: Yarıda kesilmiş iletişimin anısı gibi duvardan sarkan kırık bir telefon ile Almanca ve İngilizce yazılmış bir levha, "Lütfen dokunmayın!"

Bu benim için örnek bir nostaljik emirdi. Tüm radikalliklerine ve geleneksel müzeleri eleştirmelerine karşın, Tacheles sanatçıları hâlâ müze alanının kutsal sınırlarına saygı duyuyorlardı. Ayrıca "Lütfen dokunmayın!" yazısı anlamlı bir kendini koruma çığlığıydı – daha radikal bir yıkım tehdidi karşısındaki yerleşik bir anti-müzenin çığlığı.

Cennet ve Hayvanat Bahçesi: Göçmen Berlin

1991'de Kreuzberg'de Charlie Kontrol Noktası yakınındaki Berlin Duvarı'nın yıkıntıları üzerinde, Doğu Alman üniformaları ve Rus Gorbi oyuncakları satan Türk göçmenler gördüm. Bu gördüğüm nostaljik bir girişim değil, uluslararası bir hediyelik eşya işiydi. Göçmen bir grup diğer göçmenlerin nostaljilerini soğuk savaş döneminde geçen kendi gençliklerine nostalji duyan turistler için kârlı bir ticarete dönüştürüyordu.[34] Şehirdeki bitpazarlarında başkalarının aile albümlerini satın alabilir, başkalarının anılarına sahip olabilir, böylece daha güzel yerlere ve daha sakin zamanlara duyulan kendine özgü Berlin nostaljisini paylaşabilirsiniz.

Nabokov Berlin'i bir unutkanlık şehri, kent simgelerinden yoksun ama sınırsız sayıda kavşağı olan bir şehir olarak tarif etmişti. Wittenbergplatz'tan uzak olmayan bu kavşaklardan biri *Hediye* adlı romanında tasvir edilir:

> Rüzgârlı ve kötü bir kavşaktı; kilisesi, parkı, eczanesi ve etrafında mazılar olan umumi tuvaleti, hatta tramvay sürücülerinin süt içerek dinlendikleri büfeli bir üçgen ada olmasına karşın bir meydan mertebesine yükselememişti. Dört bir yana sapan, köşelerin arkasından fırlayıveren ve yukarıda bahsedilen ibadet ve dinlenme yerlerine teğet geçen sokaklar, her şeyi, hani şu araba sürücülerini eğitmek maksadıyla onlara şehrin tüm unsurlarını, her an burun buruna gelebilecekleri şeyleri gösteren o şematik küçük resimlerden birine dönüştürmüştü.[35]

Dinlenme ve ibadet yerleri arasındaki kavşaklar anonim bir şehri, göçmenlere sınırlı fırsatlarla ve başka yerlerin ve zamanların sınırsız hatıralarıyla musallat olan muzip bir metafizik manzaraya dönüştürür.

34. Ekim 1998'de Almanya göçmenler ülkesi ilan edildi. Bu kabul çok geç gelmiştir. Yeni Almanya bir Berlin cumhuriyeti olacaktır, ama Berlin kuruluşundan bu yana bir göçmenler başkentiydi. On yedinci yüzyılda Huguenotlara ve zulme uğrayan Viyanalı Yahudilere Berlin'e yerleşme izni verilmişti; yirminci yüzyılda Weimar Cumhuriyeti göçmen ve kozmopolit sanatla serpilip gelişmişti. Yirminci yüzyılın başında ise köksüz kozmopolit bir şehir olarak tanımlanıyordu, ama kent modernliğini ve kültürün canlanmasını mümkün kılan ve Berlin'i "oluşum halindeki" eşsiz bir şehre dönüştüren de tastamam bu "köksüzlük"tü.

35. Vladimir Nabokov, *The Gift* (New York: Vintage, 1991), s. 161.

Dönem dönem göçmenlere esin kaynağı olan şey modern Berlin'in anonimliğidir. Nabokov Berlin'deki isimsiz bir birahanede, sahibinin sıkışık odasında geçen sıradan bir sahneyi anlatır. Bar sahibinin karısı odada sarı saçlı bir çocuğa çorba içirmektedir. Nabokov öngörülü bir nostalji ânında, çocuğun gelecekteki anımsamalarına kulak kabarttığını ve kendisinin isimsiz bir göçmen olarak Alman çocuğun duygusal çocukluk anılarında bir figüran olacağını iddia eder. Böylece Rus yazar Berlin'in geçmişi ya da şimdisi hakkında hiçbir iddiası olmamasına rağmen geleceğine ait olma hayalleri kurar.

Nabokov'a göre, şehirdeki iki alan ilkel bir nostaljiyi anımsatmaktadır: Hayvanat bahçesi ve sokağın karşısındaki Cennet Otel. Her ikisi de yabancı bir şehirdeki paradoksal ev imgeleridir. Rus göçmenler kendilerine gerek terk ettikleri memleketlerindeki gerekse sürgündeki farklı bağımlılıkları hatırlatan hayvanat bahçesinin etrafında yaşıyorlardı. *Zoo ya da Aşkla Hiç İlgisi Olmayan Mektuplar* adlı Berlin'de geçen mektuplu romanın yazarı Viktor Şklovski, kendisiyle tastamam aynı boyda olan bir erkek maymuna olan özel bağlılığını anlatır. Adeta bir mahpus gibi kafeste tutulan maymun, "kendi içindeki Hayvanat Bahçesi'nde hasret çeken zavallı bir yabancıdır." Berlin Hayvanat Bahçesi Rus ve Doğu Avrupalı yazarları büyülerdi. Nabokov "Berlin Rehberi"nde şunları yazar: "Her büyük şehirde insan yapımı bir Cennet var. Kiliseler Kutsal Kitaplardan bahsediyorsa, Hayvanat Bahçesi de bize Eski Ahit'in ağırbaşlı ve hoş başlangıcını hatırlatıyor. Çitlerle dolu yapay bir cennet olması çok kötü, ama kafesler olmasa aslanlar geyikleri yerdi. ... Hayvanat Bahçesi'nin karşısındaki sokakta ... 'Cennet' adlı büyük bir otelin olması tesadüf değil." Nabokov ileride başka bir sürgün yerinde, bu kez ABD'de, St. Petersburg'daki evini kaybettikten sonra asla ev sahibi olmak istemediğini söyleyecekti. Onun için sürgündeki ev "rahat bir otel"di. Berlin Hayvanat Bahçesi'nin karşısındaki Cennet Otel, insan ürünü bir cennette bir gecelik konaklama olanağı sunar. Yabancı bir şehirde cennet yeniden ele geçirilebilir, ama kısa süreliğine.

Fil Kapısı'yla şehrin mimari simgelerinden biri olan Berlin Hayvanat Bahçesi'nin ilginç de bir tarihi vardır. Almanya'daki bu en eski hayvanat bahçesi savaş sırasında ağır bombardıman altında kal-

mış ve kafesteki 1.400 hayvanın çoğu ölmüştü. Bölge sakinleri son fil Siyam hakkında trajik bir hikâye anlatmışlardı. Siyam savaşın vahşeti nedeniyle delirmiş ve ölümcül bombardımanın ardından hayvanat bahçesinin kapısında deliler gibi böğürmüş. 1970'te Hayvanat Bahçesi modern tarzda yeniden inşa edildi. Egzotik hayvanlar burada "doğal çevreleri"nde dolaşıyorlar, belki sürgündeler ama koruma altındalar, doğal habitatlarından kopartılmışlar, ama iyi besleniyorlar ve artık kafeste değiller.

Nabokov'dan yetmiş yıl sonra, "zencefilli çörek milliyetçiliği" ve Tudjman'ın "saf Hırvatistan havası" kampanyası hakkındaki ironik yazısından ötürü Hırvatistan'dan kovulan eski Yugoslav yazar Dubravka Ugrešić, kendisini Berlin'de geçici sürgünde bulur. Ugrešić de Berlin Hayvanat Bahçesi'nin müdavimlerindendir. Fakat onun gözde hayvanı kafesteki maymun değil, ölü bir deniz aygırıdır: Roland. 1961'de ölen Roland'ın midesinde bulunan şeyler Hayvanat Bahçesi'nde sergileniyor. Sergilenenler adeta etrafa saçılmış göçmen eşyalarına benzemektedir: "Pembe bir çakmak, kanış şeklinde metal bir broş ... plastik su tabancası ... bebek emziği, bir demet anahtar, asma kilit, içinde iğne-iplik olan küçük bir plastik çanta."[36] Ugrešić'in gözünde Berlin bir müze-şehirdir ve tıpkı diğer sürgünler gibi o da müze müdavimidir. Koleksiyonculuk kolektif hafıza kaybının telafisi haline gelir. Fakat yazar yalnızca buhar olup uçan Yugoslavya'dan kalma eşyaların koleksiyonunu yapmaz, daha ziyade başka sürgünlerle hatıralık eşyalarını değiş tokuş eder, onlarla geldikleri kökenden ziyade yerinden edilme ve yadırgatma hissini paylaşır. Bu, ölü canlar ticareti değil, bir terapi egzersizi, zihinsel bir homeopatidir. Göçmenin bulduğu nesneler tek bir anlatı oluşturmaz, daha ziyade kendi parçalanmış biyografisini yansıtan parçalı ve keyfi bir karakteri muhafaza eder.

Ugrešić, kendisinden önceki göçmenler gibi, şehir içinde mitik bir şehir, Berlin'de saklı bir cennet imgesi arar ve aradığını Batı Berlin'in refah sembolü olan Europa Center'da bulur. Burada *La vie en rose* adında bir revü tiyatrosu bile vardır – hafif tüketimci nostaljiler için kusursuz bir yerdir. Ugrešić Europa Center'dan yukarı bak-

36. Dubravka Ugrešić, *The Museum of Unconditional Surrender*, çev. Celia Hawkesworth (Londra: Phoenix House, 1996), s. 1.

tığında dönen Mercedes yıldızını ve Kayzer Wilhelm Anma Kilisesi'nin (Gedächtniskirche) yıkıntısını görür. Aşağı baktığındaysa göçmen bir müzisyen gözüne çarpar: "Alava, Zagreb'in Dubrava bölgesinden dişsiz bir çingene, Europa Center'ın önünde bir çocuk orgu tıngırdatıyor."[37] Öteki Avrupa'nın imgesi ve Berlin'in göçmen ruhudur bu.

Göçmenlerin Berlin'i etnik mahallelere ve damak tatlarına indirgenemez. Keza tarihi anıtların ve şantiye alanlarının Berlin'i olarak da görülemez. Göçmenlerin Berlin'i çalıntı havada ve ruhsatsız yerlerde, şehre dayatılan görülmez hayaletlerde ve hayali haritalarda varlığını sürdürür. Bu öteki Berlin gizli geçitlerden, bodrumlardan, kavşaklardan oluşmaktadır. Eski Sovyet Koşulsuz Teslimiyet Müzesi'nin bodrumunda eski Yugoslavların takıldıkları bir kafe var. Burada eski Sovyet vatandaşları yarı fiyatına matruşkalarını satıyor ve Türk kahvesine tıpatıp benzeyen Gürcü kahvesi pişiriyorlar. Bosnalı mülteciler hafta sonları Gustav-Meyer Sokağı'nda buluşuyorlar ve "artık var olmayan ülke bir kez daha, kenti, köyleri, nehirleri ve dağlarıyla havaya haritasını çiziyor. Harita bir anlığına parıldıyor, sonra sabun köpüğü gibi kayboluyor." Mültecilerden birinin annesi küçük hasırlar örüyor ve Pazar günleri Fehrbelliner Platz'a bir sandalye atıyor; orada bir şeyler satıyor gibi görünse de, aslında "diğer Bosnalıları arıyor. Bazen insanları kendi küçük odasına götürüyor, onlara kahve yapıyor, Bosna pastaları pişiriyor, nereli olduklarını ve nasıl geçindiklerini soruyor. Kasmir'in annesi küçük hasırlarını izinsiz sattığı için tutuklanmış. Kasmir cezayı ödeyince serbest bırakmışlar. Alman polisine annesinin bitpazarına satış yapmak için değil, kendi halkından insanlarla tanışmak, konuşmak, kendisini daha iyi hissetmek için gittiğini bir türlü anlatamamış."[38]

Göçmenlerin Berlin'i, Doğu'yla Batı'nın saklambaç oynadıkları, başka şehirlerin, Moskova'nın, İstanbul'un, Şangay'ın tekinsiz imgelerinin göründüğü bir mutant şehirdir. Göçmenler Berlin'e zorluklarını, sıkıntılarını ve kaygılarını getiriyorlar, çoğu zaman kendi iç kavgalarına geldikleri bu yabancı mekânda yeniden tutuşuyorlar. Kendisini travesti yürüyüşünde ve kimlikler karnavalında açığa vuran şehirle birlikte değişiyorlar. "Asimile olmuş göçmenler" (taksi

37. *A.g.y.*, s. 247. 38. *A.g.y.*, s. 240.

sürücüleri, garsonlar, temizlikçiler, terziler, satıcılar) Berlin'in gayriresmi rehberleri oluyor. Şehrin kestirme yollarını biliyorlar. Kent yolculuklarına mizah ve düşünceli bir mesafe katıyorlar. St. Petersburg'a dönüşümden önce beni rahatlatan arkadaş canlısı Moğolistanlı bir garsonla tanıştığımı hatırlıyorum. Birçok ülke görmüş, birçok dil biliyordu ve görünen o ki kendi sürgün felsefesini oluşturmuştu: "Ben Berlinliyim," dedi Rusça. "Burada kendimi iyi hissediyorum. Ama artık her yaz Moğolistan'a gidiyorum. Ben de senin gibiyim. Oraya gitsem kendimi turist gibi hissediyorum, burada kalsam yine turist gibi hissediyorum. Bundan nasıl kurtulduğumu biliyor musun? Berlin-Ulan Bator arası *Air France* ile uçuyorum. En iyi şampanya onlarda."

Berlin göçmen yabancılaşmasının mekânıdır, ama aynı zamanda göçmenlere ara sıra zevkler ve "dünyevi aydınlanmalar" da sunar. Berlin'de bir borunun üstündeki basit *OTTO* yazısı, "burada sessizce uzanan karla, iki deliği ve gizemli derinliği olan bu boruyla o kadar uyumludur" ki Nabokov'a tuhaf bir ahenk imgesi gibi gelir. Göçmenlerin Berlin'i uçucu epifanilerden, şipşak arkadaşlıklardan ve yasak rüyalardan oluşur. Göçmen rüyalarının ve kâbuslarının Berlin binalarına yansıtılarak burada yan yana bulunan görünmez şehirleri açığa çıkardığını hayal edebilirsiniz. Günümüz Berlin'inde yabancıların gözüne çekici gelen bir şey var. Şantiye alanlarında ve yıkıntılarda potansiyel dünyaları ve diğer beklenti ufuklarını görüyorlar. Geçiş halindeki şehir, Berlin, onların iç manzaralarına ayna tutuyor.

1999: Berlin Yarasasına Elveda

1999'da Birleşik Almanya, Berlin Cumhuriyeti olmak üzereydi. "Berlin: Açık Şehir" sergisi ziyaretçileri yeni Berlin'in şantiye alanlarında dolaşmaya davet ediyordu. Potsdamer Platz'ın yakınlarından geçerken, o değerli ticari gayrimenkulün üzerinde duvardan geriye kalan son parçaları gördüm. Bu gördüğüm sergi gezisine dahil değildi. Duvar yıkım tehdidiyle karşı karşıya kaldığında, "etraftaki son özgün duvar-kakan" olmakla övünen bir adam tarafından korunmuştu. Alwin Nachtweh, "hiçbir şey artık özgün yerinde değil" diye yakınıyordu. Duvar satılmış, kaldırılmış, tahrif edilmiş, yeni-



Potsdamer Platz'daki duvarın son parçası. Fotoğraf: Svetlana Boym.

den boyanmıştı. Keza 1989'un anısı da. "Pazarda allah bilir nereden getirdikleri beton parçalarını satan yabancılardan geçilmiyor," diyor Nachtweh. Bir defasında eski Doğu Berlinli bir aileye rast gelmiş. Bu aile Doğu tarafındaki korkutucu düz duvara sprey boya sıkarak yarattıkları "sanat eserleri"ni satıyormuş. Nachtweh duvar parçalarının sahici olup olmadığını söyleyebilen ve 1989 öncesi özgün bir çizimi sonraki taklitlerinden ayırt edebilen birkaç duvar uzmanından biridir.

Nachtweh 1989'dan beri kelimenin gerçek anlamıyla duvardan geçiniyor. Bu onun kişisel girişimi halini almış. 1980'lerin ortalarında Batı Berlinli genç bir terzi olarak, arkadaşlarıyla birlikte evdeki araç gereçlerle duvardan bir parça koparmak gibi pek de masum olmayan bir muziplik peşindeymiş. 1989'da duvar kalktığında ise, rüyasını gerçeğe dönüştürmek üzere orada bulunanların başında geliyordu. O yıl aynı zamanda babasını kaybetmişti; yaşlı Nachtweh'in DAC'ın sonunu görmeden ölmüş bir komünist olduğu söyleniyordu. Oğlu yaşamının sonraki on yılını duvarın hatırasını korumaya adamış, bu amaçla özel bir arşiv oluşturmuş ve Doğu Almanya hatıra-eşyalarının koleksiyonunu yapmış. Nachtweh'in Doğu Almanya'da

bir benzeri yok; Doğulular açısından duvar, görünmezliğine karşın varlığını bir şekilde devam ettiriyor. (Üstelik eski Doğu Almanların çoğu 1989'u hemen unuttuklarını; o çarpıcı ihlal hikâyelerini, bekçinin gülümsemeyen yüzündeki gülümsemeyi, yabancıların asla tekrarlanmayacak cömertliğini maziye gömdüklerini söylemektedir.) Nachtweh DAC'a ya da duvarın siyasi sembollerine değil, daha ziyade bir daha tekrarlanmayacak benzersiz bir hadise olan 1989'un yarattığı travmaya ve coşkuya nostalji duyuyor. Mekanik ve elektronik yeniden üretim çağında, sanal duvarların ve seyyar yıkıntıların olduğu bir çağda, Nachtweh tarihsel sahicilik *aura*'sını koruyor ve satıyor.

Bu tür kendiliğinden anmalar yeni Berlin'in merkezinde çok yaşamayacaktı. Duvarın küçük bir kısmı Alman Cumhuriyeti'nin yeni bir sergi müzesine dönüştürüldü ve geri kalanı da serbest pazarın merhametine terk edildiğinden kapanın elinde kaldı. Duvarın açık havada kalmış en büyük kısmı olan Doğu Yakası Galerisi'ndeki parçalarda özgün resimler korunmuyor, aksine resimlerin sonu gelmez röprodüksiyonları ve güncel siyasi sloganlarla duvar yazıları sergileniyor. Bir Rus sanatçı duvarın her karesine mümkün olan her şekilde kendi ismini yazmış – tarih yazarlığı için atılmış cılız bir adım. Yeni uluslararası üslup hiçbir sınır, engel ve tarih tanımayan duvar yazısı kültürüdür. Genç kentli çizicilerin şifreli imzaları alanı işaretliyor, ona dikkat çekiyor ve onu okunabilir kılıyor. Şifresi çözülemeyen yazılarla kaplı Berlin Duvarı, Doğu'daki ya da Batı'daki herhangi bir duvardan farksız bir görüntü çiziyor. Normalleşmenin en çarpıcı işareti budur.

Nachtweh'in duvardan kalan son parçayı koruduğu Potsdamer Platz yıkıntılarla şantiye alanlarının bir arada yaşadığı kusursuz bir mekândır. Burada Info Box hiçbir öngörülü nostalji işareti olmadan geleceğin Berlin'inin imgesini vitrine çıkarmaktadır. Ayaklıklar üzerindeki kırmızı, hoş bir çelik yapı olan Info Box umut vaat edici bir sergiye ev sahipliği yapıyor: "Geleceğin Şehrini Bugün Görün."[39] Info Box'ın tasarımı, 1990'larda artık yeni olmak şöyle dursun, ticarî mimarinin basmakalıp öğelerinden biri haline gelmiş olan 1920'lerin avangard inşacı tasarımlarından birini hatırlatıyor. İnşacılıkla

39. Mimarlar Schneider ve Schümacher; Ekim 1995'te tamamlandı.

karşılaştırılabilecek yegâne yönü yapısının kırılganlığı ve ütopyacı iyimserliğidir.

Tacheles gibi Info Box da çok geçmeden ortadan kalkabilir. Fakat bu melankolik değil, iyimser bir olay olacaktır. Info Box, "Potsdamer ve Leipziger Platz'ın kent ıssızlığı"nın ortasında yükselen ilk binaydı. Boş mekânda devasa görünen Info Box, Berlin'in şehir merkezinde gökdelenler mantar gibi bitmeye başladığından her geçen gün küçülüyor. Berlin şehir merkezinin yeniden inşası yirminci yüzyılın son beş-yıllık planıydı ve Sovyet planlarının aksine bu plan aslında tamamlanabilir. Info Box Ekim 1995 ile 31 Aralık 2000 tarihleri arasında açık kaldı. Info Box'ın varlığı yararlı olup olmamasına bağlıdır. Kurumsal cennet rüyaları gerçeğe dönüşüp sergide vaat edilen "Gelecek" şimdi haline gelince, Info Box ortadan kalkacak (ya da dağılıp başka bir yerde yeniden kurulacak, zira pratik Berlinliler hiçbir şeyi israf etmek istemezler). Burada rüyalar pratik açıdan kavranıyor: Hayal mahsulü ya da salt sanal şeyler olarak değil, geleceğin kılavuzları olarak. Dolayısıyla Info Box ortadan kaybolan bir karşı-anıt değil, kullanılıp kaldırılabilir bir mimari nesnedir. Yaratıcıları ortadan kalkacağı günü dört gözle bekliyorlar, zira kendileri de anılara sarılmaya başlamadıkları takdirde bu kayboluş nihai dileğin gerçekleşimi olacaktır.

Belki de 2001'de Info Box nostaljik bir fetiş olacak ve kendi küçük modeli geleceğin Tacheles'inde sergilenecek. Heykel bahçesindeki eski tramvay gibi, bir koleksiyon parçası haline gelecek. Bugün Info Box dikkati kendine toplamıyor, ama sizi onun ötesine ve kendinize bakmaya davet ediyor. Info Box birçok interaktif eğlence sunuyor, fakat güncel kentçilik ve Berlin kimliği tartışmaları için pek az düşünce ve içgörü sunuyor.[40]

40. Info Box'ın "Avrupa'daki en büyük şantiye alanına" kuşbakışı bakma fırsatı veren bir terası vardır. Buradan yinçler, pembe ve mavi borular, her geçen gün göğe daha da yaklaşan yansıtmalı cam yapıların görkemli panoraması görülebilmektedir. Uluslararası mimarlardan oluşan etkileyici bir ekip, Potsdamer Platz'ın yeniden inşası için bir araya gelmiştir: Almanya'dan Hans Kollhoff, Ulrike Lauber ve Wolfram Lohr; İtalya'dan Renoz Piano ve Giorgio Grassi; İngiltere'den Richard Rogers; Alman-Amerikalı Helmut Jahn; İspanya'dan Rafael Moneo ve Japonya'dan Arata Isozaki. Kısacası, ekibin kozmopolitlikten yana eksiği yoktur, yalnızca zaman zaman yaratıcı yenilik eksikliği söz konusudur. Mimarların hepsi

Info Box'ı Aşk Yürüyüşü sırasında ziyaret etmiştim; ayaklıklar üzerindeki kırmızı kutu bilgisayar ürünü tempoya ayak uydurarak sallanıyor gibiydi. Gençlik kültürüyle şirket kültürünün mükemmel evliliği sonucu, yürüyüşün radyo istasyonu Sony şirketinin desteğiyle Info Box'ta kurulmuştu. Tıpkı Berlin Hikâyesi'nde olduğu gibi, yürüyüşe katılanlar burada eğlenip takılıyorlardı. Gençler buraya rahatlamak, kola içmek, Kaybedilenler ve Bulunanlar Bilgi Havuzu'ndan yararlanmak ve geleceğin Berlin'inin siber manzaralarının keyfini çıkarmak için gelmişlerdi. Estetiği ve yönelimi zıt olmasına karşın, hatıralık eşya dükkânında da Info Box'ta da kendilerini aynı derecede evde hissediyorlardı. 1960'lardaki karşı-kültürel atalarının aksine, Aşk Yürüyüşçüleri şirket mekânında takılmakta beis görmüyorlar. Artık tekno müziği kimi Alman süpermarketlerinde duyabilirsiniz.

Bir milyona yakın genç katılımcısı olmasıyla övünen Aşk Yürüyüşü artık genç değil. Şimdinin temposunu, salt birlikteliği ve (ılımlı bir vecit hali içinde ve hiç mutsuzluk hissetmeden) orada olmayı kutlayan yürüyüş yakında onuncu yılını kutlayacak ve unutkan bir genç gibi Düsseldorf ve Berlin'in dumanlı, karanlık kulüplerindeki geçmişini şimdiden unutmuş durumda. Tekno sesinin geliştirildiği Planet ve UFO gibi yeraltı kulüpleri artık yok: Bunlar yerlerini ofis binalarına ve medya organlarına bıraktılar. 1989'da küçük bir yürüyüş için Ku'damm'a giden ilk 150 âlemci neredeyse hiç bilinmiyor. Aşk Yürüyüşü geleneğini yaratmak için, organizatörler tekno yeraltının yaşayan geleneğini silmek zorundaydılar. İlk âlemciler şimdiki Aşk Yürüyüşleri'ne katılmıyorlar, çünkü aralarından birinin sözleriyle, "eğlenceyi temsil etmek hiç eğlenceli değil."

Artık herkes Aşk Yürüyüşü'nü destekliyor. Geçmişteki rock ve punk ile karşılaştırıldığında apolitikliğiyle göze batan yürüyüşün geçmişteki nihilist dünya görüşü uysal bir şekilde her şeyi kucaklar oldu. Berlin belediyesi temizlik masraflarını karşılıyor, hatta Aşk Yürüyüşü resmi gösteri statüsü elde etmek için başvuruda bile bu-

---

geçmişle ilgilenmese de, içlerinde gelecek hakkında endişe duymayan yoktur. Gerçekten de mimarların Roma tarzında yapılmış çıplak omuzları ve kahramanca ifadeleri olan büstleri Info Box'ta geleceğin bazı klasik yıkıntılarını süslemek üzere hazır beklemektedir.

lundu. "Barış, Mutluluk, Krep" ("Friede, Freude, Eierkuchen") sloganı "Tek Dünya, Tek Gelecek"e dönüştürüldü. Önceden homurdanıp eleştiriler yönelten birçok ideolog ve ticari müteşebbis yürüyüşe anlam kazandırmaya çalıştı.[41] Aşk Yürüyüşü'nü eleştiren tek rahatsız kesim Yeşillerdi: Tiergarten'ın akıbeti konusunda endişeleri vardı, zira Info Box ya da Berlin Hikâyesi'nde hacetini göremeyen katılımcılar "Berlin'in yeşil ciğeri"ni umumi açık hava tuvaletine dönüştürmüşlerdi.

Fakat Berlin gazetesi *Tageszeitung*'dan Tobias Rapp, yaşlanan radikallerin yeni geleneği küçümsemelerine karşı mizahi bir dille uyarıda bulunmaktadır. Siyasi düşünceler ve grup tartışmaları konusunda saplantılı olan önceki kuşak için anlaşılması zor olabilecek bir "yeni esneklik"ten söz etmektedir. 1990'ların çiçek çocukları gündüzleri masa başı işlerde çalışan temiz çocuklara benziyorlar. Karşıkültürel sertlikten ve fütursuz züppelikten eser yok. Keza Anarşistler ile Troçkistler arasındaki dayanılmaz gece yarısı tartışmalarından, durumcuların (*situationist*) sapmalarından ve yıkıcılığından da eser yok. Onlar barikat kurmayacak; onun yerine Zafer Sütunu'na tırmanıp sütunu öpecekler. 1998'deki Aşk Yürüyüşü'nde yarı çıplak bir kızla şakalaşan, gelecekteki aile albümüne koymak için sarılan çiftlerin fotoğrafını çeken bir polis gördüm. Polis genç yürüyüşçülerle aynı taraftaydı – siyasi uzlaşma ve "normalleşme"nin kusursuz bir fotoğrafı.

Yeni Berlin'in gözde sözcüklerinden olan normalleşme yalnızca bir unutma sloganı değildir. Daha ziyade savaş sonrası Alman tarihine musallat olmuş aşırılıklardan kurtulma girişimidir. Normalleş-

41. Tobias Rapp, "Arbeit am Mythos", *Tageszeitung*, 10 Haziran 1998. Dr. Moltke 1998 yürüyüşü sırasında şunları söylemişti: "Birbirimizle didişme dönemi bitmiştir. Burada aşkı, barışı ve küresel çapta bir arada yaşamı kutluyoruz. Herkes alıp evine götürebilir. Bu bizim geleceğimiz." Diğer yandan karşıkültürel guruların yerini alan medya müteşebbisleri, "barış, mutluluk ve krep'ten büyük kârlar elde eden sanayici kodamanlar" gibi hareket etmişlerdi. Marc Wolräbe ve Ralph Ragetson yayın haklarını Aşk Yürüyüşü'ne satmış ve kendi iyimser dünya görüşlerini öne çıkarmışlardı: "Tüm dünya bir şebeke gibidir ve tek yapmanız gereken doğru kabloyu bulmaktır, o zaman iki taraf bir araya gelecektir." Aşk Yürüyüşü Alman hükümetinin en muhafazakâr üyeleri tarafından bile desteklenmektedir. Sözgelimi kültür bakanı Radunski bu genç insanların "Berlin'e kültür turistleri olarak geri döneceklerini" savunmuştu.

me, hafıza ve unutma karşıtlığının ötesinde, geçmişe yönelik "yetişkin" tutumu hakkında varılmış bir uzlaşmadır. Fakat Aleida Assmann *normalleşme* sözcüğünün sorunlu bir tarihi olduğunu söyler. Normalleşme sözcüğü Kutsal Kitap'ta İbranilerin seçilmiş bir kavim değil, normal bir kavim olma isteğine dek uzanır. Savaştan sonra normalleşme çağrıları "sağlıklı" unutma çağrılarına dönüşmüştü. Artık normalleşme kuşaklar arası bir değişiklik, savaş sonrası kuşağa mensup siyasetçilerin yönetimindeki bir ulusun rüştünü kazanması anlamına geliyor. Normalleşme söylemi kuşaklar arası bir metafor karşılığında tarihsel metaforların elden çıkarılması demektir.[42]

Yeniden inşa edilen Reichstag kusursuz bir normalleşme anıtıdır. Binanın adı ve mimarisi çevresinde dönen tartışmalar duyarlı bir uzlaşmayla sonlandı. Yeni Alman parlamentosunun Bundestag adını almasına, ama binanın tarihsel adı olan Reichstag'ı korumasına karar verildi. Dolayısıyla Yeni Berlin yetkilileri tarihsel doğruluğu, önceden belirlenmiş siyasi sembollerden ayrıştırmaya çalıştılar. Binanın Christo tarafından dâhice sarmalanmasından sonra Reichstag tarihsel ağırlığını ve hafızanın kaçınılmaz yükünü kaybetmiş görünüyordu. Sir Norman Foster imzalı yeni bir proje binayı tarihsel açıdan "hafifletme" sürecini devam ettirmekte, Reichstag'ı yalnızca sarmalamayı değil, daha şeffaf hale getirmeyi de önermekte. Foster rötuşlu tarihsel binanın (1894'te mimar Paul Wallot tarafından dikilmişti) mekânında son teknoloji ürünü bir parlamento binası yarattı; bina, savaştan sonra yıkılan ve bir daha da onarılamayan özgün kubbenin dış çizgilerini yeniden yaratan camdan bir kubbeyle kaplıydı. Bu örnekte cam yalnızca modern mimarinin tercih edilen malzemesi değil, aynı zamanda Alman kamu binalarının sözde yeni demokratik açıklığının ve şeffaflığının sembolüdür. Yeni Re-

42. 1999 yılı Kosova'daki görevden dolayı gerçekten de Almanya açısından tarihi bir yıl oldu. En son müze sergileri, Hava Taşımacılığı Müzesi (1998) ve Martin Gropius Bau'daki Doğu ve Batı Alman yaşamının son elli yılına (1949-1999) adanmış sergi yeni Alman devletinin kökenlerine ilişkin kurucu anlatıyı değiştirmişti. Yeni Alman tarihi artık faşizmin ve savaş sonrası yıkımın "sıfır yılına" değil, 1949 yılına atıfta bulunmaktadır. Böylece Hava Taşımacılığı sergisinin de gösterdiği gibi, Batı Almanya dost Amerikan askerlerinin yerel güzelliklere âşık oldukları Marshall Planı ülkelerinden biri olarak başlar. Burada kimi sabık Nazilerin sanayi işletmelerinde kârlı işler kapmaları ya da küçük bir Amerikan kasabasında rahat bir yaşama başlamaları hakkında tek söz edilmez.

ichstag'da ziyaretçilerin siyasetçileri denetleyebilecekleri –en azından mimarın planı buydu– herkese açık bir galeri var.[43]

Dolayısıyla ziyaretçiler yeni, ilerlemiş Reichtag'a geldiklerinde çiftdeğerli tarihsel anılardan uzaklaştırılarak, geçmişi çabucak yadsıyacakları cam kubbeye doğru yukarı yönlendiriliyorlar. Kubbenin merkezinde ziyaretçilerin kendi suretlerini farklı şekillerde görebilecekleri aynalarla kaplı koniye benzer bir yapı var. Ardından şehrin panoramik görüntüsüne bakmak ve arka planda yeni Berlin'in olduğu resimler çekmek mümkündür. Artık Reichstag'ın tepesinde olup olmadığınız fark etmez, hiçbir tarihsel hatıra keyfinizi bozamaz; aynı şekilde Info Box'ın tepesinde de olabilirsiniz. Sağlıklı bir tırmanış ve güzel bir manzara ziyaretçileri tarihin bütün yüklerinden kurtarır. Parlamentodaki çalışmaları izleyebileceğiniz galeri geçici süreliğine kapalıdır. Şeffaflık ne de olsa sadece bir metafordur. Cam kubbede dolaşma deneyimi eğlenceli bir etkinliktir; bir ifşa değil, mimara ve turistlere bir iltifattır. Reichstag'ın kubbesinde, cam, binanın parçalanmış tarihi hakkında hiçbir içgörü sunmayan bir dev aynasına dönüşür. Yeni Reichstag ziyaretinde geçmiş değil, şimdideki neşeli kolektif narsisizm söz konusu olur.

"Normalleşme"nin hem nostaljiye hem de tarihsel eleştiriye panzehir olduğu düşünülmektedir. Bugün tarihin değerlendirilmesi geçmişin geri dönüşsüz travmaları üzerine acı veren eleştirel tefekkürlere dalarak değil, dramatize edilmiş "deneyim" yoluyla gerçekleşmektedir. Bu yeni sanatsal tür, 1999 Berlin'indeki pek çok kutlayıcı serginin temel niteliğidir ve yeni özgüven kazanmış başkent ile geçiş halindeki Berlin, 1989'daki Berlin'le 1998 yılındaki Berlin arasındaki farka işaret etmektedir. Sözgelimi Almanya'nın elli yılı konulu sergide, Yeşiller hareketine ithafen yerden gerçek ağaçların bittiği bir salon var; bu ağaçlar ziyaretçilerin gezintisini daha "doğal" ve sahici hale getirme amacını taşımaktadır. DAC'da günlük yaşam aşağıdaki düşük tavanlı ve loş ışıklı odalarda sunuluyor; 1970'lerin anarşist ve terörist grupları merdiven kısmında ekrandaki tit-

43. Bazı tasarım ve tarih unsurları korunmuş ve estetize edilmiştir – yeni sanat tarzı "Alman Halkına" yazısı Paul Wallot'un özgün tasarımından hareketle yeniden yaratılmıştı (tek fark, özgün versiyonda demokrasinin değil, iyi kalpli monarşinin ifadesiydi, ama bu tür tarihsel nüanslar artık okunamamakta); bina içindeki Rusça duvar yazıları ile birkaç seçilmiş kurşun deliği ise aynen korunmuştu.

rek ışıklarla sunuluyor. Zekice tasarım, deneyim üzerine karmaşık bir tefekküre değil, ki bu daha sıkıcı olduğu gibi fazla zaman alabilir, deneyimin yüzeysel dramatizasyonuna odaklanıyor. Neyse ki yirminci yüzyılın sonundaki Berlin'de normalleşme gelişim halindeki bir çalışma, bir özlemdir. Başkent gittikçe daha da normalleşiyor, ama hâlâ "normal" olmaktan uzaktır. Peter Schneider "Almanya'da zaman yaraları iyileştirmez, acı hissini öldürür"[44] diye yazar.

Berlinli arkadaşlarımla konuştuğumda, onları potansiyeller şehri yeni Berlin hakkında şüpheci ve ihtiyatlı görüyorum. Şehrin hâlâ yabancı olan kısımlarından ve yabancılaştırıcı şantiye alanlarından geçen yoğun bir günün ardından, Berlinliler kendi mahallelerine dönüyor ve herkes gibi mutfak masası nostaljilerine dalıyorlar: Doğudakiler dünyanın eski çerçevelerinin istikrarına nostalji duyarken, Batıdakiler deneysel sanatla yaşamın ve etkileyici devlet sübvansiyonlarının olduğu "ada Berlin"e, muhafazakârlar keşmekeşin az olduğu bir yaşama, solcular ise daha karmaşık ve siyasi açıdan angaje bir yaşama nostalji duyuyorlar. Almanya'ya on yıl önce gelmiş göçmenler, bugünün göçmenlerinden farklı olarak, hayatta kalma mücadelesi verdikleri geçmiş kahramanlıklarına nostalji duyuyorlar. Rus göçmenler yeni açılan Café Nostalghia'ya gitmiyor, bunun yerine adını Bulgakov'un ünlü romanındaki Alman'ı andıran İblis'ten almış Café Woland'ı tercih ediyorlar. Yeşiller yeni gençlik kültürünün bozduğu kent doğasının durumuna hayıflanıyorlar. Aşk yürüyüşü sırasında Tiergarten dünyadaki en büyük umumi açık hava tuvaletine dönüştü. Bu etkinlik de sanal olamaz mıydı?

Son dönemde çevreciler başka bir önemli mücadele konusu buldular: Berlin yarasalarının korunması. Yıkıntılarda, çatı aralarında, çatlaklarda ve şehrin karanlık köşelerinde yaşayan yeryüzündeki son uçan memeliler nesli yeni inşaatlar nedeniyle tehlikeye girmiş durumda. Yarasalar birleşik Berlin'in temiz kurumsal mekânlarında yaşayamazlar. Keza endişeli sürgünlerin egzotik hayvanları ziyarete geldikleri hayvanat bahçesi de yarasaların yuvası olamaz. (Belki tam da bu nedenle şüpheci göçmenler bu yarasa kurtarma seferberliğine katılmıyorlar, zira şehirde daha çok tehlike altında olan türlerin –mesela insanlar– olduğunu düşünüyorlar.) Yarasalar Berlin'in

44. Schneider, *The Wall Jumper*, s. 30.

yerlisidir, yerel sanatçıların kişileştirdiği, Weimar Cumhuriyeti'nin kabare kültüründe ve kara-filmlerde yüceltilen bir türdür. Koruyucularının en yanlış anlaşılmış ve iftira edilmiş "gece yaratığı" diye adlandırdığı yarasa, doğa ile kültür arasında dolaşıp duran kentin tehlikeye attığı türlerin en üstünüdür. Yarasalar erotik korku ve arzu gölgeleri düşürür, yuvasını arkeolojik alanlara kurar ve günümüzün steril ve sanal mekânlarından uzak durur. Berlin yarasaları Berlin nostaljisinin kusursuz yaratıklarıdır ve çok azı onun büyüsünden kaçabilir. Günümüzün guruları, şimdinin ve buranın ozanları olan âlemciler bile nostaljiktir. Kendileri hakkında fıkralar anlatıyorlar. Üç âlemci bir gün bir araya gelmiş. İlki "Nerede o eski teknolar," demiş, ikincisi "Nerede o eski Aşk Yürüyüşleri," demiş. Üçüncü âlemci de "Nerede o eski haplar," demiş.

11

AVRUPA'NIN EROS'U



Europa Heykeli, France Kralj. Fotoğraf: Svetlana Boym.

LYUBLYANA ÜNİVERSİTESİ'NİN önündeki küçük meydanda erot bir çeşme var. Eskiden bu çeşmenin yerinde Tito'nun yakın arkad şı ve aynı zamanda Yugoslav özyönetiminin teorisyeni olan Edva Kardelj'e ait bir heykel vardı. Çeşme orgazmik bir özgürleşme h

reketiyle aç bir boğanın dilinin üzerinden zıplayan çıplak bir bakireyi gösteriyor. Çeşmenin suları Alp dağlarının havasında etrafa saçılıyor.

Klasik mitoloji uzmanı olan Lyublyanalı arkadaşım hayretler içinde "Uyduruyor olmayasın?" demişti. Çıplak bakireyi hiç fark etmemişti. İnsanların artık heykelleri ciddi ciddi inceleyecek zamanları olmuyor. Ertesi gün gidip yeniden baktım ve gezi rehberinin söylediklerini dinledim: "Europa heykeli buraya Avrupa'nın Slovenya Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını tanımasını anmak amacıyla 1992' de dikildi."

Buna Avrupa romansının eğlenceli anlamda naif bir imgesi denilebilir. Burada kurbanlık mağdurlar, günah keçileri, vampirler ya da ölüm tarlaları yok. Güzellik ve canavar, insani ve ilahi öğeler burada mutlu mesut bir arada yaşıyor. Burada klasik mitin dile getirdiği tecavüz ya da kendinden geçme yok. Daha ziyade, anıt, kusursuz bir kaynaşma ve özerklik, karşılıklı haz ve özgürleşme, ayrılık ve birlik ânını kutluyor. Ne de olsa Slovenya, Yugoslavya ile önceki birlikteliğini bırakıp, bağımsız bir devletçik olarak Avrupa'ya katılma kararı aldı. Buna henüz evlilik denmeyebilir, ama en azından uzun vadeli bir ilişkidir. Bu anıt ilk olarak 1955'te France Kralj tarafından yapıldı, ama savaş sonrasında açıkça sergilenmesi yasaklandı, çünkü Yugoslavya'daki kültürden sorumlu yetkililer anıtın müstehcen ve apolitik olduğunu düşünüyorlardı.[1] 1992'de *Europa* heykeltıraşın oğlu tarafından Lyublyana şehrine bağışlandı. Heykelin serbest erotizmi bu defa siyasi amaçlarla tedavüle sokulmuştu.

Brüksel'de böyle bir anıtın olabileceğini tahayyül etmek güçtür. Burada en erotik nesne *euro*'dur, Europa değil. Avrupa onun cismaniliğini ve mitlerini çoktan aşmıştır. Yeni bayrağı gökyüzü mavisiyle altın sarısı yıldızlardan oluşuyor; yeni paranın baştan çıkarıcı imgeleri yok. Demir Perde 1989'da kaldırıldı, ama pek çok Ortadoğu Avrupalıya göre, yerine hemen bir Altın Perde çekildi. 1990'ların başlarında Avrupa Birliği Doğu ve Orta Avrupa'daki rakip ürünleri ve insanları Batı Avrupa'nın dışında tutmak adına göç ve ticaret politi-

1. Lyublyana'daki Beşeri Bilimler Enstitüsü'nden Svetlana Slapsak ile Jure Mikuz'a Europa çeşmesinin arka planı hakkında verdikleri bilgilerden ötürü minnettarım.

kalarında kısıtlamalara gitti.[2] Doğu ile Batı arasındaki aşka, her türlü idealize edilmiş Avrupa vizyonunu sorgulayan eski Yugoslavya'daki savaş gerçekliğinin ve ekonomideki reel politikanın gölgesi düştü. "Saraybosna yanmaya başladığında biz Maastricht derdine düşmüştük," diye yazmaktadır Timothy Garton Ash.[3] Balkanlarda kan dökülmeden önce zaten bu aşk ilişkisinin tadı kaçmıştı. Macar yazar George Konrad, "aslında her iki tarafa da uyan bir karşılıksız aşk gibi," demektedir. "Doğu 'hadi, hadi' diyor, Batı ise 'hayır, hayır' diyor. Ama reddedilen Doğulu talip, komşularının kendisinden bile daha kötü muamele gördüğünü düşünerek teselli bulabilir."[4] "Doğulular" gözünde "Avrupa Birliği" kaynaşma ve özgürleşme değil, dahil olma ve dışlanma, "kadife boşanmalar" ve Altın Perdeler demektir.

Milan Kundera kendisinin kaleme aldığı çağdaş kültür sözlüğünde, Avrupalı için, "Avrupa'ya nostalji duyan kişi," der.[5] Avrupa özgür şehirlerin birliği şeklindeki yurttaş idealine dayalı ulusları aşan bir fikirdi. Saraybosna-Lyublyana-Budapeşte-Belgrad-Zagreb-Plovdiv-Timişoara (Temeşvar)-Bükreş-Prag-Krakow-Lvov/L'viv-Vilnius-Tallinn-Leningrad/Petersburg-Gdansk/Danzig, liste daha da uzatılabilir. Bu şehirlerde yaşayan alternatif düşüncelere sahip kent sakinleri kendi aralarında ülkeleriyle olduğundan daha çok ortak yöne sahip olduklarını keşfedebilirler. Eski Sovyet bloğu ülkelerinde ve Yugoslavya'da, Avrupa nostaljisi, milliyetçiliğe olduğu gibi Sovyet ya da Tito tarzı resmi enternasyonalizme de direnmenin bir yoluydu. Bu nostaljinin coğrafi sınırları yoktu. Buenos Aires'ten Şangay'a kadar Avrupa kıtasının dışında yeri değiştirilmiş Europa'lar vardır.

George Konrad sırf paraya değil, yaratıcı bir kamusal alan, hoşgörü, mizah ve ortak kültürel ve siyasi değerlere de önem veren bir

2. Bu görüş Lonnie Johnson'ın *Central Europe* kitabında öne sürülmektedir (Oxford: Oxford University Press, 1996), s. 286.

3. Timothy Garton Ash, "Europe, United Against Itself", *New York Times*, 3 Mayıs 1998. Biraz farklı bir perspektif için bkz. Tony Judt, *A Grand Illusion: An Essay on Europe* (New York: Hill and Wang, 1996).

4. George Konrad, "Central Europe Redivivus", çev. Michael Heim, *The Melancholy of Rebirth* içinde (New York ve Londra: Harcourt Brace, 1995), s. 162.

5. Milan Kundera, "Sixty Three Words", çev. Linda Asher, *The Art of the Novel* içinde (New York: Harper Collins, 1988), s. 128.

"Avrupalı Kent Bireycileri Kulübü" hayal etmişti.[6] Batı Avrupalılar için Avrupa bir soyutlamadır: Ya Jürgen Habermas'ın savunduğu gibi demokratik kurumlara ulus ötesi bağlılık idealini ya da gözle görülmeyen para işlemleri ağını ifade eder. Birçok Batılı tarihçi ve sosyolog, duygusal bağıntıdan yoksun olan "soyut" Avrupa idealini, gerçek bir "hafıza cemaati"ni temsil eden bir ulus-devlet modelinin karşısına koymakta ısrar etmektedir. Bu görüşün aksine, kenarlardan tahayyül edilen Avrupa belirgin bir duygusal topografyaya ve bir tarih hissine sahiptir (Milosz'un sözleriyle, "Benim Avrupam".) "Avrupa yolu" birçok Ortadoğu Avrupa şehrinde kendi kent mekânlarını okuma ve işgal etmenin alternatif bir tarzı olarak başlamıştı. Bu bakımdan ulusal yelpazenin ötesinde benzerlikler vardır. Slavenka Drakulić'in belirttiği gibi, sevilen Avrupa'nın Tiran'dan Budapeşte'ye kadar birçok yerde alternatif ütopik haritaları vardır: "Bir yerlerde bizim istediğimiz gibi Europa diye adlandırılmış bir otel, sinema, bar, restoran, kafe ya da duvarda basit bir delik olacaktır."[7] Saraybosna'da Hotel Europa kuşatma sırasında ağır hasar gördü ve Avrupa'nın Balkanlardaki başarısız politikalarına dikilmiş hüzünlü bir anıt haline geldi.

Avrupa'ya duyulan aşk hâlâ gücenme ve dünyanın büyüsünün bozulmasıyla karışmış halde Avrupa'nın kenarlarında can çekişirken, bir yandan da hızla nostalji nostaljisine dönüşmektedir. Yaşlanmış hayalciler, dışarıda siyasi baskıların, içerideyse ahlaki kesinliğin olduğu gençlik yıllarını hatırlıyorlar. Kenardaki Avrupalılar (kıtanın göçmenleri, Demir Perde'nin gerisinden gelenler, avroları olmayan Avrupalılar) için Avrupa özlemi geçmişe değil, her zaman geleceğe yönelik oldu. Onlarınki bir tür Kakanya, Panonya ya da Ruritanya rüyası değil, otoriterlik ve milliyetçiliğin yirminci yüzyıl sonundaki belirgin biçimlerine karşı cesur bir özgürleşme ve siyasi değişim stratejisiydi.

Doğu Avrupalıların zamanlaması her zaman kötü olmuştur, kapıyı hep ya erken çalmışlar ya da geç. Batının iyimser kalkınma hi-

6. Konrad, *Melancoly of Rebirth*, s. 25.

7. Slavenka Drakulić, *Café Europa: Life After Communism* (New York ve Londra: Norton, 1996), s. 5. Ayrıca Bkz. Eva Hoffman, *Exit into History: A Journey Through New Eastern Europe* (New York: Penguin, 1993).

kâyesine asla uymamışlar ve hem geri hem fütürist, hem geç kalmış hem de yaşadıkları çağın ilerisinde oldukları düşünülmüştü. Dolayısıyla Batı'dan Doğu'ya ya da merkezden kenarlara (insanların genellikle kendilerini merkezden daha merkezi gördükleri yere) mekânsal yolculuk, aynı zamanda, tarihin sonunun siber çağından melankolik tarihsel farkındalığa doğru yapılan zamanda bir yolculuktu. Avrupa'daki "küçük ulusların" tarihi, Kundera'nın sözleriyle, Batı'nın tarihine "kontrpuantal" olarak gelişti. Batılılar için Doğu'yla karşılaşmalar çeşitli iskeletleri, hayaletleri ve ölmeyenleri, gerçekleşmemiş düşleri ve unutulan kâbusları geri getirdi. Değişimden sonra bile Doğulular Batı'nın ilerleme yürüyüşüne meydan okudular, eskidiği varsayılan milliyetçiliği ve ütopik liberalizmi dirilttiler. Avrosuz Avrupalılar bir şeyi hiç eğip bükmeden ifade ediyorlardı: Tarihin sonu hiçbir yere yakın değildir. Bu yüzyıl sonu nostaljisi Avrupa fikrinin gerçekleşmemiş potansiyellerinden bazılarını açığa çıkardı.

Batı'nın Avrupa fikriyle yasal ya da ticari ilişkisinin aksine, "Doğuluların" tutumu duygusaldı. Avrupa'yla ilişki mümkün olan tüm biçimleri içinde –karşılıksız aşktan otoerotizme kadar– bir aşk ilişkisi olarak tasavvur edilmişti. Doğu-Batı mübadelesinin metaforlarına *euro* değil, Eros egemendi. Bu durum Aydınlanma çağı filozoflarının medeni Avrupa'dan dışladıkları ya da deneysel sınır bölgesine yerleştirdikleri yazarların Aydınlanma'nın sekülerlik, demokrasi, hoşgörü etiği, eleştirel yargının değeri gibi idealleri dışında, aldırışsız mizah ve insanın koşullarıyla dalga geçmek gibi estetik ideallere de bağlı olmalarındaki paradoksu açıklayabilir. Onlar iki yüzü olan insancıl bir Avrupa parasına nostalji duyuyorlardı: Liberalizm ve edebiyat (başlı başına nostaljik bir yan yanalık). Bir paradoks olsa da, kenarlardaki Avrupa idealistleri piyasa neoliberalizmini değil, hümanist bir liberal idealini temsil ediyorlardı. Birçok yazar ve aydın mitlerle fabllardan yararlanarak, kurmaca ile felsefeyi birleştirerek Aydınlanma değerlerinden bahsetmektedir.

Vaclav Havel "Avrupa Umudu" başlıklı konuşmasına mitik etimolojilerle başlar.

> Yakın dönemde Avrupa isminin nereden geldiğini araştırırken, ilkel döneme ait köklerinin Akatçada alacakaranlık ya da günbatımı anlamına gelen "*crebu*" sözcüğüyle bağlantılı olduğunu keşfettiğimde epey şaşırmış-

tım. Asya adınınsa yine Akatçada gündoğumu anlamına gelen *asu* sözcüğünden geldiğine inanılır. ... Alacakaranlık sözcüğüne atfetme eğiliminde olduğumuz az çok melankolik çağrışım modern başlangıçlar, açılışlar, ilerlemeler, keşifler ... dışa yayılma ve enerji kültünün, karakteristik olarak niceliksel kategorilere körü körüne inancın tipik sonucu olabilir. Şafak, seher, gündoğumu, "ulusların sabahı" ve benzer sözcük ya da deyişler bugünlerde popülerken, günbatımı, dinginlik ya da akşam vakti gibi mefhumlar haksız yere sadece durağanlık, gerileme, çözülme ya da boşlukla birlikte anılmaktadır.

Alacakaranlığa haksızlık ediyoruz. Avrupa'ya adını vermiş olması muhtemel olan bu olguya haksızlık ediyoruz. ... Avrupa'nın mevcut durumunu enerjisinin günbatımı olarak görmeyi bırakmalı ve bir tefekkür zamanı olarak görmeliyiz.[8]

Havel için Avrupa fikrinin iki boyutu vardır: "Görünen o ki Avrupa insan yaşamına zaman ve tarihsellik kategorilerini sokmuş, gelişim fikrini ve son olarak da ilerleme adını verdiğimiz fikri keşfetmiştir." Fakat Avrupa'daki bu ilerleme yolu yalnızca selamet ve özgürlük değil, aynı zamanda medeniyet adına kültürel baskı ve barbarlık anlamına da geliyordu. Avrupa'nın ihraç ettiği kalemler arasında "işgal, yağma, sömürgeleştirme ve yirminci yüzyılda komünist ideolojinin ve faşizmin ithali de" vardır. Havel'e göre, Avrupa'nın günlük dilde birçok anlamı vardır: Birisi, okul atlaslarındaki basit coğrafi fikri, diğeri ise Avrupa Birliği'ni, yani savaş sonrası dönemde Sovyetler'in sultası altında olmayan ülkeleri anlatır. Ancak Havel Avrupa'nın üçüncü anlamına yakınlık duymaktadır. Üçüncü Avrupa'yı "okul atlaslarında bulamazsınız", avronun mağrur sahipleriyle de sınırlı değildir o. Üçüncü Avrupa coğrafi sınırlara sığmaz; tarih üzerine eleştirel düşünce, zihnin alacakaranlık zamanı, "her türlü iktidarın kaynağı olan özgür yurttaş" gibi değerleri temi-

8. Vaclav Havel, "The Hope for Europe", *The New York Review of Books*, 20 Haziran 1996. Aachen'de, Mayıs 1996'da yapılan konuşma. Havel nostaljiyi reddetmektedir: "Bugün çalışma sonrası uyuma ya da uzun zaman öncesinin başarılarına nostalji duyma zamanı değil, Avrupa'nın yirminci yüzyıldaki görevini dile getirme zamanıdır." Doğrusu, anlayışı ve dilinin modası geçmiştir, ama elbette bu durum sözlerinin duyulmaması gerektiği anlamına gelmiyor. Tam tersine. Salman Rushdie ile Havel'in Avrupa anlayışları tümüyle aynı değildir. Rushdie cüretkâr bir sekülerken, Havel (Schiller'in *Neşeye Övgü*'sünden alıntı yaparak) yıldızların üzerindeki bir varoluşsal maneviyattan ve yargıdan bahseder.

nat altına alan kamusal kültür gibi "ortak kültürel değerler" ile ilişkilidir.[9] Bu üçüncü Avrupa, bu alacakaranlık bölgesi, bir ütopya olarak kalır. Alacakaranlık sonun zamanı değil, düşünümlü, doğrusal olmayan zamanın, fırsatlara gebe, zamanın dışındaki zamanın zamanıdır.

Salman Rushdie de kendi eksantrik Europa'sına âşıktır: Alacakaranlığın bilgelik tanrıçası değil, canlı kanlı bir "Asyalı bakire".

> Europa ... bir boğayla ve tecavüzle başlar. Europa (olay gereği kendisini boğaya dönüştürmüş) bir Tanrı'nın iğfal ettiği Asyalı bir bakireydi ve zamanla onun adını taşımaya başlayan yeni bir memlekette tutsak alınmıştı. Zeus'un ölümlü tene duyduğu sonu gelmez arzunun tutsağı olan Europa'nın intikamını almıştır, Zeus artık yalnızca bir hikâyedir, güçsüzdür; ama Europa canlıdır.
>
> O halde Europa fikrinin doğuşunda insanlarla tanrılar arasında eşitsiz bir mücadele ve cesaretlendirici bir ders vardır: Tanrı-boğa ilk çekişmeyi kazanabilirse de, zaman içinde galebe çalan bakire-Kıtadır.
>
> Sonraki Zeus'lardan biriyle çatışma içindeyim, ama bu zamana kadar onun şimşekleri hedefini bulamadı. Pek çokları –Cezayir ve Mısır'da, keza İran'da– bu kadar talihli olamamıştır. Bu kavgaya katılmış olan bizler uzun zamandır meselenin neyin nesi olduğunu anlamış bulunuyoruz. Mesele insanların bu şimşekleri atlatma ve şu anda hangi Olimpos revaçtaysa onun keyfi yönetimine baskın çıkma hakları –düşünceleri, sanat eserleri, yaşamları– ile ilgilidir. Mahşer Günü'nü düşünmeden ahlaki, entelektüel ve sanatsal yargılarda bulunma hakkıyla ilgilidir.

O halde Europa/Avrupa, seküler Aydınlanma'nın insancıl değerlerini benimsemiş Asyalı bir göçmendir. Daha kesin ifade etmek gerekirse, Europa yazarın öteki benliğidir. Rushdie "Hayali Memleketler" adlı denemesinde kendisine "tercüme edilmiş bir insan," der: "Tercüme [*translation*] sözcüğü köken olarak Latincede 'ötesine taşıma, aktarma' anlamına gelir. Dünyanın ötesine taşınmış olan bizler tercüme edilmiş insanlarız. Genellikle tercümede hep bir şeylerin kaybolduğundan bahsedilir; bense inatla bir şeylerin kazanılabileceği düşüncesine sarılıyorum."[10] Dolayısıyla Avrupa'nın hikâyesi bir taşıma ve tercüme, çokkültürlü varoluş, yabancı bir dilde

9. *A.g.y.*, s. 40.

10. Salman Rushdie, *Imaginary Homelands* (New York: Penguin / Granta, 1991), s. 17.

mutluluk arayışı hikâyesidir. Yazar da dişi cinse tercüme edilmiştir. Burada boğa, tanrı kılığına bürünmüş hayvani otoriterliğin tecessümüdür. Ayrıca, Batı panteonunun alanı olan Olimpos hem şark despotizmini hem de çağdaş dinci diktatörlük rejimlerini temsil etmektedir. Doğu'yla Batı coğrafi ya da doğal kategoriler değildir; karşıtlık "Doğu" ile "Batı" arasında değil, hümanizm ile istibdat arasındadır. Elbette bu, yazar için verilen fetvanın kaldırılmasını amaçlayan hünerli bir kişisel itirazdır. Ama aynı zamanda Avrupa rüyasıyla muğlak bir özdeşleşmenin hikâyesidir. Yeni birleşik Avrupa'nın insan haklarından çok keçi peynirinin fiyatıyla ilgilenmesini esefle karşılayan Rushdie, "Mahşer Günü'nü düşünmeden ahlaki, entelektüel ve sanatsal yargılarda bulunma hakkı" istemektedir.[11]

Eksantrik Avrupalılar Batılı dinleyicilere meramlarını çoğu zaman fabllarla anlatmaya çalışırlar. Buna yalnızca tuhaf bir kendi kendini egzotikleştirme ve ikinci sınıf "sihirli gerçekçilik" edimi denemez. Yalnızca kendi Avrupa'larının farklı bir anlamı olduğunu değil, aynı zamanda farklı bir dili ve biçimi –çağdaş dünyadaki işbölümü türlerini, sanat ile bilim, kurmaca ile felsefe, ekonomi ile kültür ayrımlarını sorgulayan daha bağdaştırmacı bir biçimi– olduğunu da vurgularlar. Onların Avrupa'sının yalnızca daha ucuz bir fiyat etiketi değil, belirgin bir üslubu da vardır. Bu "üçüncü Avrupa" adına konuşanlar kaybolmaya yüz tutmuş bir türü temsil etmektedirler: Halka mal olmuş aydınlar, muhalif yazarlar, şimdiki zamanla bağlarını kaybetmekte olan başka bir çağa ait nostaljik canlılar. Yeni Avrupa'nın kahramanları fabllarla değil rakamlarla konuşan iktisatçılar ve neşeli teknokratlardır.[12]

11. Salman Rushdie, "Europe's Shameful Trade in Silence", *New York Times*, 15 Şubat 1997, yorum sayfası.

12. Avrupa'nın bir diğer donkişotvari savunucusu olan Milan Kundera açısından, ortak Avrupa değerleri dünyayı bir cevap değil, soru olarak gören Avrupa romanı sanatında cisimleşmiştir. Ortak değerler yalnızca yasal ve ahlaki değil, kültürel ve estetiktir de. Avrupalı sanatsal açıdan doğru olmalıdır, siyasi açıdan değil. Ahlaka ve etiğe giden yol estetikten geçer. Estetik doğruluğun kilit özelliği dindışılıktır. *Dindışı* Latince *profanum*'dan gelir: Tapınağın önündeki, tapınağın dışındaki yer. Dolayısıyla dindışılaştırma kutsal olanın tapınağın dışına, dindışı alana çıkarılmasıdır: "Gülme, romanın dokusuna görülmeden yayıldığı takdirde, romanla dindışılaştırma en beteridir. Zira dinle mizah uzlaşamaz." Tapınağın yakınında ama dışında olan bu mekân Kundera ile Rushdie'nin paylaştıkları şeydir.

Yunan mitolojisindeki Europa, Kenanlı hoş bir Akdeniz bakiresidir. Zeus bu kıza âşık olur ve küçük mücevherlere benzeyen iki boynuzunun ortasından tek bir kara çizgi geçen kar beyazı bir boğa kılığına bürünerek onu iğfal eder.[13] Europa'nın gelini Pasiphae de tıpkı Europa gibi boğalara feci çekici gelir, ama o kılık değiştirmiş bir tanrıya değil, gerçek bir hayvana âşık olur ve Minotor'u doğurur. Europa tanrıyla kırıştırıp bir kıta doğururken, onun çifti olan Pasiphae kurbanlık bir hayvanla aşk yaşar ve uğruna ilk labirentin inşa edildiği bir canavarı doğurur. İhlaller, hayvanlar ve labirentler yüzyıllar boyunca Avrupa tahayyülüne musallat olmayı sürdürecektir.

Avrupa her daim değişen, anlamı farklılaşan ve göç eden bir kavramdır. Avrupa adına kimin konuştuğu her zaman önemlidir. Felsefi ve siyasi bir ideal olarak "Avrupa", Aydınlanma döneminde tedavüle girmiş ve Hıristiyan evrenselciliğinin yerini almıştır. İspanya'daki Müslümanlara ve Yahudilere reva görülen mezalimden ve tehcirlerden Aziz Bartolomeus yortusu katliamına ve Almanya ve Bohemya'daki Otuz Yıl Savaşları'na kadar kıtada yüzyıllar süren (çoğunlukla da Hıristiyan evrenselciliği adına gerçekleştirilen) dini zulmün ardından, Avrupa dinsel hoşgörüsüzlüğün ve despotizmin "barbarlığı"na karşı "barışın medeniyeti" olarak lanse edildi. Avrupa'nın tarihsel olduğu gibi ahlaki bir coğrafyası da olmuştur. On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başında Avrupalılık hem resmi bir siyaset hem de bir meydan okuma stratejisiydi; Almanya, Fransa, İngiltere ve İtalya'nın muharip krallarıyla filozoflarından, Hıristiyan olmayan bazı Avrupalılardan, kıtadaki göçmenlerden, bu ideale farklı bir anlam yükleyen ve yeni milliyetçiliğe direnmenin bir yolu olarak baş tacı edenlerden destek gördü. Bu kesimler açısından Avrupa soyut bir ideal değil, bir "seçici yakınlık", kan ve toprağa dayalı olmayan başka türden bir hayali cemaatti.[14] (Nietzsche

13. Robert Graves, *The Greek Myths*, cilt 1 (New York: Penguin, 1960), s. 194 (Türkçesi: *Yunan Mitleri*, çev. Uğur Akpınar, İstanbul: Say, 2004). Ayrıca Kadmos ile Harmonia ve âşıkların hayvani-iblisçe yılana dönüştükleri bir romans daha vardır. Kadmos, Europa'nın erkek kardeşiydi.

14. Heine meşhur bir sözünde, "vaftiz Yahudilerin Avrupa'ya gitmek için kullandıkları bir bilettir" diyerek. Hıristiyan kıtası olan Avrupa hakkındaki gizli önyargıları teşhir etmektedir. (Kuşkusuz Rusya yakınlarındaki Yahudilerin durumu çok daha kötüydü.)

ünlü bir sözünde, Alman değil "iyi bir Avrupalı" olduğunu söyler. Hannah Arendt ise Georg Simmel ve Walter Benjamin gibi Yahudi aydınları kastederek "son Avrupalılar"dan bahseder. Bu idealin yankıları Petersburg'dan Saraybosna'ya kadar günümüz Rus Yahudilerinin ve Bosnalı Müslümanların yazılarında da görülebilir.)

Elbette Avrupalılığın "barış medeniyeti" ile misyoner amaçlı medeniyet ve ilerleme ihracı projesi, akılcılık ve şiddet, dahil etme ve dışlama gibi çelişkili itkileri vardı.[15] Avrupalılık kendisini başkalarının –Asya, Amerika ve Afrika'nın– aynasında tanımlamıştır. Avrupa bir ada ya da medeniyetin Atlantis'i değildir; bir merkezi olabilir, ama kesin sınırları yoktur. Kimi zaman Avrupa'nın en iyi tanımının Borges'in aforizmasında saklı olduğunu düşünmüşümdür: Her yerin merkez, hiçbir yerin çeper olmadığı bir yer. Ayrıca Avrupa birlikteliğinin temeli –dinden tutun da Aydınlanma akılcılığına, kültürel ve insancıl değerlerden ekonomik ve siyasi değerlere kadar– yüzyıllar boyunca değişmiştir.

"Avrupa" iç ve dış sınırları konusunda her zaman takıntılı olmuştur. İlk başta ayrımları insanlar değil, iklim belirlemiştir. Antikçağdan Rönesans'a kadar Doğu ile Batı değil, Kuzey ile Güney arasındaki bölünme merkezi bir yere sahipti. Gerçekten de Avrupa'nın güneyi ile Akdeniz havzası medeniyetin beşiği olarak görülürken, Galya'nın kuzeyi –Franklar, Gothlar ve Anglo-Saksonlar– barbarların toprakları olarak nitelendiriliyordu. Aydınlanma döneminde Avrupa'nın Doğu-Batı şeklinde bölünmesi öne çıktı. Fakat Larry Wolff bu bölünmenin hiçbir zaman kesin olmadığını, Fransız Aydınlanması'nın inşa ettiği Doğu Avrupa'nın bir "yarı şarklılaştırma" projesi olduğunu söyler.[16] "Medeni dünya"ya hem dahil edilen hem de oradan dışlanan Doğu Avrupa, Aydınlanma'nın toplumsal ve siyasi rüyalarının laboratuvarı haline geldi. Dolayısıyla kıtaya gölgesini düşüren Demir Perde yalnızca Yalta Anlaşması'nın ve soğuk savaş siyasetinin ürünü değil, aynı zamanda iki yüzyıllık kültürel marjinalleştirme ve önyargının da bir yansımasıydı. Peki, bu yansıma-

15. Fransız-Bulgar filozof ve edebiyat eleştirmeni Tzvetan Todorov Aydınlanma söyleminin birçok ahlaki ikilemle karşı karşıya geldiğini ve bu ikilemlere gözü kapalı kalmadığını savunmuştu. Tzvetan Todorov, *On Human Diversity*, çev. Catherine Porter (Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1993).

16. Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe*, s. 7.

nın, şimdinin gölgesinin geçmiş üzerindeki retrospektif izdüşümü mü yoksa tam tersi mi olduğunu bilmemiz mümkün müdür?

Yirminci yüzyılda Avrupa kıtasında yürütülen vahşi savaşlar barışçıl Avrupa idealinin itibar kaybetmesine yol açtı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde Demir Perde Avrupa'daki en önemli siyasi bölünme haline geldi ve her iki taraf da savaş sonrası dünyayı birbirlerinin gölgesinde yeniden yaratarak, temelden farklı bakire-kıta mitleri oluşturdu. Batı'daki birçok solcu aydın açısından Avrupa fikri albenisini kaybetti. 1968'den sonra "Avrupa" emperyalizmle ve medeniyetin huzursuzluklarıyla bir tutuldu. Avrupa kavramı kültürel ve entelektüel mahiyetini kaybettiği oranda, ekonomik ve siyasi elitler arasında güç kazandı. 1946'da ünlü "demir perde" benzetmesini kullandığı konuşmada "Avrupa Birleşik Devletleri'nden" bahseden Churchill idi.[17] Aralarında Almanya'nın da bulunduğu Avrupa'nın daha talihli kesimlerinin bu birleşmesinin temelinde yeni bir yurtseverlik vardı: Kan ve toprak değil, ekonomik kalkınma yurtseverliği. İstikrarlı para birimine duyulan güven, bir tür ulusal gurura dönüşmüştü. Bu parayla satılan şey kanlı geçmişin unutulmasının, Almanya'nın Avrupalılaştırılmasının ve kendi aralarında ya da başkaları için savaşlar ve muharebeler verme konusunda takınılan "bozguncu tutum"un kabul görmüş biçimlerinden biriydi. 1986 yılında Avrupa topluluğu için 1992'ye kadar gümrük tarifelerinin kaldırıldığı iç pazarlar kurma kararı alındı.

Çok açık ki hiç kimse Berlin Duvarı'nın yıkılacağını ve kadife devrimlerin (ve diğerlerinin) olacağını öngörmemişti. Resmi coşkuya rağmen Doğu'daki olaylar hem Avrupa solunda (Berlin Duvarı'nın yıkılışını son fantazilerinin bitişiyle özdeşleştirenlerde) hem de bunun potansiyel ekonomik tehlikelerini gören finans ve siyaset seçkinlerinde neredeyse hoşnutsuzluğa sebep oldu. Batı Berlinli sanatçılar duvarın Batı tarafına yıkıcı resimler çizmeyi severlerdi; bu

17. 1951'de Jean Monnet ile Fransa dışişleri bakanı Robert Schuman'ın fikir babası olduğu Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu kurulmuştu. Bunu 1957'de Altılı Avrupa diye bilinen Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun kuruluşu izledi. Bu altı ülke Batı Almanya, Fransa, İtalya, Hollanda, Belçika ve Lüksemburg'du. Sembolik açıdan, Roma Anlaşması'nı imzalamışlardı, ancak Avrupa evrenselciliği bu sefer eski Roma Katolikliği fikrine ya da aydınlanmış akıl ilkesine değil, ekonomik ve parasal birleşmeye dayalıydı.

şekilde, hem duvarı sihirli şekilde kendi sanatlarında yok ediyor hem de kendilerini ifade etmek için duvarın mükemmel bir perde olduğunu göstermiş oluyorlardı. Bu duvar ve mecazi Demir Perde, karşılıklı fantazilerin perdesi, çok geçmeden delinecek ve her iki tarafta da endişelere yol açacaktı.

Doğuluların tarihsel zamanlama hissi gerçekten kötüydü. Tam Batı Avrupa ülkelerinin ekonomik ilkelerini belirlemeye çalışan Roma Anlaşması döneminde, Sovyet tahakkümüne karşı gerçekleştirilen Macar isyanı vahşice bastırılmıştı; 1968'de Paris'te barikatlar kurulurken Sovyet tankları Prag'a girmişti; 1991'de Maastricht Anlaşması imzalanırken, Saraybosna kuşatma altındaydı ve 1999'da Avrupa'nın seçilmiş ülkelerinde avronun kabulünden topu topu birkaç ay sonra, Kosova harekâtı ve NATO hava saldırısı gerçekleşecekti.

Avrupa rüyası özgürlüğe giden pek çok işe yaramaz yolun "keşke"leriyle örülüydü; bu rüya yalnızca somut bir özgürleşme hedefini değil, aynı zamanda tarihin yine tanklardan uzak, dar bir sokakta, tam köşeyi döndükten sonraki gerçekleşmemiş potansiyelini temsil ediyordu. Batılı tarihçiler yenilen küçük ulusların potansiyel tarihi hakkındaki çekingen itirazlara pek sıcak yaklaşmazlar. Keşke Macaristan 1956'da, Çekoslovakya da 1968'de Sovyetler tarafından "serbest bırakılsaydı". Keşke Tito Belgrat ve Zagreb'deki 1968 barikatlarından sonra milliyetçiliği körüklemeseydi. O zaman Avrupa'da gerçek bir üçüncü yol, "insan yüzlü bir sosyalizm" biçimi görülebilirdi. Hatta hepsi Avrupa'ya farklı zamanlarda katılmış olsalardı, ekonomik eşitsizlikler ve kültürel şüphecilik belki de bu kadar dile dolanmazdı. Gönlümüzden geçeni yansıtan bu hayali biraz daha ilerletecek olursak, diğerleri de –tercihleri bu yöndeyse– aynı saflara katılabilir ve Sovyetler Birliği yumuşama döneminin vaatlerinden bazılarını yerine getirebilirdi. (Argümanımın kusurlu ve bilime aykırı olduğunu, sadece nostalji tartışmasında bir anlam ifade edebileceğini biliyorum; bazıları Rusya bağlamında bu "keşke" yolunu daha da gerilere götürmek isteyebilir; keşke Şubat Devrimi başarılı olsaydı ve Lenin Alman ajanı olduğu bahanesiyle tutuklansaydı, keşke özgür Novgorod şehri Moskova Knezliği tarafından işgal edilmeseydi vs.)

1968 Prag olaylarından sonra daha cansiperane savunulan Orta Avrupa ideali, Doğu-Batı karşıtlığından uzaklaşma, Demir Perde'yi

(en azından rüyalarında) yumuşatma ve esnekleştirme amaçlı bir girişimdi.[18] Doğu Avrupa fiilen vardır, oysa Orta Avrupa, Timothy Garton Ash'in sözleriyle, potansiyel olarak vardır.[19] Orta Avrupa geç dönem Habsburg İmparatorluğu'ndan savaş sonrası komünizmine kadar kültürel gelişme ve askeri yenilgiler gibi ortak bir tarihi olan Almanya ile Rusya arasındaki küçük ulusların toprağıydı. 1968'den sonra Orta Avrupa düşüncesinin esas savunucuları Çek, Macar ve Polonyalı hoşnutsuz yazarlar, muhalif tarihçiler ve eylemcilerdi. Konrad "Orta Avrupa'yı" "çok merkezli" ve "çok kutuplu" diye tarif etmişti; Orta Avrupa yalnızca bir siyasi örgütlenme değil, aynı zamanda yazarın "siyaset karşıtlığı" adını verdiği, Sistem'e yönelik ahlaki karşıtlığın ve ağırbaşlı, anti-ütopyacı bir tutumun hâkim olduğu bir dünya görüşüdür. Havel'in sözleriyle, Orta Avrupa "özgür ve bağımsız ulusların dostça birlikteliği anlamında demokratik bir Avrupa ideali"ni temsil ediyordu. Orta Avrupa zihnimizde kurduğumuz bir yapı, coğrafya ötesi bir fikir ve 1980'lerin siyasi gelişmelerinde her şeye karşın önemli rol oynamış bir tür "umacı"ydı. Konrad'a göre, gerçeklikle ilişkisi "savaşçı değil, zihinseldi." Bir bakıma, Orta Avrupa fikri Otuz Yıl Savaşı'ndan sonra gelişen Avrupa idealiyle aynı görüşlere dayanıyordu: Hoşgörü, şiddetten uzaklık, birey hakları.

"Orta Avrupa" Almanların yayılmacı *Mitteleuropa* kavramıyla karıştırılmamalıdır, oysa birçok milliyetçi bu karışıklıktan medet ummaktadır. Thomas Masarik'ten Czeslaw Milosz'a kadar Orta Avrupa'nın günümüzdeki peygamberleri aslında programatik açıdan *Mitteleuropa*'ya karşıdır.[20] *Mitteleuropa* Almanya'nın Doğu'ya doğ-

18. Maria Todorova'nın Orta Avrupa fikrinde ***hors de texte*** **(metin-dışı) hiçbir** şey olmadığı görüşüne katılmıyorum; *hors de texte* olan şey Sovyetler'in Macaristan ve Çekoslovakya'yı işgalidir. Ama maalesef tanklar Milan Kundera'nın tahayyülünün bir ürünü değildir.

19. Timothy Garton Ash, "Does Central Europe Exist?", George Schopflin ve Nancy Wood (haz.), *In Search of Central Europe* içinde (Cambridge, Birleşik Krallık: Polity, 1989), s. 213.

20. Bu kavram Friedrich Razel (1844-1904) ve Friedrich Naumann tarafından 1915 yılında geliştirilmiştir. Günümüz eleştirmenlerinden ya da tarihçilerinden biri ne zaman Orta Avrupa fikrine çamur atmaya çalışsa, ortada bariz bir farklılık olmasına karşın bu fikri *Mitteleuropa*'yla birleştirmektedir.

ru yayılmasını meşrulaştıran ırkçı teorilerin ve toplumsal Darvinciliğin dahil olduğu bir projeydi. Masarik'in "Orta Avrupa"sı, toplumsal Darvinciliğin karşıtı olan hümanizm idealine dayalıydı. *Mitteleuropa*'nın kökleri kırsal alanda, genişlemiş ulus-devletin *lebensraum*'unda (yaşam alanında) idi; "Orta Avrupa" ise ulus ötesidir, özgür şehir idealine dayalıdır. Son olarak, *Mitteleuropa* yayılmacı bir projeydi, oysa Orta Avrupa kendi önyargıları ve dışlayıcılıkları olmasına karşın, yine de bir kurtuluş idealidir, Sovyet egemenliğine karşıtlık temelinde geliştirilmiştir. En iyi haliyle, Orta Avrupa imgesi gerçekten merkezci değildi; daha ziyade Milosz'un sözleriyle, marjinalliğinin, "Avrupa'nın dış kenarı" olduğunun farkındaydı. İronik peygamberleri sınırı marjinalleştirmeyi ve Demir Perde'nin ağır kaçınılmazlığını sorgulamayı hayal ediyorlardı.

"Orta Avrupa" ütopyacı ve nostaljik bir "üçüncü yol" hayaliydi: Hiper-Avrupa.[21] Bu hayal Prag Baharı'nın "insan yüzlü sosyalizm" programının yerini almıştı. En azından Çek örneğinde, dünya "sosyalizmi" 77 Manifestosu programından çıkartılmıştı; Havel ve filozof Patočka "paralel bir yapı"yı ve aslında sistem içinde var olan siyaset karşıtı gri yaşam alanlarını savunmaya başlamıştı. Bunlar 1960'larda Herbert Marcuse'nin burjuva toplum içinde alternatif bir karşı-kültürel kamusal alanı temsil edecek "baskısız alanlar" yaratma projesine benziyordu.[22] Bu muhalif Orta Avrupa rüyası hiçbir şekilde pan-Avrupacı değildi; daha ziyade Batı yanlısıydı. Batı'daki kültürel savaşları anlamayan Ortadoğu Avrupa muhalifleri, 1960'ların hem Amerika ve Batı Avrupa karşı-kültürünü hem de Jefferson'ın soyut ve idealist Amerikan liberal demokrasi rüyasını tüm kalpleriyle benimsemişlerdi.[23] Amerika'daki fişlemeler, McCarthy'cilik ve tecrit politikaları aslında burada bilinmiyor, yalnızca Sov-

21. Polonya'da "Avrupa'ya giden yol" çoğu zaman farklı bir anlama sahiptir: Katolik inancına geri dönüş ve din ile devlet arasında daha sıkı bağ. Polonya ve Çekoslovakya'nın sınır bölgeleri üzerine yeni antropolojik incelemelerde ortak Doğu Avrupa anlayışı çok nadiren görülmektedir. Polonya'da Prag değil, Viyana ya da Paris hayal edilmekteydi.

22. Bkz. Paul Berman, *A Tale of Two Utopias* (New York: Norton, 1996).

23. *A.g.y.*, s. 195-254. Bkz. Thomas Cushman, *Notes from the Underground: Rock Music Counterculture in Russia* (Albany: State University of New York Press, 1995).

yet propagandasının hayal ürünü olarak görülüyordu. Fakat Beatles ve Frank Zappa fahri Orta Avrupalı idi.

Orta Avrupa geçmişi gelecek hatırına yazma fikrini içeren mit yaratıcı bir kavramdı. Larry Wolff'un sözleriyle, Fransız Aydınlanma filozofları "Doğu Avrupa'yı on sekizinci yüzyılda icat etmiş" olmalarına karşın, Doğu ve Orta Avrupalı yazarlar Aydınlanma çağının ötesine geçip ortaçağa ve Rönesans'a dek giderek ortak Avrupa tarihlerine sahip çıkmışlardı. Milosz Orta Avrupa'da Comenius'tan Jan Hus'a kadar uzanan "liberter" bir gelenekten bahsetmektedir. Orta Avrupa bu romantik tarihte Aydınlanma çağından önceki aydınlanmış fikirlerin memleketidir. Bu yaklaşım çok seçici bir geçmiş anlayışını ifade etmektedir, zira tarihsel açıdan Orta Avrupa milliyetçiliğin olduğu kadar kent kozmopolitliğinin de beşiğidir, hemen hemen aynı dönemde hem Kafka'yı hem Hitler'i ortaya çıkarmıştır. Orta Avrupa rüyası kuranlar ekonomiye pek dikkat etmiyor ve farkında olmadan demokrasiyle serbest piyasayı birbirine karıştırıyorlardı. 1989'dan sonra bölgenin karşı karşıya olduğu ilk sorun, siyaset bilimcilerin verdiği adla, "eşzamanlılık sorunu"ydu. Ortadoğu Avrupa aynı anda piyasa kapitalizmini ve demokratik kurumları kurmak, ekonomik ve toplumsal açığı kapamak, yeni ortaya çıkan milliyetçiliklere direnmek ve Batı Avrupa'daki ticari düzenlemelerden yakayı kurtarmak zorundaydı.

Orta Avrupa ideali, çoğu zaman Sovyet Rusya'nın "Doğu Avrupalı kardeşlerine" karşı tutumunda üstü kapalı olarak görülen pan-Slavcı modele bir isyandı. Orta Avrupa'nın üslubu ve retoriği hem Sovyet tarzı komünist evrenselciliğe hem de yeni milliyetçiliğe karşıttı. Fakat üç eski Sovyet bloğu ülkesinin (Polonya, Macaristan ve Çek Cumhuriyeti) resmen kabulünün ardından "Orta Avrupa" retoriği dışlayıcı sınırlar çizmek adına gasp edildi. Çek başbakanı ve Havel'in muhalifi olan Vaclav Klaus bu görüşü dile getirerek Slovakya'dan derhal "kadife bir kopuş" gerektiğini savundu: "Tek başımıza Avrupa'ya mı yoksa Slovakya'yla birlikte Balkanlar'a mı?" Orta Avrupa siyasi bir gerçeklik haline geldi, ama hiç de 1980'lerde tahayyül edildiği şekilde değil. Havel'in kendisi, Avrupa'ya giden yolun Avrupa Birliği yerine NATO'dan geçiyor olmasına hayıflanıyordu. Garton Ash'in sözleriyle, "olasılıkları kesinliklere, gri alanları siyahla beyaz arasındaki çizgilere ve hepsinden önemlisi işle-

yen tanımları kendi kendini gerçekleştiren kehanetlere dönüştürmek" en büyük günahtır.[24]

Burada mesele dahil etme ve dışlama ya da Orta Avrupa, Avrasya, Batı Avrupa, Güney Doğu Avrupa vs. arasındaki sınırlar değildir. Avrupa'nın sözcüleri bu nostaljik izaha eski Yugoslavları, Fransa'daki Bulgarları, Almanya'daki Moğolları, Çekleri, Macaristan' daki Karadağlıları, Polonya'daki Litvanya Yahudilerini, Petersburg' daki Amerikalıları, Bosnalıları ve İngiltere'deki Pakistanlıları dahil edeceklerdir. Bu insanların hepsi bir "kentli bireyciler" kulübü oluştururlar ve burada bahsedilenlerden hiçbiri asla kendisini bu göreli etnik terimlerle tanımlamayacaktır. Esas mesele, gecikmiş Aydınlanma çağı rüyası ile Avrupa pragmatizmi ve Amerikanlaştırma döneminde Avrupa nostaljisinin son infilakıdır. Ne de olsa Voltaire ve Mozart'tan Churchill'e kadar Batılıların icadı olan Doğu Avrupa mefhumu çok ciddi ve mizahi bir kabul görmüştür. Avrosuz Avrupalılara pek kulak asılmamıştır; fantazileri ve nostaljileri bile "ikinci el" ve "ikinci sınıf" olarak görülmüştür. Burada ise on beş sayfalığına şöhret olacaklar. Aşağıda ulusal ayartmalar ile ulus ötesi özlemler arasında farklı şekiller, üsluplar ve toplumsal cinsiyetler edinen –ve Doğu-Batı ilişkilerinin zamansal ve mekânsal ayrılığı *sorununu* (kent hafızası olarak Avrupa, sınır geçişlerinde Avrupa, Avrupa ve yeni kimlik politikaları) ele alan– Avrupa romansının farklı türleri incelenecek. Hikâyeler çağdaş Prag'da Kafka ile Maria C.'nin, amatör bir Çek fahişeyle Doğu-Batı otobanında çalışan Doğu Almanyalı bir kamyoncunun ve sınır geçen bir uyuyan güzelle günümüz sürgününün hikâyeleridir. Bu hikâyelerdeki konular izdüşümler ve içebakış, aşk arzusu ve tanımama, yuva hayali ve yadırgatma ısrarıdır.

Prag Zamanı Üzerine: Kafka ve Maria C.

Arkadaşımla birlikte arabayla Çek-Alman sınırını geçerken, üzerinde "Kafka Taşımacılık" yazılı bir kamyona rast geldik.

"Bu ne ki?" dedik merak içinde.

24. Timothy Garton Ash, "The Puzzle of Central Europe", *The New York Review of Books*, 18 Mart 1999, s. 23.

"Kafka Taşımacılık mı?" diye sordu Praglı arkadaşımız. Şaşırmış olmamız hoşuna gitmişti. "Niye olmasın ki? Kafka burada çok yaygın bir addır."

Prag'da hiç Europa çeşmesi yok. Burada komünizm sonrası dönemin başlıca anıtı Letna Park'taki Metronom'dur: Zaman Sarkacı. Bir dişli mekanizması olan siyah renkte ince metalik bir üçgen şeklindeki sarkaç, zarif kırmızı saatini ileri geri hareket ettirmektedir. 1991'de sanatçı Vratislav Karel Novak tarafından dikilen Metronom şehirde önemli bir yerde bulunmaktadır ve bir zamanlar dünyanın en büyük –ve zaman bakımından en yersiz– Stalin anıtı olan önceki heykelin kaidesinde durmaktadır. Stalin'in Sovyetler Birliği Komünist Partisi Yirminci Kongresi'nde aforoz edilmesinden yalnızca bir yıl önce dikilen anıt, müstehcen şakaların konusu olmuş ve "sıra" diye adlandırılmıştır: Edepsiz Praglılar arkadan eğilip büyük önderin kıçına bakmasınlar diye Stalin'in arkasına iki sıra işçi yerleştirilmişti. Stalin'den arındırma döneminde anıtın yaratıcısı idealist komünist Otokar Svec intihar etti. Letna Park'taki alan bedenlerin olmadığı tekinsiz bir komünizm sonrası mezarlığına dönüştü. Buradaki yamaç, düşman saldırıları olması durumunda Çekoslovak komünist elitin saklanması için yapılmış çürüyen nükleer sığınaklarla kaplıdır. Anıt 1962'de kaldırıldı, ama boş kaidesi başlı başına bir anıt alanına dönüştürüldü ve hem Prag bürokrasisinin sığınağı hem de gözden düşen heykellerin gizli müzesi haline geldi. Ancak 1989'un çılgın coşkusu döneminde kaidenin içindeki sığınak ilk kez kamuya açıldı ve TZ, yani *Totaliter Bölge* diye adlandırılan bir kulübe dönüştürüldü. Dışında Beatles'ı, The Sex Pistols'u ve isimsiz sanatçıları yücelten duvar yazıları belirdi. Burada anılan en son küresel aşk hikâyesi Rus-Amerikalı yapımıdır: "Mickey+Petruşka = Aşk". (Petruşka geleneksel Rus kukla tiyatrosunun soytarısıdır. Duvar yazısını yazan kişinin bunun hemcinsler arası bir ilişki olduğunun farkında olup olmadığından emin değilim.)

Bu devasa sığınak-kaide kamusal bir sanat projesi için seçildi. Novak süreci şöyle anlatmaktadır: "Bu eseri benden isteyen Evrensel Çekoslovakya Sergisi'nin sponsorluğunu yapan dernek, ilk başta matrak bir şey olmasını istedi. Ama Letna'nın benim için gizli, trajik bir anlamı var. Bu nedenle zamanın kaçınılmaz geçişini simgelemesini ve eski Stalin anıtı ile Metronom'un semavi çerçevesi arasın-

daki karşıtlığı ifade etmesini istediğim Metronom'u tasarladım."[25] Metronom ironik ve düşünümlü bir karşı-anıttır. Sovyet döneminin sonlarındaki ve Sovyetler sonrası "sots art" projelerinden bazılarının aksine, Metronom komünist sanatın ideolojik göstergeleri aracılığıyla şehrin Sovyet geçmişini çağrıştırmaz. 1970'lerin ve 1980'lerin Alman karşı-anıtlarının aksine, Prag'ın Zaman Sarkacı mizahi ve güzeldir, estetiğe ters düşecek kadar didaktik değildir. Metronom bize Prag'ın yarım kalmış modernliğini ve modernizmin zaman ve mekân deneylerini hatırlatır; bu bakımdan 1920'lerin ve 1930'ların Çek ve Rus inşacı sanatını çağrıştırır. Fakat Metronom geleneksel ya da özellikle avangard olmayıp, daha ziyade zamanın kendisi üzerine tefekküre sevk eden bir niteliğe sahiptir. Metronom'un ritmi, zamana yönünü kaybettirir; Metronom'da zaman ne geçmişe ne de geleceğe yöneliktir. Metronom'un zamanı Marksizmin ve Leninizmin aydınlık geleceğe doğru ilerleme anlayışının teleolojik, ileriye dönük zamanına karşıttır. Metronom adeta her türlü ideolojik ya da didaktik anlatıdan kurtarılmış olan yaratıcılık zamanını arşınlar.

Sanatçı hareketli çubuklarına *cyclotes* adını verir. *Cyclotes* canlandırılmış yaratıklara, beklenmedik şekilde canlanıp Prag'ı kendisinden kurtarabilecek modern Golem'lere benzer. Sanatçı Metronom'unun iki ince bacağı olduğunu söyler, dolayısıyla bir gün Stalin'in kaidesinde oturmaktan bezince bir an bile durmayıp kaçabilir. Anıtın "sonsuza dek orada olmayacağını, henüz geldiğini ve yine gideceğini" göstermek ister. Metronom doğal ritimlerin ve ideal makinelerin, şu hayali sonsuz hareketin döngüsel zamanını yansıtır. Dahası heykel bize geçiciliğin kendisini ve her anıtın geçici şöhreti olduğunu hatırlatır. Yaşlanan âşıklar ve yaşlanmayan turistler buraya gelip Prag panoramasının zevkini çıkarırlar. Burada çoğunlukla dünyanın her yerinde yaptıkları gibi Prag'ın tarihi taşları üzerinde alıştırma yapan patenciler bulunuyor. Gençler incelikli atlayışlarını bu ıssız yerlerde yapmaya çalışıyorlar; kendileri için antik tarih olan bu yerin geçmişini unutmuş olsalar da, mekân onlara musallat olmayı sürdürmektedir.

25. "A Cyclote by the Name of Metronome", Vratislav Novak ile mülakat. Sanatçıya ve Martina Paçmanova'ya yardımlarından ötürü minnettarım. Bkz. Vratislav Karel Novak, *Zverejneni* (Brno, 1993).

1999'da bu mekâna ilişkin yeni bir fikir ortaya atıldı: Yeni bir Aziz Agnes Kilisesi dikmek. Bu öneriyi ulusal gururun şakaya gelmeyeceğini düşünen gerçek ulusal diriliş taraftarları ortaya atmışlardı. On üçüncü yüzyıl azizi kadife devriminden beş gün önce resmen kanonize edildi; bazıları için komünizm sonrası dönüşümde onun da önemli bir rol oynamış olması bundandır. Fakat yeni kilisenin inşası hem geçmişin hatırasını hem de son on yılın kasıtsız anıtlarını silecekti. Bina zamanın sarkacını hareketsizleştirecek, tarihin tüm çelişkili katmanları için sembolik bir ikame sağlayacak ve Çek ulusal kimliğinin on dokuzuncu yüzyıl versiyonunu yeniden kuracaktı. İroniktir, bu alana devasa Aziz Agnes kilisesinin inşa edilmesi, bir yandan "Moskova'nın egemenliği altındaki" Çek tarihine kesin bir son vermeyi önerirken, diğer yandan tekinsiz bir şekilde Moskova örneğine uymakta ve kâğıt üzerinde kalmış Sovyetler Sarayı'nın düşünüldüğü yerde yapılan Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin büyük ölçekli yeniden inşasına benzemektedir.

Öte yandan Metronom hâlâ ayaktadır ve Prag'ın ironik zaman ve tarih hissine işaret etmektedir. Prag ünlü Barok kiliselerden Sovyet gökdelenlerine kadar en canlı anıtların çoğu zaman ülkenin kazananları ve genellikle de işgalcileri tarafından dikildiği örnek bir Orta Avrupa şehridir. Eğer Moskova Walter Benjamin'in izahında tüm saatlerin (bugün de olduğu gibi) farklı bir zamanı gösterdiği şehirse, Prag da tüm saatlerin tam saatinde çaldığı, ama her birinin farklı bir zaman fikrini akla getirdiği şehirdir. Eski kent meydanındaki ünlü Astrolojik Saat (Orloj) 1490'da dikilmişti; Praglılar güneşin Prag'ın değil, Prag'ın güneşin etrafında döndüğünü bu dönemde fark etmiş olsalar gerek. Her saat başı kapıların arkasından tahta heykelcikler çıkar ve ürkütücü karakterleri (Ölüm, Açgözlülük ve Kibir) olan bir ortaçağ ahlak oyununu sergilerler. Orloj güneşin ve ayın hareketini gösterir ve zamanı üç farklı formatta sunar: Babil zamanı, Eski Çek zamanı ve modern zaman. Orloj ustası ölümsüz zamansal fantazileri için hayatını feda etmiştir. Şaheserini bir daha hiçbir yerde yapamasın diye Praglılar tarafından kör edilmiş, ama karşılığında müthiş bir intikam almıştır. Hanus Usta elleriyle saatin "eller"ini (akrep ve yelkovanı) birleştirerek eserine bedeninin izini bırakmıştır. Böylece aynı anda hem hayatına son vermiş hem de kent saatini durdurmuştur. Bu kendini kurban etme eylemine rağmen, saat tamir

edilmiştir ve bugün komünizm sonrası Prag'da turistlerin en çok ilgisini çeken iki uğraktan biridir. Diğeriyse yine zamansal bir mucize olan, modern zaman anlayışına meydan okuyarak saat yönünün tersine giden Yahudi Belediye Binası'ndaki İbrani Saati'dir. En son kamu sanatı projesinde zamanı hiç göstermeyen bir sokak saati söz konusudur. Saatin akrep ve yelkovanları ("elleri") hareketsizdir ve zaman yerine Prag sakinlerine ve gezginlere uyarı niteliğinde bir soru sormaktadır: Nereye koşturuyorsunuz böyle?[26]

Prag, bugün Doğulular ile Batılıların genellikle Avrupa fikri etrafında dönen ve tıpkı Çek tarihi gibi birbirine karşıt ilerleyen, şehrin tarihi gibi ince noktalara odaklanan, çatışan nostaljilerinin şehridir. 1968 Prag'ı birçok potansiyel Avrupa yolunun (bu ister insan yüzlü sosyalizm olsun ister gerçeküstücülük) mümkün olduğu bir coşku şehriydi. Sovyet işgalinin ardından şehir farklı bir görünüm edindi; Milan Kundera'nın sözleriyle, bir kez daha, yeniden adlandırılan sokaklarda hayaletlerin yaşadığı "bir unutkanlık şehri"ne dönüştü:

> Bu karmaşık sokaklarda binbir türlü hayalet kol geziyor. Yıkılmış heykellerin hayaletleri bunlar: Çek Reform döneminde yıkılan heykeller, Avusturya Karşı-Reform döneminde yıkılan heykeller, Çekoslovakya Cumhuriyeti'nin yıktığı heykeller ve komünistlerin yıktığı heykeller. Stalin anıtları bile alaşağı edildi. Koca ülkede nerede bir heykel bu şekilde yıkılsa, yerine binlerce Lenin heykeli fışkırdı. Ot gibi, unutuşun melankoli çiçekleri gibi yerden bitiverdiler.[27]

1989'dan önce Batı Avrupalılar, Prag'a unutuşun bu melankoli çiçeklerini toplamak ve hem geçmişte sahip oldukları ev fikrini temsil eden hem Batı'nın tüm modern konforunu buldukları şimdiki evlerinde kendilerini rahat hissetmelerini sağlayan o modası geçmiş ve talihsiz Avrupa üzerine efkârlı düşüncelere dalmak için gelmişlerdi. Çekler ise melankolilerini nispeten hafife alıyorlardı. Bugün kadife devrim oyunundan sonra, melankoli şehri, herkese her şeyi ifade eden bir gelişim kenti haline geldi; Ortaçağdan Barok'a, yeni sanattan inşacılığa ve Uluslararası üslubun Doğu versiyonuna

26. Projenin yaratıcıları Michal Dolezal ve Zdenek Jirousek'tir.

27. Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting* (Londra: Penguin, 1985), s. 158.

kadar muhteşem çeşitlilikte mimari üsluplarıyla en iyi korunan Avrupa şehirlerinden biri konumundadır. Prag üçüncü yol rüyalarının gerçekleşebileceği, filozofların iktidarda olabileceği, demokrasinin, serbest piyasa ve yüksek kültürün bir arada yaşayabildiği yeni bir Ortadoğu Avrupa şehridir. Dahası Prag Amerikalı orta sınıf gençlerin bohem gibi takılabilecekleri ve kendilerini yirminci yüzyılın başındaki Paris'te hayal edebilecekleri bir Mekke'ye –Avrupa'daki sığınaklarına– dönüşmüştür. Bugün artık Prag'da yayaların yürüdüğü kısma bakan evlerin perişan haldeki öncepheleri öyle kusursuz şekilde yeniden boyanmaktadır ki, Batılı turistler bile burada şehrin çok turistik hale geldiğinden, bir Batı Avrupa şehrine benzediğinden şikâyet etmektedir. Bu bakımdan, soylu ama yoksul bir akraba olarak gördükleri Prag cazibesini kısmen kaybetmiştir. O "anasının gözü Çekler" zavallı romantik şehirlerini çelişkili nostaljilerin lunaparkına dönüştürerek para kırmaya çalışmaktadır. Çekler ise buna yanıt olarak yeni bir turist karşıtı yeraltı –"turistlerin gitmedikleri" eski bodrum katlarında yer alan küçük barlar, restoranlar, kafeler ve sergi yerleri– geliştirdiler.

Avrupa'nın "kentli bireycilere" duyduğu nostalji 1989'dan sonra gerek yazılarda gerekse de gerçek kent dönüşümlerinde –Sovyet mimarisinin temel özelliği olan devasa anıtlara direnişte, eskiden korkulu yerler olan iç avluların alışveriş ve yemek pasajlarına dönüştürülmesi gibi küçük kent eylemleri olarak yorumlanabilecek karşı-hafıza işaretlerinde ve yeni kafe kültüründe– kendisini göstermişti. Prag'ın 1989 sonrasındaki kültür kahramanları arasında üç beklenmedik ortak vardı: Jan Palach, John Lennon, Franz Kafka; üçünün de kendi kent anıtları vardı. 1968 ve 1989 olaylarının anmaları hiçbir şekilde yeterince vurgulanmamıştı. Bu örneklerde üslup mesajdı; retorikleri "siyaset karşıtı" retorikti, başka bir deyişle hem Sovyetler'in hem de milliyetçilerin devasa, cakalı baba figürleri kültüne karşıt olarak gelişen George Konrad'ın tarif ettiği Ortadoğu Avrupalı idealiydi. Şehir lüks anmalardan kaçınmakta ve küçük jestlerden hoşlanmaktadır. Carolina Üniversitesi Felsefe Fakültesi yakınındaki sokakta, kaldırımda kırmızı taşlarla yapılmış zar zor görünen bir haç işareti vardır. Yağmur çiselediğinde ya da ışık vurduğunda, haçın üstünde adeta bir insan şekli belirirken, diğer zamanlardaysa kaldırım ustasının küçük bir "kaza"sından başka bir

şey görünmüyor. Kent efsanesine göre, haç işareti halk tarafından bir iz bırakmak için yaratıldı; bu izin amacı, Sovyetler'in Prag'ı işgalini protesto etmek için Halk Müzesi'nin basamaklarında üzerine bir teneke petrol döktükten sonra, kibriti çakarak kendisini feda eden yirmi yaşındaki felsefe öğrencisi Jan Palach'ı hatırlamaktı. Palach'ın 1969'da cenaze töreni umudun sonunu ifade ediyordu; bundan sonra bir durgunluk ve Havel'in sözleriyle günlük "totaliter tüketimcilik" dönemi başladı. Kasım 1989'un teatral devrimci olayları sırasında Palach için Wenceslas Meydanı'nda kendiliğinden bir anıt yapıldı. Kadife devriminden sonra neredeyse hiç değiştirilmeden korundu ve Komünizm Kurbanları için anıt-karşıtı bir esere dönüştürüldü.

1980'lerin bir diğer gayriresmi anıtı popüler fantazilerin kahramanlarından birine adanmıştı: Fransız Elçiliği'nin karşısındaki sokakta bulunan ve rock hayranları tarafından duvar yazılarıyla süslenmiş olan John Lennon Duvarı. Duvar yazıları ve John Lennon'ın sureti komünist yetkililer tarafından silinmişti. Şimdiyse, mülklerin iadesi sürecinin bir parçası olarak, Malta Şövalyeleri'ne geri verildi, ama onların da Beatles düşmanı olduğu anlaşıldı. Neyse ki Fransız elçisi, John Lennon'ın ve Demir Perde'nin her iki tarafındaki nostaljik 1960 hayranlarının imdadına yetişti ve anıtı, aslında gayriresmi kent kültürünün yok edilmesinden başka bir şey olmayan "iade" işleminden kurtardı.

Lennon'ın komünizm sonrası dönemde anma konusundaki değerli rakibi Franz Kafka'dır. Almanca konuşan Yahudi bir modernist olan Kafka, şehir rehberlerinin gururla ifade ettiği şekliyle, kozmopolit Prag ("üç kültürün şehri: Çek, Alman ve Yahudi") nostaljisini cisimleştirir. Ulus az çok türdeş hale geldikten elli yıl sonra, Çekler kaybettikleri kozmopolitliğe nostalji duyar hale geldiler. Kafka'nın kendisi çok kültürlü Prag'ı yücelten biri değildi. Ne Avrupa'ya ne de çocukluğunun Prag'ına nostalji duyuyordu. Ortaçağ Prag gettosunun kamu sağlığını ilgilendiren nedenlerle yerle bir edilmiş olması hakkında şöyle yazıyordu: "İçimizde hâlâ o karanlık köşeler, gizemli saray avluları, kör pencereler, kirli arka bahçeler ve karanlık hanlar yaşıyor. ... Kalplerimiz yeni hıfzıssıhha hakkında hiçbir şey bilmiyor. İçimizdeki sağlıksız Yahudi kenti, etrafımızdaki hijyenik yeni kentten çok daha gerçek." Yok olup giden gettonun

haritası rüyalarının mimarisini şekillendirmişti. Kafka'nın Prag'ı bürokratik unutkanlığın şehridir. Görünen o ki çağdaş Prag unutmayı savunduğu için Kafka'yı asla affetmemiştir ve onu delicesine hatırlamaktadır.

Kafka'nın doğduğu şehir olan Prag'da yazar olarak kaderi, unutkanlık ile aşırı şöhret arasında gidip gelmektedir. Arkadaşı Max Brod tarafından ikinci sınıf bir romanda şehit mertebesine yükseltilen Kafka hem sağcılar hem de solcular tarafından mahkûm edilen "modern kıyametin örnek yazarı" haline gelmişti. Bertolt Brecht de dahil olmak üzere 1930'lardaki solcu aydınlar Kafka'nın kitaplarını yakmayı hayal etmiş, nitekim bu rüya Nazi Almanyası'nda gerçeğe dönüşmüştü. Kafka Naziler tarafından, sonra da komünistler tarafından unutturulmuş ve yasaklanmıştır. 1960'ların başında "itibarı iade edilmiş" ve önce ileri görüşlü bir şehirde, ardından da Prag Baharı'nın kahramanlarından birine dönüştürülmüştür. 1968'den sonra yeniden geçici süreliğine unutulan Kafka, yirmi yıl sonra Prag ulusal kahramanı mertebesine yükseltilir. 1989'dan sonra Prag'ı ziyaret ettiğimde Kafka'nın ölümünden sonraki sıkıntılarının devam ettiğini gördüm. Kafka artık yargılanmıyor: Satılığa çıkarılmış.

Kafka Prag'ın en önemli cazibe merkezi haline gelmiştir; Kafka'nın yaşadığı evler ulusal müzelere dönüştürülemeyecek kadar küçük olduğu için, turistlerin Kafka *kiç*leri (Kafka bardakları ve tişörtleri özellikle revaçtadır) satın alabilecekleri hediyelik eşya dükkânlarına dönüştürüldü. 1990'ların başlarında kent ikonografyasında Karl Marx'ın yerini Kafka aldı. Yazarın asimetrik gözleri şehrin etrafındaki birçok afişte sizi takip ediyor. 1999'da Çek avangard mimarisinin yenilenmiş şaheseri Veletrzni Sarayı'nda Kafka'nın *Amerika*'sından mülhem kocaman bir kavramsal enstalasyon vardı. Gözetleme mekanizmaları ve zamanı geçmiş bürokratik mobilyaların insanbiçimli parçaları gerçek anlamıyla Kafka'vari bir tiyatro oluşturuyordu. Bu etkinin yaratılmasına serginin başkarakterleri haline gelmiş olan müze bekçileri de farkında olmadan katkıda bulunmuşlardı. Komünizm günlerinden kalan bekçiler çok büyük ama genellikle boş olan Çağdaş Sanat Müzesi'nin her köşesinde pusuya yatmışlardı; sayıları ziyaretçilerden bir hayli fazlaydı. Yardımcı olmak adına her şeye karışan bekçiler, komünizm sonrasının karışık günlerinde, "Sanat" yerine geçen ıskartaya çıkartılmış tuhaf nesne-

lerle ilgilenebilecek herkesten şüphelendikleri için, ziyaretçilerin her hareketini izlemişlerdi.

Kafka'nın yalnız eserleri değil, özel yaşamı da artık turist keşiflerine açıktır. Kafka'nın sevgilisinin portreleriyle ve postere dönüştürülmüş aşk mektuplarından parçalarla süslenmiş olan yeni Café Milena'da fahiş fiyata tatlılar yiyebilirsiniz. Önceden Kafka'nın kitapları bile yayımlanmıyordu; şimdi ise en özel yazıları halka açılıyor, seri olarak basılıyor ve okunamayacak derecede büyütülüyor. Kafka'nın kısa süreli aşkı, uzun süreli mektup arkadaşı Milena Jesenska'ya gelince, o da bir süreliğine yıldız statüsüne erişmişti, ki fazlasıyla hak ediyordu bunu. Milena başlı başına olağanüstü bir kadın, gazeteci, yazar ve savaş kahramanıydı. Prag'ın sanat yaşamında aktif bir rol oynamıştı, Çek ve Alman Yahudi yazarlar ve sanatçılar arasındaki dil ve kültür sınırlarını aşmış ve önce mahkûmiyetine, ardından da esir kampında ölümüne yol açan Nazi işgaline karşı direnişe katılmıştı. Kafka ve Milena karmaşık yaşamlarını bir araya getirmeyi pek başaramadılar ve gerçek hayatta birleşemedilerse de yazı yoluyla sonsuza dek birbirlerine bağlı kaldılar.

Kentte Kafka'nın zamanındaki kafe kültürünü biraz mizahi bir şekilde yeniden oluşturmaya çalışan birkaç kafe var. Örneğin yeni-Viyana tarzı yüksek tavanları, yüksek *kiç* tarzı tavuskuşları ve pahalı kahve kremalarıyla, Habsburg İmparatorluğu'nu hatırlatan Café Louvre yakın dönemde elden geçirilmiştir. Fransız, Arap, Rus ve gececi kahvaltılarının bulunduğu menüsü yeni küresel kültürü kucaklamaktadır. Keza, bir zamanlar Çek muhaliflerinin mekânı, Havel'in de gözdesi olan Café Slavia –şairin ve yeşil esin perisinin özgün tablosu da dahil olmak üzere– İkinci Dünya Savaşı öncesinin üslubuyla yeniden inşa edilmiştir. (Aslında kafe 1991'de Amerikalı bir yatırımcı tarafından satın alınmış ve yakın döneme kadar kapalı kalmıştı. Kafe için verilen kavga, kent sakinlerinin ve cumhurbaşkanının kabul etmeye istekli oldukları Amerikanlaştırmanın sınırlarını sorgulamıştı. Sonunda kafe savunucuları kazandı, ama yeni Café Slavia Havel'in zamanındaki temel özelliği olan Sovyet üslubunun hiçbir ayrıntısına dikkat edilmeden yaratıldı.) Tavanda yeşil bir neon lambası ve çağrıştırıcı adı olmasaydı, deri koltukları ve ünlülerin resimlerinin asılı olduğu duvarlarıyla Amerika'daki bir otelin taklit Avrupa kafeteryasıyla karıştırılabilirdi. Diğer yeni kafeler,

Prag kafe kültürünün savunucuları ile küresel pazar yanlıları, yerlilerle turistler ya da gurbetçiler arasındaki savaş alanları haline geldi. Avrupa kafe kültürü hayalleri ve nostaljileri burada bir arada yaşamaktan ziyade çatışıyor görünmektedir. Velriba Bar kendi 1960' larını 1990'lar tarzında –barda içbükey aynalar, ucuz yağlı yiyecekler ve arka odada çiftler için rahat, pejmürde koltuklar– yeniden yaratan Çek gençleri arasında popülerdir. Burası ilk başta, fiyatları iyiden iyiye yükselterek yerli müşterileri dışarıda bırakabilecek turistlere ya da yabancılara değil, çoğunlukla Çek gençlerine hitap eden gizli bir yerdi. İngilizce elrehberi kitabımda, "Burası Prag haritanızı açıp her şeyin ne kadar ucuz olduğunu söyleyebileceğiniz yerlerden değil," diye yazıyor. Şu anda Velriba'da yerlilerden daha yerli görünmek için çaba harcayan birçok yabancı var.

Café Milena'da Prag haritanızı istediğiniz gibi açabilirsiniz. Kafe hiçbir yerin yeniden inşası değil. Eski moda Avrupa'ya duyulan –zararsız ama özel bir yaratıcılığı olmayan– *ersatz** nostaljinin bir örneğidir. Bazı turistlerin gerçekten Çek, Çeklerin de turist olmak için ödemeleri gereken bedel budur. Karşılıklı anlayış burada sınırlarına ulaşıyor. Bir keresinde burada bir arkadaşımı beklerken, eski Prag resimlerinin olduğu kartpostalları yazıp dolduran hevesli bir Amerikalı turist gördüm. Kafka'nın duvarlardaki devasa kabarık kaligrafilerinden büyülenen turist, garsona kibarca Kafka'nın ressam olup olmadığını sormuştu.

Garsonun cevabı netti: "Almanca! Ben İngilizce konuşmuyorum."

Yerel kültürden haberdar olmadığım dönemde Prag'a yaptığım ilk ziyaretlerin birinde Café Milena'da Praglı bir arkadaşımla buluşmayı planlıyordum. Yaşlı bir 68'liydi, yani soyu tükenmekte olan bir kuşaktandı. Onu beklerken *palaçinki* yiyip Kafka'nın el yazısını inceledim. Astrolojik Saat çaldı ve turistleri karşılamak üzere Ölüm, Açgözlülük ve Kibir figürleri ortaya çıktı. Çek ve Amerikan gençlerinin çaldığı John Lennon şarkısı nedeniyle hayranlık ifade eden mırıltılar duyulmuyordu. Arkadaşım buluşmaya gelmedi.

Ertesi gün beni kafenin önünde beklediğini, ama orada olup olmadığıma bakmak için ikinci kata çıkmadığını öğrendim.

* *Alm.* Suni, taklit. –*ç.n.*

"Bu Milena'ya giremezdim," dedi. "Orası yalnızca turistler için."

"Ne yaptın peki?"

"Dışarıda öyle durup Beatles dinledim," dedi.

Arkadaşım gençlik nostaljilerine sadık kalmıştı. Herkes 1960' larda Beatles mırıldanırdı. Tek fark, Batı'daki Beatles hayranları Ukraynalı ve Gürcü kızların "Batı'yı arkalarında bırakarak" (gerçekten de nostaljik bir fikir) el ele yürüdükleri "SSCB'ye geri" gitmekten bahseden şarkılar söylerken, Doğu'daki Beatles hayranları yalnızca Beatles eşliğinde "ABD'ye geri gitmek" isterlerdi. Bu nedenle nostaljik özlemde büyük bir bölünme ve ciddi bir yanlış anlama vardır. Batılı ve Doğulu Beatles hayranları birbirlerinin fantazilerini kontrpuantal bir ritim eşliğinde kurcalıyorlardı. Dolayısıyla bazıları Café Milena'da soluğu alıp pahalı tatlılar yerken, bazıları bu gastronomik saygısızlığı reddediyor ve dışarıda kalıp uzun saçlarıyla aksansız Beatles şarkıları söyleyen on sekiz yaşındaki Çekleri dinliyorlar.

"Alışılmadık yoldan" diğer Kafka'yı ararken, turistlerin pek rağbet etmedikleri bir bölgede uzak bir metro istasyonunun yakınlarındaki Yeni Yahudi Kabristanı'na geldim. İhtiyar bekçiye mezarların haritasını sordum.

"Burada akrabalarınız mı var?" dedi sıcak bir tavırla.

"Hayır, hayır," dedim. "Franz Kafka'yı arıyorum."

"Ha, Kafka," dedi sabırsızlıkla. "Dümdüz gidin..." dedi ve anlaşılmaz bir el işareti yaptıktan sonra bir daha benimle ilgilenmedi. Neticede Kafka'nın mezarını bulmayı başardım. Kafka'ya birçok mektup gelmiş olması beni şaşırttı. Alacakaranlık saatinde metruk bir mezarlıkta gizlice Kafka'nın mektuplarına baktım. "Bugün Bloomsday. Herkes Joyce'u seviyor, ama bence en iyisi sensin! Maria C. St. Louis, ABD."

Kafka'nın gerçek aşkını bulmuş olabileceğimi düşündüm. Bir Amerikalıydı ama, Milena değil, Maria'ydı. Yalnız zamanlama bakımından biraz geç kalmışlardı.

Sınır Geçme: Fahişe ile Kamyon Şoförü

"Sınırı ortadan kaldırmamız, işlemleri sürdürme ve ticaret akışını engelleme gücünü azaltmamız gerekiyor. Sınır ortadan kalktıkça bir bütünün parçası olan insanlar bir araya gelecektir."[28]

"Savaş sonrasında yaratılan (ya da daha doğrusu yeniden yaratılan) Avrupa, komünist totaliter dönemin en etkili ve dolayısıyla en kalıcı sonuçlarından biri olmuştur diyesi geliyor insanın. Önceki birçok yanlış başlangıcın ardından, yeni Avrupalı kimliği, neredeyse ders kitaplarını hatırlatır şekilde, sınırın bir ürünü olarak yeniden ortaya çıktı.[29]

Kenarda kalmış Avrupalılar sınır konusunda saplantılıdır; bu sınırlar zihinsel ya da fiziksel olabileceği gibi, siyasi ya da erotik de olabilir. Sınırsız bir dünya hayal etmediklerinde, en azından sınırı dış siyasi gerçeklikten bireysel tahayyül alanına taşımak isterler. Gençliklerindeki en güçlü sınır Sovyet sınırıydı. Popüler şarkılarda yüceltilen ve tanklarla korunan mitik bir alandı o. "Sınırda bulutlar kasvetli kasvetli süzülüyor. ... Üç tankçı, üç neşeli arkadaş." Şarkının konusu Uzakdoğu'daki sınırdı, ama fantazileri 1968'de, yani Sovyet tankları Prag'a girip genç askerler ("neşeli tankçılar"), olayların saklanan görüntülerinde gördüğümüz gibi, "Çek kardeşleri"nin kendilerini neden coşkuyla karşılamadığını anlayamadıkları yıl gerçeğe dönüştü. 1989 devrimlerinin konusu sınır geçmelerdi. İlkin Avusturya-Macaristan sınırı açıldı ve binlerce Doğu Alman Batı'ya kaçtı. Ardından, Demir Perde'nin gerçek ifadesi olan Berlin Duvarı yıkıldı. Bugün ise, rüyalar gerçeğe dönüşmüş gibiyken, rüyaların tamama ermesinin önündeki maddi olmayan engeller giderek daha da görünür hale geliyor. Batı Avrupa'daki sınırlar ortadan kalkarken, Avrupa'nın doğusu ile batısı arasındaki Altın Perde çok fazla fırsat sunmuyor. Birleşik Almanya içindeki duvar yıkılmış olabilir, ama Almanya-Polonya sınırında bulunan bölünmüş Gorlitz-Zgorzelec şehrindeki köprü 1945'ten beri harap vaziyette duruyor. Almanya'nın Belçika ve Fransa ile arasındaki batı sınırı uluslararası bir oyun alanına dönüştü; insanlar Belçika ya da Fransa'da

28. Konrad, "Central Europe Redivivus", s. 109.

29. Zygmunt Bauman, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality* (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 244.

yaşayıp Almanya'da çalışıyorlar, Avrupa'nın birleşmesinin lunaparkına dönüşmüş olan şehrin yaya bölgelerinde dolaşırken İngiliz çömlekçilerine uğruyor, İspanyol *tapas* barlarına gidiyor ve İtalyan ayakkabıları giyiyorlar.[30] Oysa Doğu sınırında in cin top oynuyor. Kentin Polonya ile Almanya kısmı arasındaki köprü topu topu otuz metre uzunluğunda, fakat altı yıllık müzakerelerin ardından hâlâ onarılmayı bekliyor. Tüm o "Özgür Avrupa" tartışmalarına rağmen kıtadaki gerçek sınırlar görülmeye değer eşitsizlik alanları olmayı sürdürüyor. Talihli Avrupalılar ile talihsiz "Doğulu" komşuları arasındaki kapatılamaz boşlukların sayısı epeyce fazla.

Soğuk savaş sonrasındaki birçok edebiyat eserine ve filme kültürler arası karşılaşmalar damgasını vurmuştur. Okumuş bir Çek fahişe cahil bir Alman kamyon şoförüyle karşılaşır – işte yeni sınır aşkları böyle oluyor. Eva Pekarkova'nın *Truck Stop Rainbows* (1989) romanında Fialinka Doğu-Batı arasındaki anayolun kenarında bir çukura saklanır. Bir günlüğüne beynelmilel bir fahişe olmaya karar vermiştir. (Ortadoğu Avrupa fahişeleriyle Rus fahişelerinin ortak bir yönü, bu işi çoğunlukla asil nedenlerle yapmalarıdır. Örneğin Fialinka'nın akrabasına tekerlekli sandalye alabilmek için paraya ihtiyacı vardır.) İlk müşterisi olan Alman kamyoncu Kurt, kızın ileri düzeydeki Almancasından etkilenir; adeta Fielinka'da bulduğu en çekici ve en rahatsız edici yön kendisinin büyük dilini biliyor olmasıdır. Kurt'un verdiği hediyelere tav olmayan Fialinka kısa süreli münasebetlerini –dilsel, gastronomik, parasal ve cinsel– bir mübadeleye dönüştürür ve ona karşılığında Batı kapitalizminin Doğulu versiyonunu verir. Kamyon şoförünü gariptir, hoş bulmasına karşın, onu Batılı erkeklerin temsilcisi olarak görür. Fialinka ideallerini korumak adına basmakalıpları abartır, Kurt'a ondan daha Avrupalı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Kurt ise yalnızca bir emir kuludur bu oyunda. Fakat her şeye rağmen, gerçek güç ve hayali denetim hikâyesi, beklenmedik bir şekilde, kültürel basmakalıpların gücünün ve gizli arzuların hikâyesine dönüşür. Her ikisi için de şok edici olan, bunca şeye rağmen aralarında çok büyük farklar olmamasıdır, özellikle de Fielinka iyi Almanca konuşunca.

30. Roger Cohen, "Shiny, Prosperous 'Euroland' Has Some Cracks in Façade", *New York Times*, 3 Ocak 1999.

1999'da Alman-Amerikalı arkadaşımla Almanya'dan Çek Cumhuriyeti'ne geçtik ve kendimizi ilginç bir sınır bölgesinde bulduk. Sınır kentlerinin sokak köşelerinde ve yol üstü büfelerin yanında uygun kıyafetleriyle çeşitli Avrupa dillerinde kendilerini pazarlayan genç kadınlar vardı. İlkin maskeli balo zannettik; doğrusu işi abartmışlardı, bazen arabaların, hatta bir şeyler içmek ya da lavaboya gitmek için arabadan inen yolcuların peşinden koşuyorlardı. Çek olup olmadıklarını ya da Doğu'nun daha yoksul ülkelerinden gelip gelmediklerini tahmin etmek zordu. Nedendir bilinmez hiç kimse pas vermiyordu, en azından ben trafiğin yoğun olduğu sırada sınırı geçmeye çalışırken kimse durmamıştı; bu kadınlar artık komünizm sonrası bir yenilik değil, üzüntü verici ama alışıldık bir görüntü oluşturuyorlardı. "Motel Venus" ya da "Erotik Bar" yazılı neon ışıklarının hâkim olduğu, karanlık pencereleri ve boş sokakları olan hayalet kentlerden geçtik. İşler kesat gibiydi ve neon ışıklarının çoğu kırık dökük haldeydi.

1989 sonrasındaki karşılaşmalara ideal Avrupa ile Avrupa'nın reel politikası arasındaki bölünme damgasını vurmuştur. Sınır geçme yeniden mitleştirilmektedir; Rus yapımı *Paris'e Açılan Pencere* filminde kozmopolit St. Petersburg rüyasında ("Avrupa'ya açılan pencere") mecaz gerçeğe dönüşür ve filmin kahramanı Petersburg'da komün dairesindeki pencerelerden birinin aslında Paris'e açıldığını keşfeder.[31] Kieslowski'nin üçlemesi *Mavi*, *Beyaz* ve *Kırmızı*'da karakterler pek çok yasadışı yoldan –arkadaşlarının bagajında ve kendi tekinsiz rüyalarında seyahat ederek– sınırı geçerler. *Beyaz*'da bir Fransız ile Polonyalı arasındaki aşk ilişkisi küçük düşürücü bir boşanmayla sonlanır. Aydınlanmadan bu yana Fransızca Avrupa kültürünün evrensel diliydi. Mavi, kırmızı ve beyaz özgürlük, kardeşlik ve eşitliği simgeleyen Fransız bayrağının renkleridir. Burada ise tahayyül özgürlüğünü, çifte yaşamları ve kültürel farkları simgelemektedir. Kieslowski'nin filminde Fransız kadın, hoş bir zavallı Polonyalı çocuğu iktidarsızlaştıran ve derbeder hale getiren acı-

31. Europa adını taşıyan önceki döneme ait iki filmden daha bahsedilebilir: *Europa, Europa* (yön. Agniezka Holland) ve *Zentropa*'dır (yön. Von Trier). *Europa, Europa* filminin tekrarlı bir adının olması tesadüf değildir. Film, Ari ırkına mensupmuş gibi davranan Yahudi bir delikanlının ve Avrupalı Yahudilerin kaçınılmaz kaderinden kaçışın hikâyesidir.

masız bir Europa ve bir bakire-fahişedir. Film Welles'in *Yurttaş Kane*'ini hatırlatan dışavurumcu bir sahneyle Adalet Sarayı'nın basamaklarında başlar. Fakat Polonyalı eski koca aşağıdan değil, yukarıdan görülür, özgür bir birey değil, zavallı bir adamcağızdır. Gökyüzüne bakayım derken üzerine kuş pisler. Fransız hâkimin verdiği aleyhte karara ateşli Lehçesiyle isyan ederken, evliliğini, aşkını ve hayatını kurtarmak için bir tek şey ister: Zaman. Fakat zaman işini bilen bir Batılının karşılıksız vermek istemediği değerli bir metadır.

Üçlemenin ikinci filmi olan *Beyaz*'da Europa baştan çıkartıp hadım eder ve filmin olay örgüsünü taşıyan arzunun karanlık nesnesi olarak kalır. Uluslararası saç kesme yarışmalarında birçok kez birinci olmuş olan zavallı Polonyalı berber mesleğini değiştirir. Şeytani bir pazarlık yaptıktan sonra yasadışı yollarla Polonya'ya geçer ve sonunda *Baba 3*'teki tali bir karakteri hatırlatan yeni karizmatik görünüşüyle başarılı bir müteşebbis olur. Her şeyden habersiz olan Fransız güzelini vahşi Doğu'ya çekmek için bir tezgah hazırlar. Buna göre kendisi ölecek, tüm serveti de eski eşine kalacaktır. Yeni edindiği hünerleriyle ince bir intikam alır: Önce ateşli bir aşk sahnesi gelir, ardından onu kendi ölümünden sorumlu tutacak bir kumpas kurar. Filmin sonunda en başta yaşananlar tekinsiz bir şekilde tekrarlanır; final sahnesinde acımasız Europa, ideal Fransız kız Polonya Adalet Sarayı'na bile getirilmez, doğrudan hapishaneye götürülür. Parlak ışıklı bir pencerede parmaklıkların arkasında güzel bir gölge olarak görünür. Polonyalı kahraman, idealine sahip olmak istemez; memleket toprağında hapsedilmiş olmasının verdiği gönül rahatlığıyla ona uzaktan tapmayı tercih eder.

Film kasıtlı ve kasıtsız ironilerle doludur. Kieslowski en başarılı Avrupalı yönetmenlerden biri olarak görülüyor ve Avrupa sinemasına ilk günlerindeki düşünümlü ve cesur dönemini, Fransız sinemasında önceki çağın alameti farikalarından biri olan el kamerasıyla yakalanmış anlatımcı sinematik güzelliği ve modası geçmiş romantizmi geri getirdiğine inanılıyordu. Fransız sineması adeta kendi görkemli geçmişini hatırlamak için bir Polonyalıya ihtiyaç duymuştu.

Sınırı yalnızca dışsal bir şey olarak görmemek gerekir. Sınır gerek Doğu'da gerekse de Batı'da içselleştirilmiştir ve ortak bir yuva için duyulan nostalji ve boşa çıkan beklentiler aracılığıyla izi sürül-

mektedir. Sınırın illa bölünmenin işareti olması gerekmez; karşılaşmaların da alanıdır sınır. Eksantrik Avrupa rüyası ve kentli bireyciler kulübü sınırsız bir dünya ya da sınırsız bir ütopyayı söz konusu etmez. Avrupa miti yer değiştirme ve tercümeyi, farklılıklar ve diyalogları esas alır. Avrupa'yla aşk ilişkisinin basit bir ihlal meselesi olmadığı anlaşılmıştır; bu ilişki daha ziyade derin kültürel anlamları olan gerçekleştirilememiş bir arzudur. Pornografinin yasak olduğu ülkelerde erotik tahayyül Avrupa'nın eksantrik yeniden icadında kilit bir rol oynamıştır. Doğu ve Orta Avrupalılar için gerek hayatta gerekse de sanatta erotizm, ılımlı sosyalist gerçekçilik ile Sovyet tarzı püritenlikte cisimleşen resmi kültüre karşı bir varoluşsal direniş biçimiydi.[32] 1968 Prag işgali sırasında kısa etekli ve dekolte bluzlu kızlar tankları durdurmaya çalışıyorlardı. "Savaşma seviş" sloganının burada farklı bir mahiyeti vardı. Siyasi özgürlüğün yalnızca bir rüya olduğu koşullar altında erotizm bireysel özgürleşmeye izin veren oyunbaz bir sınır anlayışına dayalıydı. Erotizmin sonunun Viagra ya da Prozac'la tedavi edilebilecek bir orta yaş krizi değil, bireysel özgürleşme krizi olacağı düşünülüyordu. Erotik bilgi haz ve acıyı en son sınırlarına dek zorlamak anlamında Sade'cı değildi; onun yerine, bir özne olarak insanı siyasi ya da ekonomik zorunluluklardan hareketle anlamaya çalışan her türlü kolektif söyleme karşı bireysel hazzın "ideolojik açıdan yanlış" özelciliğini keşfe çıkmıştı. 1968'den sonra Çekoslovakya'da yeniden kurulan Sovyet tarzı komünizme muhalefet, "politika karşıtlığını" ve toplumda "paralel yapılar"ın oluşturulmasını savunmuştu. "Erotik keşif bu politika karşıtlığının bir ifadesiydi; dolayısıyla gerçekte apolitik değil, politika karşıtıydı. Bu muhalif coğrafyada Sovyet Rusya'daki resmi kültür erotik oyunun antitezi olarak algılanıyordu; ya çok duygusal ya da çok siyasi, ya çok mesihçi ya da çok ahlakçı görülüyordu. Avrupa'nın ise, tersine, erotik bir mimarisi, sınırda oyun alanları, tahayyülle esnetilebilir açık biçimleri vardı. Gerçek sınır karşılaşması bu politika karşıtı erotizmin sonuna işaret ediyordu; aşk ilişkisinin yerini mübadele, politik doğruluk ya da reel politika almıştı.

32. Doğu ve Orta Avrupalı erkeklerin erotik fantazilerine ilişkin mükemmel bir kurmaca eleştirisi için, bkz. Dubravka Ugrešić, "Lend Me Your Character", *In the Jaws of Life* içinde (Evanston, Illinois: Northwestern University Press).

Erotik tahayyülün ahlakçısı, zaman zaman da hümanist hoşgörünün insansevmez savunucusu olan Milan Kundera, yurtdışında yazdığı ilk romanı *Gülüşün ve Unutuşun Kitabı*'nı sınırsız Avrupa hakkında kötümser bir görüşle bitirir. Kitabın son kısmının başlığı "Sınır"dır ve bu sınır siyasi değildir. 1970'lerde yazılmış olan roman Batı Avrupa karşı-kültüründe çok popüler olan "ilerici" 1960'ların özgürleşme hayalini sorgulamaktadır. Roman pastoral bir Akdeniz adasındaki çıplaklar kampında sona erer:

> Bir grup çıplak insan onlara doğru yaklaşıyordu. Edwidge, Jan'ı onlarla tanıştırdığında adamlar elini sıktı, tanıştığıma memnun oldumlarını söylediler, adlarını ve unvanlarını saydılar. Sonra birçok şeyden bahsettiler: Suyun sıcaklığından, bedeni de ruhu da kötürüm bırakan bir toplumun ikiyüzlülüğünden, adanın güzelliklerinden ... kocaman göbeği olan bir adam Batı medeniyetinin devrinin kapanmak üzere olduğunu, çok geçmeden Yahudi-Hıristiyan düşüncesinin bağlarından bir defada ve sonsuza dek kurtulacağımızı iddia eden bir teori ortaya attı. Jan bu lafları on değil, yirmi değil, otuz değil, yüz değil, beş yüz değil, bin defa duymuştu. ... Adam konuştu da konuştu. Diğerleri ilgiyle dinlediler, çıplak üreme organları ölgün bir halde, boyunlarını bükmüş, kayıtsızlık içinde sarı kuma bakıyordu.[33]

Kundera'nın erotik tahayyülünde çıplak üreme organlarının kendi gözleri vardır; üreme organları dünyadaki en iyi oyunu yok etmiş ve kültürel hafıza duvarlarını alaşağı etmiş olan ilerici ideoloji tarafından kişileştirilip cansızlaştırılır. Sahilde duyarlı çıplakların olduğu pastoral ada adamakıllı distopya gibi görünür. Kundera'nın göçmen kadınlarının "ilerici erkekler"le erotik karşılaşmalarından hiçbir zaman tatmin olmamaları belki de tesadüf değildir. (Yazarın sevdiği kadın kahramanlarını kıskanması da bunda bir rol oynamış olabilir.) Kundera sınırı kaldırma değil, araştırıp ortaya çıkarma derdindedir. Sarı kumlardaki sınırın silinmesi özgürleşmeyi getirmez. Aslında sınırların olmadığı bu hafızasız dünya Demir Perde'nin arkasındaki sınırlı dünyanın bir suretidir. Sınırları olmayan Avrupa, kenardaki Avrupalıların eski moda fantazilerini dışlamakla tehdit eder.

33. Kundera, *Book of Laughter and Forgetting*, s. 228.

Kimlik Siyaseti: Uyuyan Güzel ve Muharip Krallar

Dubravka Ugrešić'in "Güzel İnsanlar Böyle Şeylerden Bahsetmez" başlıklı denemesinde, Doğulu bir bakire olan Europa, uyuyan güzele dönüşmektedir:

Bir keresinde Zagreb'deki bir tanıdığım beni hayatının aşkıyla tanıştırmıştı. Sessiz, soluk yüzlü, minyon bir kadındı:

Arkadaşım "onunla evleneceğim" demişti. Nedenini de şöyle açıklamıştı: "Hayatımda böyle uykucusunu görmedim, günde yirmi saat uyuyabiliyor."

Bugün mutlu bir evlilikleri var.

Gerçek hayattan alınma bu hikâye bir aşk hikâyesinin yorumuna önsöz olabilir. Lafı hiç dolandırmadan, Doğu Avrupa ile Batı Avrupa arasındaki aşkı kastettiğimizi söyleyelim. Ayrıca şunu da ekleyelim, bizim hikâyemizde Doğu Avrupa o uykucu, soluk yüzlü güzeldir, ama şimdilik ufukta bir evlilik görünmüyor.[34]

Demir Perde döneminde Batılı erkek Doğu Avrupalı kadını, "onun mütevazı güzelliğini, yoksulluğunu, melankolisini ve sıkıntılarını, ... ötekiliğini" seviyordu. Ayrıca kendisini cesur bir gezgin ve "öteki taraf"takini kurnaz bir pazarlıkçı olarak görmeyi seviyordu. Doğu Avrupa onun "haremi" idi; Batılı erkek gelip onu ziyaret eder, ama o asla iade-i ziyarette bulunmaz, partnerini karşılıklılık ve sorumluluktan kurtarırdı. Mütevazı Doğulu kadın "sadık bir eş, iş ve nizam" sayesinde evliliğini ve yuvasını sağlamlaştırmıştı.[35] Kadın uyanıp da Batılı kıyafetler içinde seyahat etmeye başlayınca aşk ilişkisi büyük ölçüde değişti. Dahası kadın, melankolik ötekiliğini muğlaklaştırarak, kolaylıkla Batılı kılığına girebiliyordu. Uzlaşmaz farklılıkların kabul edilmesi yerine, tekinsiz benzerliklerle karşılaşınca büyü bozuldu.

Batılımız karmaşık duygular içindedir: Bir tür rahatsızlık (Ya Doğu Avrupa buraya, bana taşınırsa?), şaşkınlık (Sınırlar nerede? Tüm dünya aynı

34. Dubravka Ugrešić, *The Culture of Lies* (Philadelphia: Pennyylvania State University Press, 1998), s. 236.

35. *A.g.y.*, s. 240.

mı olacak?), hafif küçümseme (Bize benzemekten daha iyi bir yol bulamazlar mıydı?), kendine acıma (Onlara kot alınca beni sevdiler) ... Kızıl Meydan'daki yaşlı komünistlerin görüntülerini izledikçe, Batılı "Acaba duvar yerinde dursa daha iyi olmaz mıydı?" diye merak eder.[36]

Karşılaşmak Doğuluların (bu örnekte Yugoslavların) da cesaretini kırar; onlar da burukluklarını diğer Doğu Avrupalılara aktarırlar. Ugrešić'in tablosunda, gerek Sırplar gerek Hırvatlar birbirlerine duydukları nefreti meşrulaştırmak için Europa'ya duydukları karşılıksız aşk retoriğine sarılırlar. Eski Yugoslav milliyetçilerinin Batı'dan ödünç aldıkları şey akılcı argüman değil, kişisel travma dilidir. Sırp milliyetçileri "Müslümanlara karşı işledikleri soykırımı ancak karşılıksız aşkın intikamı olarak kabul ettikleri takdirde açıklayabilirler"di.[37] Hırvat milliyetçileri Avrupalılaşma yolunda Sovyetler'e özgü denilen birçok basmakalıp tutum sergilediler. Tudjman'ın propagandasında, Europa romantik bir güzelden fahişeye dönüşmüştü. Bosnalı Müslümanlar, özellikle Avrupa'nın çokkültürlülüğü anlayışında direnen Saraybosnalılar da, her ne kadar içlerinden pek çoğu Avrupalılardan ve Amerikalılardan aldıkları yardıma müteşekkir olsalar da, hayal kırıklığına uğramışlardır. Zira Avrupalı değil, Balkan mültecileri olarak kabul ediliyorlardı. Dolayısıyla Europa sevdası muharip krallarla kabileden talipleri arasında bir kavgayla son buldu. Avrupa özlemleri birbirleriyle savaşan ulusları bir araya getiremediği gibi daha da böldü ve bunda Avrupa'nın bölgedeki başarısız politikalarının da önemli bir yeri vardı. Belki de bugün Lyublyana'daki aydınların Europa çeşmesini benimsemekte tereddütlü davranmalarının bir nedeni de budur. (Bu Doğu Avrupa masallarında Europa'nın hem bir bakire hem de erkek âşık –maço değil, daha ziyade evini ölümcül ayartmalardan koruyan orta yaş krizine girmiş orta sınıf mensubu bir erkek– olarak göründüğünü belirtelim. Yeniden anlatılan Europa mitinde toplumsal cinsiyetler değişiklik gösterebilir, ama hiyerarşiler aynıdır. Asla eşitler arasındaki bir aşk ilişkisi değildir bu. Bir yerde, Ugrešić hikâyeyi iki kız kardeş olan Doğu ile Batı Avrupa arasındaki diyalog olarak sunar ve burada Doğulu kız bir tür Sinderella olur. Toplumsal cinsiyet değişikliği, eşitsizliği etkilemez.)

36. *A.g.y.*, s. 241. 37. *A.g.y.*

Doğulu kadın Batılı âşığına aynadaki suretini gösterir, yalnız paramparça bir aynada görülen bir surettir bu; kadın ne kadar Avrupalılaşmış görünürse, Batılı âşık Balkanlaştırmadan o kadar korkar. Doğulu kadının kolay "medenileşme süreci", Batılı âşığın içindeki hafif gizli "barbarlığa" işaret ediyor gibidir. Sonunda "Brükselleştirme"ye razı olur ve kendi toprağında çokkültürlülüğü savunmasına karşın, Doğulu kadının Balkanlardaki yurdunda "etnik" sınırlardan yanadır. Tuhaftır, Doğu Avrupa'dan ve eski Yugoslavya'dan mültecilerin akın etmesiyle birlikte, Doğu Avrupalı tam bir kötü adama dönüşmektedir. Yakın dönemdeki gazete haberlerinde ve uzun metrajlı filmlerde Ruslar genellikle mafya, Romanyalılar da barbar olarak resmedilmektedir, Arnavutlara ise (1999'dan önce) evrensel günah keçileri rolü düşmekteydi. Viyana'daki en son rezalet, Romanyalı çingeneler barbarlığın son noktasına varmakla suçlandıklarında patlak verdi: Umumi parkta kuğuları yemek, ki bunu yaparak yalnızca kuşlara zarar vermemişler, aynı zamanda Avrupa'nın güzellik sembollerinden birine de saygısızlık etmişlerdi. Arnavutlara gelince, Amerikan yapımı *Wag the Dog* (*Başkanın Adamları*) filminde, başkan uzaklarda bir yerlerde (Arnavutluk'ta) düzmece bir savaş yürüterek bir seks skandalının üstünü örter. (Kosova'daki en son çatışmadan önce, Arnavutlar Amerika'nın kültürel haritasının tamamen dışındaydılar, dolayısıyla kötü adamlar ya da en azından utanmaya gerek duymadan dalga geçilebilecek etnik gruplar bulmanın kolay olmadığı siyasi doğruluk açısından bu zor çağda Arnavutlar işte bu yapısal amaca hizmet etmişlerdi.) Film geniş çevrelerce Clinton'ın Monica Lewinsky'yle ilişkisinin kâhince öngörüsü olarak değerlendirildi; bir tür postmodern kâbusta Amerikan siyasi yaşamı kötü bir şakayı taklit etmişti. Hakikat da bir o kadar kiniktir. Kosova'daki kan gölü, etnik Arnavutlar ile Sırp ordusu arasındaki çatışmalar, görevi kötüye kullanma davası sırasında patlak verdi, ama Amerikalılara bir film kadar gerçekdışı geldi. (Alman dergisi *Stern*'deki son skandallardan biri de yapılan bir sahtekârlığın anlaşılmasıydı. Haberi veren muhabir Kürt isyancılar hakkında gerçek bir olayı anlatıyormuş, ama yeterince görsel malzemesi yokmuş. Yayın yönetmeni ise ısrarcıymış. Bunun üzerine muhabir, parayı bastırıp, Kürt isyancı rolünü oynamaları için işsiz Arnavut mültecileri kullanmış. Kenarda kalmış Avrupalılar paralı Batılılara egzotik görünümlerini satıyorlar.)

Ugrešić kendisinin yaşadığı Batı sınırını geçme hikâyesini anlatmaktadır. Amsterdam'da çalışan Hırvat pasaportlu "gönüllü bir sürgün" olarak her zaman sorunlarla karşılaşmış, çoğunlukla da yasal milliyetini reddettiği ve "öteki" kutucuğunu işaretlediği için. Bu örnekte "öteki" paradoksal bir nitelemedir, bir bireysel özgürlük kategorisidir; Ugrešić sadece geçerli pasaporta sahip bir birey olarak görülmek ister, tıpkı gümrükte hemen yanındaki kısa kuyrukta gururla bekleyen "AB üyeleri" gibi. Fakat sınır memuru "öteki" kategorisini tanımaz ve onu farklı bir şekilde ötekileştirir: Bir zamanlar Ugrešić'i "cadı" olduğu gerekçesiyle reddeden yeni ulus-devletin etnik kimliğine göre sınıflandırır. Ugrešić'e göre, etnik bölünmeler konusundaki bürokratik ısrar, etnik aidiyet adına yürütülen Yugoslav savaşının tekinsiz bir suretidir. Sınırı geçince Batı'daki herkesin kültürel farklılıklara saygı duyduğunu, hem de kültürel benzerliklere duyulmadığı kadar saygı duyduğunu görür. "Benim sorunum farklı" diye yazmaktadır Ugrešić. "Benim sorunum farklı olmamam ve farklı olmak istememem. Benim farklılığım ve kimliğim inatla ötekiler tarafından belirleniyor. Hem içeridekilerden hem de dışarıdakilerden bahsediyorum."

Dolayısıyla Batı'yla aradaki sınırı geçmek, *kurtulmayı umduğumuz* kimlik siyasetini güçlendirir. Farklılıkların kabul edilmesi, ortaklaşalığın kabul edilmemesi ya da ötekinin bir kan grubunun ya da ulus-devletin üyesi olarak değil, bir birey olarak muamele görme özleminin kabul edilmemesi ile sonuçlanır. George Konrad kendisinin kimlik siyasetine direnişi hakkında da yazmış, hem Batı'daki hem de Doğu'daki kimlik histerisini eleştirmişti. Konrad'a göre grup kimliği hazır bulunmuş bir kolektif metindir, zayıflar için bir "protez"dir. Kosova'daki çatışma sırasında, Konrad bütün ülkelerdeki azınlık haklarının korunmasında ısrar etti ve etnik temelli kendi kaderini tayin hakkının ve etnik temelli yeni devletlerin kuruluşunun birçok küçük diktatörlüğün doğmasına yol açabileceğini öne sürdü. Doğulular gide gele en tutarlı liberaller oldular, üstelik yalnızca siyasi açıdan değil, varoluşsal ve estetik açıdan da. Hafıza üzerine yazan Ortadoğu Avrupalı yazarlar, ulusal cemaatin ya da ulus-devletin hatıraların biricik hazinedarı olduğu fikrini reddederler. Bu yazarların hafıza anlayışı etnik hafızaya değil, yaşanmış deneyimlerin toplumsal ve kültürel çerçevelerine, ortak metnin birey tarafından yara-

tıcı şekilde anımsanmasına dayalıdır.

Kenarda kalmış Avrupalılar bugün son aşkları Avrupa konusunda daha aklı başında davranıyorlar. Onların "Avrupa yolu" artık bir aşk ilişkisi değildir. Şimdi yeni slogan "normalliğe giden yol"dur.

> Gözlerimize inanamadığımızdan kendimizi çimdikleyip, hayali imha kampını terk ettik. Doğal yollarla ölme olasılığımız giderek artıyor, gerçi ölüm hiçbir zaman doğal olmaz ama neyse. Yaşadığımız hayat –huzurlu, hüzünlü– artık kendi eserimiz olacak. Daha az tehlike ama daha çok sorumluluk ... Birbirimize ayıracak daha az zamanımız var. Genelde kendimizi evlerimize kapatıp, deyim yerindeyse, anti-dünyamız olan gazetelerde okuyamadığımız şeyleri tartışmayız. Gözle görülür dünya muğlaklıklarını kaybettikçe bizim de aslında ne kadar sıkıcı olduğumuz ortaya çıkıyor.[38]

Ortadoğu Avrupalılar rüyalarından bazılarını kaybetmiş gibiler; romantik fantazilerini Batı'ya yansıtmak yerine, içebakış yolunu tercih ediyorlar. Batı'yı ne kayıtsız şartsız seviyorlar ne de yerel sıkıntılardan sorumlu tutuyorlar. Komünizm sonrası milliyetçilik ışığında, Avrupa fikri daha pragmatik bir nitelik kazanıyor. Bu bir aşk ilişkisi değil, zorunluluk meselesidir.

Dubravka Ugrešić yakın dönemde bana Zagrebli arkadaşının artık uyuyan güzel karısından memnun olmadığını söyledi. Dediğine göre, Batı'da iş bulmanın yollarını arıyormuş. Evlenmeden önce güzel sepya fotoğraflar çeken başarılı bir fotoğrafçıymış. Eski moda teknik ve yeni pragmatizmle donanmış bir Doğulunun hâlâ heves edebileceği işlerden biri bu olabilir.

Saraybosnalı bir kadın oyuncu Batı Avrupa'ya ilk ziyaretine ilişkin yorumlarında Batılılarla olan tuhaf karşılaşmalarından bahsetmişti. Kendisini bir Avrupalı olarak görüyormuş, ama ondan beklenen yalnızca felaket hikâyeleri anlatmasıymış. Saraybosna'daki şiddetin filme alınmasının yakışıksız ve düşüncesizce bir iş olacağı kanısındaymış. Olayları doğrudan yaşamış biri olarak yalnızca "normal bir hayata sahip olma" hayalleri kuruyormuş. Soyut bir Avrupa'ya nostalji duymuyor, yalnızca daha talihli Avrupalıların genellikle doğal bir şey olarak gördükleri günlük yaşamı özlüyordu o. "Bilirsiniz o fıkrayı, Saraybosna kuşatma sırasında yok olmadı, ama şim-

38. Konrad. *Melancholy of Rebirth*, s. 47.

di Steven Spielberg tarafından yok edilebilir. Ne de olsa yeni filmi için dramatik bir malzemeye ihtiyacı var."[39]

Sonuçta, Batılılar da Avrupa'yı büyük katliamlardan, dinsel ve siyasi hoşgörüsüzlük savaşlarının ardından benimsemişlerdi. Şu anda demokratikliğiyle gurur duyan Avrupa Birliği'ne üye devletlerin en azından dörtte biri daha yirminci yüzyılda faşist ya da sağcı diktatörlükler tarafından yönetiliyordu. Dolayısıyla Batı Avrupalılar kendi yakın geçmişlerinde de Batı ile Doğu arasındaki benzerliklerin farklılıklardan daha tekinsiz olabileceğini fark etmelerini sağlayabilecek birçok "Doğu Avrupa" deneyimi bulabilirler. Belki de her türlü teknolojik zımbırtıya ve e-dünyaya karşın, Avrupa fikrine Doğu'nun esas katkısı, sonlanmayı reddeden bu tarih üzerine alacakaranlık tefekkürdür.

39. Yönetmen Nenad Dezdareviç, yazarla söyleşisi, Austen, Teksas, Nisan 1997.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SÜRGÜNLER VE HAYALİ MEMLEKETLER



Dairesinden Boşluğa Uçan Adam, İlya Kabakov.
Sanatçının izniyle.

12

DİASPORA MAHREMİYETİ ÜZERİNE

EVDE OLDUĞUMUZDA ev hakkında konuşma ihtiyacı duymayız. "Evde olmak" (*byt' doma*) birçok dilde hafiften gramere aykırı bir ifadedir.[1] Bunu nasıl söyleyeceğimizi yalnızca anadilimizde biliriz. Kendini evinde hissetmek, insanın hem nesnelerin hem de kendisinin doğru yerde olduğunu bilmesidir; gerçek bir mekâna bağlı olmayan bir ruh halidir bu. Yani özlem nesnesi aslında ev diye adlandırılan bir yer değil, dünyayla aramızdaki bu mahremiyet hissidir; genel olarak geçmiş değil, zamanımızın olduğu ve nostaljinin çekiciliğini bilmediğimiz o hayali andır.

Evden ve memleketten bahsetmeye başladığımızda, eve dönüşün ilk başarısızlığını tadarız. Yabancı bir dilde yitirmenin acısı nasıl anlatılır? Neden uğraşalım? İnsan evinden uzakta tekrar sevebilir mi? *Mahrem* (*intimate*) kelimesi "en içimizdeki", "doğamızın derinliklerine ait olan", "gayet kişisel", "cinsel" anlamına gelir. Fakat *intimate* fiil haliyle, ima ya da dolaylı işaret yoluyla "iletişime geçmek", inceden inceye imada bulunmak anlamına da gelir.[2] Şair ve filozofların nostaljiyi tahlil etmek konusunda daha donanımlı olabileceklerini savunan on sekizinci yüzyıl bilimcileri gibi, aralarında Freud'un da bulunduğu yirminci yüzyıl başındaki bazı psikologlar da, sanatçıların ve yazarların ev rüyası ve korkusu konusunda daha

1. Rusçada "herkesin evde olmaması" (*ne imet' vsekh doma*) özel hayatı ya da gizliliği değil, yalnız yaşanan bir tür çılgınlığı ifade eder. Nedense evin kalabalık olması gerektiği hissi yerleşmiştir: insanın kendisi olabilmesi için "herkes"in orada olması gerekir (Fransızcadaki *être chez soi* deyiminden ne kadar farklı).

2. *American Heritage Dictionary* (Boston: Houghton Mifflin, 1985), s. 672.

içgörülü olduklarını öne sürmüşlerdi. Alışıldık olanın gizemlerini anlamak için E. T. A. Hoffmann'ın fantastik hikâyelerini inceleyen Freud *ev gibi* (*heimlich*) sözcüğünün –"tanıdık", "arkadaşça" ve "mahrem"den, "ketum" ve "alegorik"e kadar uzanan– farklı anlamlarını incelemişti. *Ev gibi* (*heimlich*) kelimesinin, sonunda, karşıtı *tekinsiz* (*unheimlich*) ile örtüşecek kadar çiftdeğerliliği artar.[3] En çok korktuğumuz şeyi arzularız ve alışıldık olan genellikle karşımıza tebdili kıyafetle çıkar. Ruhların musallat olduğu gotik ev imgeleri ile Hollywood'un alışıldık hayaletli varoş hikâyeleri (Amerikan rüyasının hayaletvari diğer yönü) buradan kaynaklanmaktadır. İlk bakışta, tekinsizliğin alışıldık olandan duyulan korku olduğu, nostaljinin ise alışıldık olana duyulan özlem olduğu düşünülür; fakat nostaljik biri için, yitirilmiş ev ve dışarıdaki ev genellikle tekinsiz görünür. Yeniden kurucu nostaljikler bir zamanlar ev gibi olan şeyin tekinsiz ve ürkütücü veçhelerini kabul etmezler. Düşünsel nostaljikler ise her yeri bire bir eve benzetirler, ikizler ve hayaletlerle bir arada yaşamaya çalışırlar.

Belki de sıla hasreti belirtileri için tek tedavi ya da geçici rahatlama, sürgün edilmiş bazı yazarların ve sanatçıların öne sürdüğü estetik terapidir. Diğer birçok sanatçı gibi, Nabokov da alternatif bir tıp biçimi –evin ve dışarının tekinsizliği için homeopatik bir tedavi– uygulardı. Nabokov için kendisine dayatılan sürgüne katlanmanın yegâne yolu onu taklitle çoğaltmak, sürgün izleği üzerine sürekli bir şeyler geliştirmek, takma ad ve sahte pasaportla, dolayısıyla da kendi adını kullanmak zorunda kalmadan eve dönüşler hakkında yazmaktı. Diğer birçok yazar ve sıradan sürgün gibi Nabokov da *ima* sanatını, "şifreli bir örtmece" ile en kişisel ve mahrem acılar ya da hazlar hakkında konuşma sanatını hatmetmişti. Hatıralarla ve umutlarla saklambaç oynamak, tıpkı insanın uzaklarda kalmış ve yarı unutulmuş çocukluğundaki arkadaşlarıyla oynaması gibi, tuzdan bir sütun haline gelmeden geçmişi düşünmenin bir yolu olarak görünmektedir.

3. Sigmund Freud, "The Uncanny", *Studies in Parapsychology* içinde (New York: Collier Books, 1963), s. 19-63. Gotik sürgün imgeleri için bkz. Zinovi Zinik, "Roman uzhasov emmigratsii", *Syntax*, no. 16 (1986). Greta Slobin, "The 'Homecoming' of the First Wave Diaspora", *Slavic Review* (Güz, 2001).

Yirminci yüzyılın sonunda milyonlarca insan doğduğu yerden uzaklaştığını, gönüllü ya da gönülsüz olarak sürgünde yaşadığını görüyor. Bu insanların mahrem deneyimleri yabancı bir arka plan önünde gerçekleşiyor. Beğensinler beğenmesinler, hepsi de yabancı sahnenin farkında. Sıradan sürgünler genelde kendilerini ve ikinci evlerini büyük bir maharetle yeniden yaratarak kendi yaşamlarının sanatçıları oluyorlar. Eve dönememek hem kişisel bir trajedi, hem de ön açıcı bir etkendir. Buradan sıla hasreti olmadığı sonucu çıkmaz. Hayır, yalnızca, bu tür bir nostalji, geçmişin yeniden kurulmasını engellemektedir. Ayrıca ABD'deki göçmenler beraberlerinde genellikle bireycilikten uzak olan farklı toplumsal etkileşim geleneklerini getiriyorlar; yazarlara gelince, yalnız maruz kaldıkları baskının değil, daha "gelişmiş" Batı'da bir daha kolay kolay sahip olamadıkları toplumsal ağırlıklarının da hatırasını taşıyorlar. Çağdaş Amerikan pop psikolojisinde "mahremiyetten korkmamak" gerektiği söylenir. Buna göre, mahrem iletişimin sade bir dille yapılabileceği ve yapılması gerektiği ve "ne kastettiğinizi" ironi ve iki anlamlı sözlerin arkasına saklanmadan söylemekten oluştuğu düşünülür. Bu bakımdan, mahrem iletişimin göçmenleri (ve birçok yabancılaşmış yerliyi) korkutmaması mümkün değildir.

Bu insanların deneyimlerinin hakkını verebilmek için paradoks gibi görünebilecek bir şeyden bahsedeceğim: Köklerinden koparılmışlığa ve alışkanlığın kırılmasına karşıt olmayan, aksine bu etkenlerle oluşan "diaspora mahremiyeti". Diaspora mahremiyetine yalnızca dolaylama ve ima, yalnızca hikâyeler ve sırlar aracılığıyla yaklaşılabilir; tercümenin yetersizliklerini açığa vuran yabancı bir dilde ifade edilir bu mahremiyet. Diaspora mahremiyeti dolaysız bir duygusal kaynaşma vaat etmez, yalnızca dolaylı bir yakınlaşma –yine çok derindir, ama geçiciliğinin de farkındadır– vaat eder. Mahremiyeti şeffaflık, sahicilik ve kesin aidiyet olarak gören ütopyacı imgelerin aksine, diaspora mahremiyeti tanımı gereği distopyacıdır; kökleri tek evden duyulan kuşkuda, paylaşılan ait olmadan özlem duygusunda saklıdır. İnsan anlayışı ve hayatta kalma olanaklarının, kestirilemeyen tesadüfi karşılaşmaların umuduyla beslenir, ama bu umut ütopyacı değildir. Diaspora mahremiyetine ev ve memleket imgeleri musallat olur, ama sürgünün gizli hazlarından bazılarını da açığa çıkarır.

Batı geleneğinde mahremiyetin keşfi bireyciliğin doğuşuyla ilişkilidir. Sezgilerimizin aksine, mahremiyet geleneksel cemaatteki yaşamla değil, ortaçağın sonu ile Rönesans'ın başında kişisel gizlilik ve yalnızlık kültürünün keşfiyle bağlantılıdır. Kişisel gizlilik artık (sözcüğün özgün Latince etimolojisinde olduğu gibi) kamusal ve dini içerikten "yoksunluk" olarak algılanmaz; kendi içinde bir değer haline gelmiştir. Kişisel gizlilik on yedinci yüzyıl Hollanda'sında ve aşkın olmayan ev anlayışı ile ilk nostalji teşhislerinin yaklaşık aynı dönemde ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde özel bir kültürel anlam kazanır. Mahremiyet haritaları ortaçağ inziva yerlerinden –pencere kenarındaki ya da girişteki bir köşe, meyve bahçesinin arkasında kimselerin olmadığı bir nokta ya da orman– sayısız antika kutularının ve çekmecelerin olduğu on dokuzuncu yüzyılın gösterişli burjuva iç mekânlarına ve yirminci yüzyıl sonunun geçici mekânlarına (arabanın arka koltuğu, tren kompartımanı, havaalanındaki bir bar ya da elektronik anasayfa) uzanarak yüzyıllara yayılır. Görünüşte mahremiyet toplumsal olanın çeperlerindedir; yerel ve özeldir, toplumsal açıdan fuzulidir ve araçsal değildir. Fakat mahremiyetle kurulan her ilişki belli bir kültür ve toplum tarafından kirletilir.[4] Mahremiyet yalnızca kişisel bir mesele değildir; mahremiyet korunabilir, manipüle edilebilir ya da devlet tarafından kuşatma altına alınabilir, sanat tarafından belli bir çerçeveye sokulabilir, hafıza tarafından süslenebilir ya da bir eleştiriyle yadırgatıcı biçimde sunulabilir.

Yirminci yüzyıl mahremiyeti bir ideal olarak benimseyip, aynı zamanda fevkalade şüpheli hale getirdi. Hannah Arendt mahremiyeti dünyevilikten bir geri çekiliş olduğu gerekçesiyle eleştirir. Orta sınıfa ait bir mahremiyet kültünün mü, yoksa bir parya grubunun geliştirdiği özel bir ilişki, düşmanca bir dünyada hayatta kalma olanağı tanıyan bir kardeşlik biçiminin mi söz konusu olduğu önemsizdir. Arendt için, mahremiyet, deneyimin daralmasıdır, bizi dünyaya değil, ulusal ya da etnik cemaate (bu bir parya cemaati olsa bi-

4. Philippe Aries, *History of Private Life*'a Giriş, cilt 3, çev. Arthur Goldhammer (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 1989), s. 1-7 ve Orest Ranum, "The Refuges of Intimacy", *a.g.y.*, s. 207 (Türkçesi: *Özel Hayatın Tarihi*, c. 3, çev. Devrim Çetinkasap, Istanbul: YKY, 2007).

le), eve ve memlekete bağlayan bir şeydir.[5] Benzer şekilde, Richard Sennett da günümüz Amerikan toplumunda mahremiyet kültünün sıcaklık, sahici söylem ve sınırsız kapalılık vaat eden, kamusal alanın ve sosyalleşmenin zarar görmesine yol açan ayartıcı bir gaddarlık biçimine dönüştüğünü savunur.[6] Sennett'in eleştirisi günlük yaşamı sanattan ve mizahtan uzak, dünyevilikten ve kamusal değerden yoksun hale getirebilecek yirminci yüzyılın sonundaki ticarileşmiş Protestan sahicilik kültünü hedef alır. Ayrıca Amerikan rüyası ve "aile ocağı" kültüyle de bağlantılıdır. Bu durumda mahremiyet artık hâkim kültürel ideolojiden geri çekilme değil, daha ziyade onun gerçekleştirilmesidir. Bu mahremiyet ideolojisi --gerçek deneyimden çok bir vaat, hatta hak olarak– aile değerlerini savunan gargara reklamlarından gayriresmi destek grupları ile azınlık cemaatlerine kadar Amerikan yaşamının her alanını kaplar.

Diaspora mahremiyeti yitirilmiş eve ve memlekete duyulan ortak nostaljiyle kimliğe rahat bir şekilde yeniden kavuşulacağını vaat etmez; hatta tam tersi. Diaspora mahremiyeti, dünyanın farklı bölgelerinden iki göçmenin karşılıklı çekiciliği olarak ya da yabancı bir evin güvenilmez sıcaklık hissi olarak görülebilir. İnsanın yabancılaşmayla yaşamayı öğrenip çevresindeki dünyayla ve insan elinin dokunuşunun tuhaflığıyla barışması gibi, bir sürpriz, mahrem bir tanıma ıstırabı, dışarıdaki günlük yaşamın alışıldık yadırgatıcılığının ortasında arka kapıdan süzülen bir umut çıkagelir.

Modern metropolde hem yabancılaştırıcı hem de heyecan verici olan yaşam deneyimi, diaspora mahremiyetinin doğuşuna önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Ne de olsa ilk göçmenler içeridendi, yani genellikle şehirde yaşamaya gelmiş köylülerdi. Benjamin ve Baudelaire'in keşfettikleri, aynı anda bir tanıma ve yitirme şoku yarattığı gibi cinsel bir ürpertiye de yol açan kentteki "son bakışta aşk", melankolik bir tutkudan ibaret değildir; mucize niteliğindeki olanaklar olarak tezahür eder.[7] "Son bakışta aşk" kentteki yabancı-

5. Hannah Arendt, *On Humanity in Dark Times: Thoughts About Lessing in Men in Dark Times* (New York: Harcourt, Brace & World, 1968), s. 15-6.

6. Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (Londra ve Boston: Faber and Faber, 1977), s. 337-40.

7. Walter Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations* içinde (New York: Schocken Books, 1978).

yı, sahnede olduğunu, hem oyuncu hem de izleyici olduğunu fark ettiğinde çarpar.[8]

Yerlilere toplumsal varoluşun estetikleştirilmesi olarak görünebilecek şey, göçmenleri sürgün koşullarının kusursuz bir tasviri olarak çok etkiler. Ama elbette öncelikle ilk zorlukların atlatılması ve göçmenin düşünceye dalacak zamanı bulabiliyor olması gerekir. Göçmenler her zaman sahnede olduklarını düşünürler, yaşamları ara ara romantik patlamaların ve gündelik olayların olduğu vasat bir kurmacaya benzer. Bazen kendilerini bir roman kahramanı olarak görürler, ama bu tür ironik kavrayışlar onların yaşamlarındaki her romanımsı çarpışmanın sıkıntısına sonuna kadar katlanmak zorunda oldukları gerçeğini değiştirmez. Benjamin'in bahsettiği şok deneyimlerine gelince, bunlar basmakalıp hale gelir. Cinsel bir fantaziden daha çarpıcı olabilecek belli türde bir şefkatle karşılaşmak, çok daha alışılmadık bir şeydir. Son bakışta aşk, ifşanın ardından yaşanan yitirme olayının yol açtığı spazmdır; sürgünlerin şefkati ise yitirme olayından sonra ortaya çıkan bir olanağın ifşasıyla ilgili bir şeydir. İnsan, ancak kaybetmek kaçınılmaz bir şey olarak görüldüğünde, her şeyin kaybedilmediğine şaşırabilir. Şefkat, insanın gerçekten ne kastettiğini söylemesi, giderek daha da yakınlaşması ile alakalı değildir; özel olarak hedefe yönelik değildir, mutlak sahipliği ve kaynaşmayı dışlar. Roland Barthes'ın sözleriyle, "Şefkat ... sınırsız, doymak bilmez bir ad aktarması" ve "mevcudiyetin mucizevi şekilde billurlaşmasından başka bir şey değildir."[9] Şefkat, ihtiyaç ile arzuyu birleştirir. Şefkat her zaman çok eşlidir, asla dışlayıcı değildir. "Şefkatli olduğunuzda çoğul konuşursunuz."[10] Sürgünlerin karşılıklı büyülenmesinde belli bir hafiflik söz konusudur. Italo Calvino'nun dikkat çektiği üzere, "hafiflik gerçeklikten uzaklaşmak değil, onu ciddiyetinden arındırmak, ona tersten bakmak demektir, ama bu illa yüzeysel bir kavrayış anlamına gelmez."[11]

8. Georg Simmel, "Sociability", Donald Levine (haz.), *On Individuality and Social Forms* içinde (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1971), s. 130. Bu konuya dikkatimi çektiği için Gabriella Turnaturi'ye minnettarım.

9. Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, İng. çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1978), s. 224-5 (Türkçesi: *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1996).

10. *A.g.y.*, s. 225.

Diaspora mahremiyeti gecikmelidir ve asla nihai değildir; nesneler ve yerler geçmişte kaybedilmiştir ve yeniden kaybolabileceğini biliriz. Kusursuz aidiyet yanılsaması paramparça olmuştur. Fakat hâlâ paylaşılacak çok şey olduğunu keşfederiz. Yabancı ortam, geçmişte yitirilmiş olanların hatırası ve geçiciliğin kabul edilmesi mahremiyet şokunu muğlaklaştırmaz, şaşkınlık hazzını ve yoğunluğunu tepe noktasına çıkarır.

Genellikle Amerikan tarzı serbest piyasanın ve popüler kültürün tahakkümü olarak algılanan küreselcilik çağında, milliyetçiliğin yeniden doğduğunu ve "kültürel mahremiyet" üzerine yeniden vurgu yapıldığını görüyoruz. Kültürel mahremiyet yeni bir kavramdır; küçük bir ulus içindeki yaşamın belirleyici özelliği olan ve tarihsel açıdan özel bireyin ve aile ilişkilerinin alanı olan şeyi ulusal cemaate aktaran bir toplumsal poetika olarak tanımlanmaktadır.[12] Kültürel mahremiyet kendisini "dünyeviliğe" ya da kamusal alana değil, küresel kültüre karşıt olarak tanımlar. Bazen bizzat göçmenler, özellikle de siyasi değil, ekonomik nedenlerle gelişmiş ülkelere gelmiş, zulme uğramış olmayan göçmenler yabancı topraklarda mini bir ulus-devlet oluştururlar ve böylece dar bir çerçeve içinde tanımlanmış kültürel mahremiyetlerini besleyen diaspora boyutunu göremezler.

Ev ile memleket arasında doğrudan bir bağ kurmak ve kişisel özlemi tarihsel ve kolektif tarihe yansıtmak sorunlar çıkartabilir. Benedict Anderson geçmişin ulus tarafından yeniden yaratılmasını bireysel otobiyografiye benzetir. Neticede her ikisi de ev hafızasının kaybından, unutulmasından ve yadırganmasından peyda olmuş kimlik ve insan anlatılarıdır. Eve dönüş –hayali cemaate geri dönmek– yabancılaşma açığına yama yapmak, mahrem özlemi aidiyete dönüştürmektir. Eleştirmen, lirik bir pasajında, iki gelişim metaforundan yararlanır: Çocukluğunu unutmak isteyen ergen ve sözde kendisine benzeyen eski bir çocukluk fotoğrafına bakarak onu ye-

11. Italo Calvino, "Lightness", *Six Memos for the Next Millenium* içinde (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 1988), s. 3-31.

12. Michael Herzfeld'in dikkat çektiği üzere, kültürel mahremiyet ortak hafıza çerçeveleriyle saklambaç oynar ve devlet propagandasıyla manipüle edilebileceği gibi, günlük hayatta meydan okuma yöntemleri de sunabilir. Bkz. Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy* (New York: Routledge, 1996).

niden bulmaya çalışan yetişkin.[13] Bütün biyografi anlatıları hayali memleketler kapsamına girmez, yalnızca saf olanlar, "anne babaların ve dedelerle ninelerin koşulları"yla başlayan ve on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi uzlaşımlarını takip eden yerli toprağına kök salmış olanlar bu çerçeveye dahildir. Anderson'un izahında iç ve dış sürgünler, tutunamayanlar ve melezler dışarıda bırakılmıştır, zira bunlar ulusun mitik biyografisinden sapmaları ve dolambaçlı anlatıları ifade eder. Bilinçlerinin gelişimi evde değil, evi terk ettikleri an başlar. Ne de olsa her genç evden ayrılmayı hayal eder ve genellikle bu ilk kaçış evin mimarisini olduğu gibi, insanın rüyalarının haritasını da belirler. Hayali cemaatlerin bu iç ve dış sürgünleri de ev özlemi duyarlar, ama yanılsamaları daha azdır ve kendileri gibi yabancılarla dayanışma sergileyebilirler. Rüyalar gören yabancılardan oluşan hayali bir cemaat mi? Ütopyalara göre, bu daha risksiz olabilir.

Her göçmen, sürgünün yaşanmış deneyim olarak değil şiirsel bir imge olarak daha çekici olduğunu bilir. Sürgün kâğıt üzerinde gerçek hayatta olduğundan daha çekicidir. Öte yandan bu deneyim, memleketlerini gerçekten terk etmiş olanlara özgü değildir; büyük tarihsel çalkantılar ve geçişler yaşamış insanlar da kolaylıkla bunu anlayabilir. *Sürgün* (*exile*) sözcüğü (*ex-salire*'den) dışarı atlamak anlamına gelir. Sürgün hem sürüldüğün yerde sıkıntı çekmek hem de yeni bir hayata atlamak demektir. Atlamak demek, aynı zamanda ortada bir boşluk var, demektir ve bu boşluk çoğunlukla kapatılamaz; kaybedilen ve bulunan şeyin karşılaştırılamayacağını gösterir. Yalnızca küçük bir azınlık sürgünü ön açıcı bir kurmacaya dönüştürebilir.

Bir metafor olarak sürgün eski ve yıpranmıştır. Mümkün olan en geniş anlamda insanın içinde bulunduğu koşulu ve dilini ifade eder: Ne de olsa Âdem ile Havva'nın oluşturduğu ilk aile, Cennet Bahçesi'nden atılan ilk sürgündü. Cennetten sürülmelerinden ve efsanevi Babil Kulesi'nin yerle bir oluşundan sonra, çeşitli insan dilleri ortaya çıkmıştır. Antikçağdan modern çağa kadarki Batı geleneğinde sürgünlere çoğu zaman Ovidius ve Dante gibi ülkesinden sür-

13. Benedict Anderson, *Imagined Communities* (New York ve Londra: Verso, 1991), s. 204.

gün edilmiş şairler örnek gösterilirdi. On dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başında ise "aşkın evsizlik" ve kalıcı sürgün modern zamanların hastalığı olarak görülür olmuştu.

Sürgünün ana özelliği çifte bilinçtir, aynı anda farklı zamanların ve mekânların etkisine açıklık ve kalıcı bir çatallanmadır. Sürgünlere ve iki dil bilenlere her zaman şüpheyle yaklaşılmış ve "çifte kaderi" ya da yarım kaderi olan insanlar, yani zinakâr, hain, kayıp vicdan taciri, hayalet olarak görülmüşlerdir. Memleketinden sürülen bir yazar için sürgün asla sadece bir tema ya da metafor değildir; fiziksel olarak köklerinden koparılma ve farklı bir kültürel bağlama yerleştirilme genellikle hem sanat anlayışlarına hem de yazarlık biçimlerine meydan okur. Başka bir deyişle, gerçek sürgün deneyimi yazarın metaforlarını gerçekten sınayabileceği bir alandır; sürgün poetikası yerine hayatta kalma sanatından bahsetmek gerekir.

İkidilli ve çokdilli bilinç, genellikle, göz önünde olmayan ve en iyi tezahürlerini sanat eserlerinde bulan karmaşık bir zihinsel coğrafya olarak tarif edilir. Jacques Hassoun iki anadilini, İbranice ile Arapçayı Fransızca tasvir ederken şöyle yazar: "Amatör bir arkeolog, bu jeolojik buhranın neyi gizlediğini anlamaya çalışırken, ölü olmasına rağmen tek koldan akarak manzaraya damgasını vuranın iki nehrin birlikteliği olduğunu keşfedecektir."[14] George Steiner "farklı baskılar altında gelişmiş bir toprak parçası üzerinde jeolojik katmanların dinamik kıvrımları ve iç içe geçişleri" gibi bir imgeden bahseder.[15] Her iki durumda da ana dilin bir tür kayıp Atlantis ya da Altın Çağ manzarası sunmadığı açıktır. Bazı yazarlar ve dilciler, ikidillilerin kendi kendilerini tercüme etmek konusunda ya farklı diller farklı zihinsel katmanları işgal ettiğinden ya da iki dilin kolayca ayrıştırılamayacak şekilde iç içe geçmesinden ötürü sık sık sorun yaşadıklarına dikkat çekmiştir. Zihnin coğrafyasında anavatan ile ikinci vatan ya çok ayrıdır ya da rahatlığa izin vermeyecek kadar yakındır. İkidilli bilinç iki dilin toplamı değil, bütünüyle farklı bir ruh halidir; ikidilli yazarlar genellikle her türlü dilin yabancı-

14. Jacques Hassoun, "Eloge à la disharmonie", aktaran Elizabeth Klosty Beaujours, *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the "First Wave"* (Ithaca: Cornell University Press, 1989), s. 30-1.

15. George Steiner, *After Babel* (New York: Oxford University Press, 1975), s. 291.

lığı üzerine düşünürler ve sürgündeki değişikliklerden azade "saf bir dil" olduğuna dair tuhaf bir inanç beslerler. Walter Benjamin çevirmenin görevini tercüme edilemezliği açığa çıkarmak ve "dilin yabancılığıyla uzlaşmak" olarak görmüştür. Benjamin sürgünden kaçmaya çalışırken dil ve insanlık koşulunun ilk metaforu olarak sürgün fikrine geri döner.

Fakat pratikte göçmenler ikidilli olabilir, ama aksandan kurtulabildikleri nadirdir. Yanlış kullanılan birkaç edat, kaçırılan birkaç ek anadilin sözdizimini ele verir. Sovyet Rusya'dan gelen sürgünler için bariz siyasi tehlikeler ve risklerden başka zorluklar da vardır. Georg Lukács'ın tanımladığı biçimiyle aşkın evsizlik, Çaadayev'den Berdiaev'e kadar Rus felsefesi geleneğinde modernist bilincin bir özelliği olarak değil, Rus ulusal kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak görülür. Mecazi sürgün (genellikle geçici günlük varoluştan uzaklaşmak) "Rus ruhu"nun gezintileri için bir öngerekliliktir: Sonuç olarak, Rusya Ana'dan gerçek sürgün, eşi görülmedik bir kültürel ihanet olarak görülür. Ama yazar için sürgün ihanetten ibaret değildir; sürgün sapkınlıktır. On dokuzuncu yüzyıldan sonra Rus edebiyatı bir tür kent dini olmuştu. Fakat kozmopolit "edebiyat cumhuriyeti" ideali Rus kültürüne yabancıdır. Daha ziyade bir Rus Edebiyat İmparatorluğu vardır ve yazar da bu imparatorluğun tebaasıdır. İşte bu nedenle sürgün, bir yazarın (hem fiziksel hem de manevi anlamda) hayatını tehdit eden kültürel bir ihlaldir.

Burada ele alınan çağdaş Rus-Amerikalı yazarların ve sanatçıların hayali memleketleri kırılgan ve kararsızdır, ama en azından muhafızlar tarafından korunan sınırları ve ülke içi pasaportları yoktur ve komünal aidiyet rahatlığı sunmazlar. Yabancılaşmayı iyileştirmek yerine –oysa hayali ulus cemaatinin önerdiği tam da budur– sürgündeki sanatçılar yabancılaşmayı sıla hasretine karşı kişisel bir antibiyotik olarak kullanırlar. Belli açılardan bakıldığında, vaka incelemelerimin üçünün de (Nabokov, Brodski ve Kabakov) modernizm-dışı olduğu söylenebilir; ana akım sanat çizgisi dikkate alındığında eksantrik görünürler, zaman kavramıyla çeşitli deneyler yapmış ve yadırgatma aracını bir hayatta kalma stratejisine dönüştürmüşlerdir. Onların otobiyografi metinleri ve sanat eserleri yalnızca geçmişin duygusal hatıraları değil, aynı zamanda nostaljik anlatı üzerine kendinin bilincinde olan düşünüş örnekleridir. Üçü de ev ve

eve dönüş konusunda saplantılıydı ve hiçbiri Rusya'ya geri dönmemiştir. Öyle ki eve geri dönmemek sanatlarının itici gücü olmuştur. Nabokov kurmaca eserlerinde mümkün olan birçok türde eve geri dönüşü yeniden yaratmıştır; Brodski ise devasa bir şiirsel imparatorluk, anavatanın ve ikinci vatanının izlerini taşıyan bir tampon bölge yaratmıştır. Kabakov Sovyet evini eserlerinde sonu gelmeyen bir tadilattan geçirmiştir. Üçü de hem mekânsal hem de zamansal labirentler yaratmıştır: Nabokov zamanın tersine çevrilebilirliği üzerine düşünmüş; Brodski sürgünün sıfır saati üzerine kafa yormuş; Kabakov da bütünsel enstalasyonunda Sovyetler'deki durağanlık zamanının yavaş temposunu yakalamaya çalışmıştır. Dahası yazar ve eleştirmen Andre Aciman'ın sözleriyle, üç sanatçı da belli bir "hafıza diasporası"nda ikamet eder. Bu hafıza, artık yalnızca insanın doğduğu şehre demir atmamış, aksine anavatanla ikinci vatanın üst üste binmesiyle açılan bir hafızadır.

Nabokov, Brodski ve Kabakov yalnızca Rusya üzerine değil, ABD üzerine de alternatif perspektifler sunmuş ve göçmen hikâyesinin duygusallaştırılmasına ve nostaljinin ticarileştirilmesine direnmişlerdir. Bu yazarlar duygulanmayla yadırgatmayı birleştirmiş, duyarlılıkla duygusallık arasındaki ayrımda ısrar etmiş ve bir hatırlama etiği geliştirmişlerdir. Eski Sovyetler Birliği'nden gelen göçmenlerle yaptığım mülakatlarda, dışarıdaki evde yaşama biçimlerinin birbirine benzer yadırgatma ve duygulanma ilkelerine uyduğunu gözledim.

Arjun Appudarai küreselleşme, kitlesel göçler ve elektronik iletişim araçlarının gelişimini dikkate alarak, "yerellik" mefhumunu yeniden tanımlamak gerektiğini öne sürer.[16] Yerellik artık kişinin ait olduğu özgül bir yer değil, daha ziyade diasporaya ihraç edilebilecek bir toplumsal bağlamdır. Fakat nostalji yerin maddiliğine, duyumsal algılara, kokulara ve seslere dayalıdır. Mesela ben anasayfa nostaljisi diye bir şey hiç duymadım. Nostaljinin nesnesi tam da sanal olmayan düşük teknolojili dünyadır. Bu örnekte yerellik yalnızca bir bağlam değil, aynı zamanda hatırlanmış bir durum ve geçmiş yaşamın maddi çöküntüsüdür.

16. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

Düzanlamlı ve mecazi evler, gerçek yerler ve hayali memleketler ve onların gözenekli sınırları birlikte incelenecek. Ev gibisi yoktur, ama bazı durumlarda evin kendisi yer değiştirmiş ve bilerek yeniden tahayyül edilmiştir. Salman Rushdie kendi küresel nostalji mezadı fantazisinde Kansas'a geri dönüş yolunu bulamaz: "... yakut rengi terliklerin gerçek sırrı hiçbir yerin ev gibi olmaması değil, daha ziyade artık ev gibi bir yerin olmamasıdır; elbette tek bir istisna vardır, o da Oz'da yarattığımız ev ya da bizim için yaratılan evler: Oz herhangi bir yerdir ve her yerdir, yola koyulduğumuz yer hariç."[17]

17. Salman Rushdie, *The Wizard of Oz* (New York: Vintage International, 1996).

13

VLADİMİR NABOKOV'UN SAHTE PASAPORTU



Petersburg, 1997. Fotoğraf: Svetlana Boym.

Lo-li-ta St. Petersburg'daki Nevski Bulvarı'nda, donuk ışıklı camekânında eflatun rengi iç çamaşırların sergilendiği yeni bir dükkânın adıdır. Petersburg'u ne zaman ziyaret etsem, Lolita envanter sayımı için kapalı oluyor ve penceredeki kıvrımlı demir parmaklıkların arkasında oradan geçenlerin tuhaf bakışlarına karşılık veren sarışın bir kızın fotoğrafı duruyor. Nevski'den Vladimir Nabokov'un evini

–"Fin granitinden bir İtalyan binası"[1]– bulmak için Bolşaya Morskaya'ya dönüyorum. Leningrad'ın adının yeniden St. Petersburg'a çevirilmesiyle birlikte geçmişin Petersburg'unun sürgünlerine turist ya da hayalet olarak geri dönme izni verilmişti. Nabokov ölümünden yirmi yıl sonra pembe granit evinde kendi isminin yazılı olduğu yeni bir anıt levhası ve küçük bir müze olacağını asla tahmin edemezdi.

"Antredeki mükemmel ahşaplar saklanmıştı," diye açıklıyordu müze rehberi, "fakat duvarları kaplayan deri kaybolmuştu – muhtemelen Kızıl Ordu'ya postal yapmak için kullanılmıştı." Acayip bir ürpertiyle Nabokov'un birçok savaş ve devrim görmüş "kapı kolu"na dokunuyorum. Nabokov'un Anayasal Demokrat (Kadet) partili ve geçici hükümetin liberal bakanlarından olan babasının çalışma odasını bugün bir banka işgal ediyor. İnce oymaların olduğu eski şömine "Parnassus" gibi şiirsel bir adı olan yeni et fabrikasının Sovyet sonrası takvim sanatıyla süslenmiş. Rehber yeni zenginlerin Parnassus'uyla ilgilenmiyor. "Tavana gökyüzü ve bulut resimleri yapılmıştı," dedi. "Ama bugüne kalmadı."

Vladimir Nabokov 1920'de *Umut* adında bir gemiye binerek Rusya'dan bir daha geri dönmemek üzere ayrıldı. Yazarın babası 1922'de sağcılar tarafından öldürüldü. Genç Nabokov siyasetten uzak durmayı tercih etse de, yazılarında her zaman babasının liberal ideallerinin beklenmedik yansımaları olmuştur. Nabokov Berlin'de Rus göçmenler arasında lirik şiirleri ve maceracı modern düzyazılarıyla bilinen yazar Vladimir Sirin'i yarattı. Sirin ise Rusyalı perişan üvey kardeşini Amerikan romanlarının çoğunda anacak olan İngiliz dilinde yazan yazar Vladimir Nabokov'un doğumuyla birlikte edebi intiharını gerçekleştirdi. Nabokov hayatının dörtte üçünü sürgünde (Almanya'da, ABD'de ve İsviçre'de) geçirdi. Eserlerinde geçmişine sürekli dönse de, Sovyet Rusya'yı ziyaret etme hissine hiçbir zaman –ne girişken ruhlu bir Sovyet hayranının kendisine anavatana dönmesi durumunda sınırsız sanatsal özgürlük vaat ettiği 1930'larda[2]

1. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (New York: Vintage International, 1989), s. 109.

2. Bu epizodu aktaran Boris Nosik'tir, *Mir i dar Vladimira Nabokova* (Moskova, Penaty, 1995), s. 280-1. Nabokov'un İngilizcedeki en iyi biyografisi Brian Boyd'a aittir, bkz. *Vladimir Nabokov: The Russian Years* (Princeton, New Jersey:

ne de birçok eski sürgünün (ki bunların arasında Nabokov'un kızkardeşi Elena da vardır) Leningrad'a turist olarak gittiği 1970'lerde– kapılmadı. Sovyetler Birliği'nde altmış yıl boyunca yasaklı olan Nabokov "*perestroyka* döneminin yazarı" oldu; ilkin skandala yol açan Amerikan romanı *Lolita* ile tanınan Nabokov, sonradan bir Rus yazarı olarak yeniden keşfedildi. Nabokov müzesi belki de yazara eve dönüş için ikinci bir fırsat sunmaktadır.

Bolşaya Morskaya'ya Nabokov'un annesinin odasının cumbasından bakıyorum. Devrim patlak verdiğinde, genç Vladimir ilk ölünün sedyeyle taşındığını ve "kötü ayakkabıları olan bir yoldaşın sedyecilerin itip kakmalarına rağmen ölünün ayağındaki çizmeleri çekip çıkarmaya çalıştığını"[3] buradan seyretmişti. Bayan Nabokov'un çelik kasasının durduğu ve Nabokov'ların kapıcısı Yustin'in devrimci askerleri getirdiği yeri buradan görebilirdiniz. "Bu rüşvete doymaz Yustin" bir zamanlar genç Vladimir ile gençlik aşkı arasında gizli gizli haber taşırdı.

"Kapıcı Yustin'in torunları yakın dönemde bize o çalınan malları geri satmayı teklif ettiler."

"Aldınız mı?"

"Hayır, istenen meblağı ödemeye gücümüz yetmezdi."

Şu anda müze, bütün mali zorluklara karşın, kurucularının –Sovyet döneminden beri araştırmalarını sürdürmüş Nabokov araştırmacılarının– desteği ve fedakârlıkları sayesinde ayakta duruyor. Müze yeterince maddi destek bulamıyor ve yazarın eski evinde yalnızca birkaç odanın parasını ödeyebiliyor. Sovyet günlerinde yazarın müze evi saygıdeğer bir kurumdu. Resmi klasiklerin hayat koşulları ortalama Sovyet yurttaşlarınınkinden daha iyiydi. Burada yazarın endişeler, ümitsiz hayaller, kaderin cilvesi olan olaylar ve eksik metinlerle dolu yaşamı kusursuz bir yazıya dönüştürülmüş. Sergi nostaljik olarak yeniden inşa edilmiş, herhangi bir boşluğun olmadığı bir yaşam sunuyordu, ama yeniden kurulan yaşamın öznesinin bu resmi hayalet-yazarla arasındaki benzerlik daha çok, özgün haliyle benzerliğiyse daha azdı. Ayrıca müze evler zorunlu lise gezisi me-

---

Princetor University Press, 1990) ve aynı yazar, *Vladimir Nabokov: The American Years* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991).

3. Nabokov, *Speak, Memory*, s. 89.

kânlarından ibaret değildi. Bu müzeler kentin sevilen simgeleri, şehrin ortasındaki nostaljik vahalar, başka bir yaşam ölçeği ve temposuna adanmış anıt yerleriydi. Her yazarın terk ettiği eviyle yaratıcı iç yaşamı arasında bir bağ olduğuna inanma eğilimindeydik ve bu durum müze gezilerini sanatın vaat edilmiş topraklarına hac gezisine dönüştürüyordu. Nabokov müzesi, *glasnost* ve *perestroyka*nın idealist kültürel hevesleri 1990'ların sonlarında vahşi batı kapitalizmi tarafından parça parça edilmeden önce kurulmuştu.

Evin kaderi yazarınkinden daha talihliymiş. Ayakta kalmayı başardı ve mekânın tarihini düşündüğümüzde az çok iyi korunmuş olduğunu söyleyebiliriz. Devrimden sonra kamulaştırılmış olmasına karşın, kalabalık komün daireleri haline getirilmemiş. Bunun yerine, çeşitli tuhaf kurumlara ev sahipliği yapmış: Danimarka Elçiliği'nde çalışanların rezidansı, mimarlık okulu, Poligraf ve Kitap Ticareti Komitesi (sansür büroları da dahil) ve (mezarlıklar ile çamaşır işlerine bakan) Komünal Hizmet Departmanı vs. Nabokov'ların üçüncü kattaki çocuk odaları değiştirilmiş. Müstakbel yazarın 1960' larda yeniden tasarlanan yatak odası şu anda *Nevsky Time* gazetesinin Toplumsal Sorunlar Departmanı'na ev sahipliği yapıyor. Rehberimden kaçıp yazarın hayallerine sıçramamı sağlayacak gizli bir kapı arıyorum; ama uzun bir koridor yalnızca gazete kupürleriyle, zamanı geçmiş takvimlerle ve farklı zamanları gösteren duvar saatleriyle dolu olan dumanlı, birbirine benzer odalara çıkıyor.

Gezimizin sonunda rehber, "Peki sizi buraya getiren şey ne?" diye sordu bana.

"Hiç, sadece gelmek istedim, bilirsiniz işte, 'pasaportsuz bir casus gibi'," dedim. Kendi çapımda Nabokov'dan alıntı yapmaya çalışmıştım.

"Evet, ama bu SİZİN Nabokov'unuz, BİZİM Nabokov'umuz değil," dedi gülümseyerek.

Sözleri beni rahatsız etti, söylediklerinden ne anlamam gerektiğini bilemedim. "Onların" Nabokov'unun hiçbir zaman Rusya'yı terk etmediğini mi kastetmişti? Yoksa *perestroyka* zamanında geri dönüp burada gerçek evini bulduğunu mu kastetmişti? O halde benim Nabokov'um pasaportsuz bir casus olarak bile olsa asla geri dönmemiş olanıydı. Nostalji Nabokov'un eserlerindeki esas itici güçtür; bahçedeki yollarda güneş lekeleri, yol boyunca çitlerin geri-

sindeki leylakların atmaca güveleriyle ve yeni yağmış karın üzerindeki serçelerin kama şeklindeki ayak izleriyle duyumsal bir nostaljidir bu. Fakat nostaljik izler, en anımsatıcı nitelikte olduğunda bile, eve dönüşün olanaksızlığı üzerine kuruludur. Sürgün yılları çoğaldıkça siyasi zorunluluk estetik bir tercihe dönüşmüştü. Geri dönmemek Nabokov'un esas edebi tekniği oldu. Ayrıca yazar neredeyse her metninde dönüş yolculuğu yapıyor gibi görünür – ama yasadışı yollardan, karakterlerinin kılığına girerek, sahte bir adla, sınırları gerçek hayatta değil, metinde geçerek. Nostalji Nabokov'da yazarlık muammasının özünde yatan ve yazarın dil oyunlarını belirleyen "şifreli kamuflaj" ile kendini gösterir.

Nabokov hem fiziksel bir sancı hem de dünyanın yitirilmiş kozmolojisine duyulan metafizik özlem olan modernliğin başlangıç döneminde ortaya çıkmış nostaljinin köklerine iner. Nabokov'un poetikasındaki yolculuk evinin birçok mitik yolculukla –yeraltı dünyasıyla ya da "öteki kıyı" ile, başka bir hayatla ya da ölümle– bağlantılı olması şaşırtıcı değildir. Fakat bu hiçbir şekilde tek yönlü bir seyahat değildir. Yazar hiçbir zaman yeni doğmuş bir yurtsever ya da tek bir dinsel ya da metafizik sisteme dönmüş biri olmaz. Bu bakımdan, ellerinde olsa Nabokov'u kelebek gibi tek bir yere sabitleyecek olan kimi eleştirmenlerini deliye döndürür. "Benim" Nabokov'um aynı anda hem bu dünyanın hem de başka bir dünyanın yurttaşı değil, aynadaki nesnenin göründüğünden daha yakın olduğunu –ve çok yaklaşırsanız, aynadaki aksinizle kaynaşacağınızı– çok iyi bilen, hem zamanda hem de mekânda pasaportsuz bir gezgindir. Örüntülere ve bunların arasındaki boşluklara, asla dile getirilmemesi gereken üç noktalara inanan şiirsel bir mistiğe daha yakındır o. "Bu bir gizem – ta-ta-ta-ta / ve daha açık olamam."[4] Nabokov sür-

4. Vladimir Nabokov, *Poems and Problems* (New York: McGraw Hill, 1970), s. 110-1. *Eto taina, ta-ta, ta-ta-ta-ta- a toçnee skazat'ia ne v prave*. Rusçadan çeviri bana ait. Farklı bir aktarım için bkz. Vladimir Aleksandrov, *Nabokov's Otherworld* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991). Bu aktarım Vera Nabokov'un *potustornonnost*'un Nabokov'un sanatındaki ve hayatındaki rolüne ilişkin sözünü temel almaktadır. Benim açımdan *potustornonnost*'un daha düzgün çevirisi, bir nitelik, durum, *aura* ya da koşul olarak "öbürdünyalılık"tır, ama "öbür dünya" değildir. Aslında Rusçada öbür dünya *inoi mir* ya da *drugoi mir*'dir. Dilin ve tercümenin kesinliğine inanan Nabokov açısından, bu farklılık çok önem-

günün telafi edilemez kaybını yaşamı boyunca ürettiği eserlere dönüştürür. Bu yalnız estetik ya da edebiyat-ötesi bir oyun değil, mahirane bir hayatta kalma mekanizmasıdır. Yazarın birçok ikinci evi olmuştur ve bunlar arasında yalnız "rahat oteller" ve ucuza kiraladığı tatil evleri değil, eserlerinde gördüğümüz fena halde tamirata ihtiyaç duyan bu İtalyan malikânesinin mimarisini çağrıştıran evler de vardır. Eserlerindeki evler ve müzeler kaçınılmaz olarak başka bir boyuta ve bir tür zamansal sapmaya açılır.

ABD'ye *geri döndüğümde* Nabokov'un otobiyografisinin İngilizce ve Rusça versiyonlarını çıkartıp, pasaportsuz casus hakkındaki alıntıyı doğrulamak istedim. Ama ne göreyim! Rusça versiyonda yazarı ABD'den Rusya'ya götüren "üçboyutlu rüya âlemi"nde pasaportsuz casus diye bir şey yoktu. Rusça metin casuslardan değil, yalnızca ikizlerden bahsediyordu – fantastik unsuru bırakmış, ama siyasi unsuru çıkarmışlardı.[5] Bu farklılıktan işkillenip Nabokov'un eserlerinde pasaportsuz casusun izini takip etmeye karar verdim – bu iz iki kola ayrılmakta ve bizi sürgün labirentlerinden geçerek yazarın yeniden yaratılan anavatanına götürmektedir. Sahte pasaport yazarın düşünsel nostaljisi için bir şifreye dönüşmektedir.

Speak Memory iki görsel ev temsiliyle açılır: Yazarın hafızasından çizdiği Nabokov'ların Vyra ve Batovo'daki kır evlerinin bir taslağı ile St. Petersburg-Leningrad'daki evin bir fotoğrafı ve bir de-

---

lidir. (Profesör Aleksandrov tercümede güçlükler olduğunu kabul eder.) Nabokov şeylerin söylenmeden kalmasında ısrar ederdi; bu onun temel "metafiziğiydi."

5. Nabokov, *Speak, Memory*, s. 99. *Podlojnyj passport* (sahte pasaport) tabiri Rusça metinde gerçekten de vardır, ama farklı bir yerde, 11. bölümün sonunda. "Pasaportsuz casus" İngilizce otobiyografinin 1966 yılına ait baskısında 5. bölüme eklenmiştir, ama *Drugie Berega*'nın Rusça versiyonunda yoktur – yazar açısından tuhaf bir ihtiyatlılık ifadesidir bu. 1920'lerin sonuyla 1930'larda Sovyet Rusya'ya gitmenin yegâne yolu sınırı yasadışı yollardan geçmekti. 1930'larda Sovyet Rusya'ya geri dönüş, çoğu zaman, bir şekilde KGB'yle işbirliği yapmak anlamına geliyordu, zira KGB birçok Avrasyalı ve nostaljik yurtseverle (Tsveteva'nın kocası Sergey Efron gibi) ilişki kurmuştu; 1940'ların sonu ve 1950'lerdeki savaş sonrası dönemde, Sovyetler'in savaşta elde ettiği zaferin esiniyle birçok sürgün geri dönmek üzere baştan çıkartılmış ve kendilerine güvenlik ve iş imkânı vaat edilmişti. Fakat birçoğu Rusya'ya iner inmez tutuklanmış ya da yıllarca tutuklanma korkusuyla yaşamıştı. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başına gelindiğinde ise kişisel güvenliğe yönelik tehdit azalmış, birçok göçmen yabancı tur gruplarının üyesi olarak Sovyetler Birliği'ne gelme riskini göze almıştı.

tektiflik hikâyesine çağrı gibi görünen açıklayıcı yazısı.

1955'te kibar bir Amerikalı turistin çektiği bu fotoğraf, şimdi Leningrad olan St. Petersburg'daki, şimdi Hertzen Sokağı olan 47 Morskaya'daki Nabokov'ların freskler ve diğer İtalyan süsleriyle dolu pembe granitten evini gösteriyor. Benim odam cumbanın üstünde, üçüncü kattaydı. Sokağın yanındaki ıhlamurlar o zaman yoktu. O yeşil zıpçıktılar şimdi doğduğum odanın ikinci kattaki doğuya bakan penceresini örtüyor. Kamulaştırmanın ardından bu ev Danimarka elçiliğine, sonra da mimarlık okuluna ev sahipliği yaptı. Kaldırımdaki arabanın fotoğrafçıya ait olduğunu tahmin ediyorum.[6]

Fotoğrafın altındaki açıklayıcı yazı fotoğrafın düzanlamlı hakikatini kabul etmeyi reddediyor. Bunun yerine, Nabokov yeniden adlandırma ve belirsizlik üzerinde durarak, belge niteliğindeki kanıtları sorgulamaktadır. Yazar, "yeşil zıpçıktılar"ın arkasındaki saklı bölgeleri araştıran bir detektif olmakta bir anda. Fotoğrafın bulanıklığından tuhaf bir zevk alıyor ve fotoğrafı büyüterek bu bulanıklığı gidermek mümkün değildir. Yazar dikkatimizi kaldırımdaki yabancı model bir arabaya çekmekte, bu da bize fotoğrafa bir bakış açısı –yani fotoğraf çekmekle risk alan iyi niyetli bir fotoğrafçı turistin bakış açısını– sunmakta yardımcı oluyor. Fotoğrafın varlığı kuşkuludur ve kesin olarak var olduğu düşünülemez. Roland Barthes en çok sevdiği fotoğrafların toplumsal anlam ve "orada olma" hissi dışında insanın duygularını dürtükleme kapasitesine de *–punctum* (sivri uçlu bir aletin yol açtığı bir yara ya da iz)– sahip olduğunu yazmıştı.[7] *Punctum* "sahneden yükselen, bir ok gibi dışarı fırlayıp beni delip geçen öğedir." *Punctum* bakan kişiyle imgeyi birleştiren ve her ikisi hakkında da bir şeyleri açığa vuran özel bir rastlantıdır; *punctum* bakanın ruhundaki ve muhayyilesindeki yaralara işaret eder. Nabokov için bu *punctum* temsil edilen değil, görünmez kalan şeydir. Başka bir deyişle, imgeleri bu denli dokunaklı yapan tanıma sancısı değil, farklılığın fark edilmesidir.

Bu enstantane fotoğrafın hikâyesi kaydadeğerdir. Fotoğraf Nabokov'un kız kardeşi Elena Sikorski'ye pasaportsuz bir casus tarafından değil, bir arkadaşı tarafından verilmiştir. Nabokov cevabın-

6. Nabokov, *Speak, Memory*, s. 18.

7. Roland Barthes, *Camera Lucida* (Londra: Flamingo Press, 1984), s. 26-7 (Türkçesi: *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1996).

da minnettarlığını ve üzüntüsünü belirtir: "Yürek dağlayan resimler için çok teşekkür ediyorum. Elbette orada ıhlamur ağaçları yoktu ve her şey hafızanın çizdiğinden daha gri, yine de çok ayrıntılı ve tanınabilir halde."[8]

Bu yürek dağlayıcı imgeler karşısında yazar çaresizlik içinde yazılı sözcüklerine tutunur. Bu hazır bulunmuş ev imgesini kabul etmeyi reddeder. Fotoğraf, hafıza ve tahayyülle karşılaştırıldığında bulanıklaşır. Lafzi olan edebi olan kadar hakiki değildir. Eve geri dönüş yalnızca mekânda bir yolculuk değil, ayrıca zamanda bir maceradır ve hiçbir enstantane fotoğraf bunu yakalayamaz. Susan Sontag fotoğrafçılığın "ağıt yakan bir sanat, bir alacakaranlık sanatı" olduğunu yazar.[9] Fotoğraf bir ölüm simgesidir, geçmişi ve şimdiyi kaçınılmaz olarak duygusallaştıran ölümlülüğün bir envanteridir. "Durağan fotoğraflardan elde edilen bilgi ister kinik ister hümanist olsun her zaman bir tür duygusalcılık olarak kalacaktır. Kelepir fiyata satın alınmış bir bilgi olacaktır bu."[10] Nabokov ağıt yakan sanata şüpheyle yaklaşır. Petersburg'daki evinin enstantane fotoğrafı *algia*'sız *nostos*'un tekinsiz bir imgesi haline gelir. Fotoğraf siyah beyazdır ve binanın belli belirsiz "pembe granit"ini ve kaybedilen ama yeniden ele geçirilen geçmiş zamanın pasını yakalayamaz. Fakat Nabokov'un metinlerine "leylak rengi uzaklık" –Baltıklardaki "pembe granit"ten yapılma terk edilmiş evin alacakaranlık havası– nüfuz eder. Nabokov anılarında fotoğraf aracını alıp bir metafora dönüştürür, teknolojiyi kendi amaçları için kullanarak tahayyülün "sanal düzlemleri"ni çoğaltır. Eğer fotoğraf eksiksizlik yanılsaması sunan yeniden kurucu bir nostalji örneğiyse, yazarın metni de tanımama ve düşünsel özlem draması sunan bir araçtır.[11]

8. Vladimir Nabokov, *Perepiska s sestroi* (Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1985), s. 93.

9. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Penguin, 1977), s. 15 (Türkçesi: *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora, 2008).

10. *A.g.y.*, s. 24.

11. Evin gerçek fotoğraflarına henüz ulaşılamadığı dönemde, Nabokov terk edilmiş eve dair hayali fotoğraflar yaratmıştı. "Alacakaranlıkta bu yer genç hislerim üzerimde, nedendir bilinmez, teleolojik bir tarzda etkide bulunmuştu, sanki karanlıkta tanıdık şeylerin bu şekilde birikmesi tekrar tekrar görmem sonucu nihayet zihnimde yer eden kesin ve kalıcı imgeyi oluşturmak için elinden geleni yapmaktadır. Kış ortasında kutuplardaki bir öğleden sonranın sepya kasveti oda-

Göçmenlerin geçici evleri başka bir açıklamada aynı derecede tekinsiz bir şekilde tarif edilir:

Üç yaşındaki (10 Mayıs 1934 doğumlu) oğlumuz Dmitri'nin benimle birlikte Mentone'daki Les Hesperides adlı pansiyonumuzun önünde dururken karım tarafından çekilen bu fotoğrafı 1937 Aralık ayına ait. 22 yıl sonra resme yeniden baktık. Hiçbir şey değişmemişti, yönetimi ve girişteki mobilyaları hariç. Elbette geri getirilen zaman hep doğal bir heyecan verir; fakat bunun haricinde, bu tesadüfi memleketlerdeki eski sürgün barınaklarını yeniden ziyaret etmenin özel bir yanı yok benim için. Hatırlıyorum da kışın sivrisinekler beni canımdan bezdirirdi. Daha odamdaki ışığı söndürür söndürmez hücum ederlerdi. O meşum vızıltının acelesiz, mahzun ve ihtiyatlı ritmiyle şeytani sineğin delice hızı tam bir tezat oluştururdu. Karanlıkta dokunmasını bekler, pijamanın altından bir kolu boşa çıkarır ve tüm gücünle kendi kulağına vurursun, kulağındaki ani çınlama uzaklaşan sineğin vızıltısıyla birbirine karışır. Fakat sonra, ertesi sabah, dolgun işkencecinizin işini bitirmek için müthiş bir hevesle sinekliğe uzanırsınız – işte tavanın beyazlığında kalın koyu bir nokta![12]

Nabokov yeniden ziyaret etmekten değil, hatırlamaktan hoşlanır. Bu fotoğraf, yazarın gözlerinin üzerine züppe sürgün şapkasının karanlık gölgelerinin düştüğü ve küçük oğlunun makineden utanan keskin gözleriyle baktığı lirik bir fotoğraftır. Nabokov dikkatleri mizahi bir dille nostaljinin ağıtı andıran hazzından hafıza sanatına yöneltir. Açıklama bizi görülmeyen sivrisineğin vızıltısının hafıza sahnesini yönettiği kapalı kapıların arkasına götürür. Nabokov'un sivrisinekleri çoğu zaman metinlerarasıdır. Sineklerle güve-

---

ları işgal etmiş, bunaltıcı bir siyahlığa dönüşüyordu. Bronz bir korniyer, karanlıkta şurada burada camdan ya da parlatılmış maundan bir yüzey, uzun sokak lambalarının karpuzlarının boylu boyunca ay ışıklarını saçtıkları sokaktaki ışıklı ıvır zıvırları yansıtıyordu. Puslu gölgeler tavanda hareket ediyordu. Sessizlik nedeniyle bir krizantem yaprağının masanın mermerine çarparken çıkardığı yavan ses insanın sinirlerini geriyordu." Nabokov, *Speak, Memory*, s. 89. Bu tasvir Tarkovski' nin çekebileceği bir filme –uçuşan gölgelerin yansıtmalı yüzeyleriyle zamanın heykelinin yapılabileceği bir filme– benziyor. "Bu ışıklı ıvır zıvırlar", bu yayılan ay ışığı, hafızanın kaypak sahnesini aydınlatır. Krizantem yaprağının masanın mermerine çarparken çıkardığı kuru ses sinestetik bir ses, tat ve koku imgesidir ve fotoğrafın iki boyutlu dinginliğine meydan okur. Bu tasvirin hem sözel hem de görsel olanı aştığı görülmektedir. Bu tasvir insanın çocukluğundaki yitirilmiş evin özel bir duyumsal imgesidir, ama hiçbir şekilde yitirilmiş bir memleketin sembolü değildir.

12. *A.g.y.*, s. 256.

lerin edebiyata olduğu gibi felsefeye de esin kaynağı olan tam anlamıyla hem şiirsel hem de şiirsel olmayan şeyler olduğu anlaşılır.[13] Nabokov'da sinekler, güveler, özellikle de kelebekler her şeyden önce hafıza ulaklarıdır. Sembolik değil, özel nitelik gösterirler. Fevkalade rahatsız edici olan bu kış sineğinin ritmik vızıltıları "şeytani hızını" ve saldırılarının zamanlamasını saklar; "eski göçmen barınaklar"ını işgal eden bir yaratıktır bu. Bu kış sineği nostaljinin panzehiridir, geçmişin ağıtla hatırlanmasına her zaman ket vurur.

Fakat sivrisinek tesadüfi bir baş belasından ibaret değildir; Nabokov'un eve dönüş anlatılarını tanımlayan bir "şifreli kamuflaj" ya da taklit stratejisini temsil eder. Sivrisinek sabah taklit gücünü kaybedip beyaz tavandaki siyah bir şifre olunca sineklikle öldürülür. Sonunda Nabokov sinir bozucu sivrisineği hatırlarken kendi siyah-beyaz karşıtlığını yaratarak fotoğrafın nesnelliğine meydan okur ve böylece fotoğrafik mimesisi yazarın icra ettiği bir tür şiirsel taklitçiliğe dönüştürür. Darwin'in evrim teorisinden Freud'un psikanalizine kadar belirlenimci modern ideolojilere karşı verdiği sonu gelmez hayalperest savaşta, Nabokov kendi taklitçilik anlayışını geliştirir: Doğal yönden değil, daha ziyade estetik açıdan bir hayatta kalma biçimi. Taklitçilik tekrara dayalıdır, ama farklılık ve tahayyülün kestirilemezliğini gerektiren tekinsiz bir tekrardır bu. İnsanın varoluşunun ana dürtüleri olarak hayatta kalma mücadelesine ve sınıf mücadelesine karşıttır. Taklitçilik doğayı yalnızca temsil etmez, aynı zamanda kamufle edip gizler. Nabokov için en önemlisi *homo poeticus*'tur; o olmasaydı *homo sapiens* de olmazdı. "Küçük bir kürede renkli bir sarmal, işte kendi hayatımı bu şekilde görüyorum. ... Sarmal biçim, açılmış, çözülmüş çember olarak artık kısır bir döngü oluşturmaz; özgür bırakılmıştır."[14] Taklitçilik Nabokov'un "fasit dairenin tersi olan iyi huylu daire" fikrine tekabül eder. Dolayısıyla

13. Puşkin'in doğa ve pastoral tahayyül üzerine sözlerine komik bir atıfur bu. "Ah, sevimli yaz, şu sinekler, böcekler, güveler olmayaydı ne çok severdim seni..." Felsefi gelenekte sinekler günlük tekdüzeliğin ulaklarıdır. Nietzsche'nin Zerdüşt'ü "pazarın sineklerine" nefret kusar: "Uç dostum, yalnızlığına. Görüyorum ki zehirli sinekler sokuyor seni. Uç hadi soğuk, sert rüzgârların estiği yere." Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, çev. R. J. Hollingdale (New York: Penguin, 1962), s. 79 (Türkçesi: *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul: Cem, 1999).

14. Nabokov, *Speak, Memory*, s. 275.

taklitçilik geri dönmeden yeniden ziyaret eder ve şifreli kamuflajın özel niteliğine işaret eder.

Şifreli kamuflaj Nabokov'un sürgün sanatının temeli olmakla birlikte, aynı zamanda göçmenlerin hayatta kalma ve uyum sağlama sanatının da bir versiyonudur. Göçmenler yerlileri taklit eder, hatta bazen aşırıya kaçarlar ve Avrupalılardan daha Avrupalı, Amerikalılardan daha Amerikalı olurlar; memnun etme, beğenilme hevesleri vahim bir hal alır. Ancak yazarın durumunda, "geçme"nin acısı ona önceki memleketi ile ikinci vatanı arasındaki sınırları geçme olanağı veren yaratıcı bir oyuna dönüşür.

Pasaportsuz Casus

İyi de ben ne yapıyorum bu üç boyutlu rüya âleminde? Nasıl geldim buraya? Bir şekilde iki kızak kayıverdi ve New England'lı kar ayakkabıları ve paltosuyla beyaz-mavi yolda duran bir pasaportsuz casusu arkasında bıraktı. Kulaklarımdaki uğultu artık uzaklaşan kızağın sesleri değil, damarlarımda akan kanın ezgisi. Her şey dingin, büyülenmiş, hayal dünyasının dikiz aynası olan ayın büyüsüyle uyuşmuş. Ama kar gerçek ve eğilip elime bir avuç kar alınca, altmış yıl parmaklarımın arasında ufalanıp parlak buz tozuna dönüştü.[15]

Böylece orta yaşlı Amerikalı yazar Nabokov, pasaportsuz casus kılığında çocukluğunun Rusya'sına geri döner, bir mutluluk ve tanıma ânı yaşar. Tuhaftır, bu kusursuz eve dönüş ânının tecellisi Nabokov'un otobiyografisinin Rusça tercümesinde çok farklı tasvir edilir. Rusçada yazar korkmuş bir "yarı hayalet" olarak görünür ve metinde pasaportsuz casus diye bir şey geçmez (Petersburg'daki Nabokov müzesinin bekçisinin bana pasaportsuz casusun "onların" Nabokov'u olmadığını söylemesine şaşmamalı). Göçmen kahramanın yerinden edilmiş hayaleti yardım dilenir: "Ev lütfen, kurtarıcı Okyanus'un ötesinde." Burada "ev" ABD ve sürgünün güvenliği anlamına gelir. Nabokov İngilizce otobiyografisini Rusçaya tercüme ettiğinde yazarın kusursuz ânı bir dehşet ânına dönüşür; üçboyutlu bir rüya âlemi yerine kendimizi "kötü bir rüya"da buluruz.[16]

15. Aynı yazar, *Strong Opinions* (New York: Vintage, 1990), s. 34-5.
16. *A.g.y.*

Pasaport sözcüğü geçme ve geçişlerle ilişkilidir, ulus ötesi mekânlarla geçici zamansallıkları bir araya getirir. Nabokov her göçmende fazlasıyla endişeye yol açan bu siyasi ve bürokratik belgeyi sanatsal bir nesneye dönüştürür, ama dönüşüm asla tam değildir. Hatta Nabokov'un siyaseti ona nostaljiyi duygusallaştırma olanağı vermez. Nabokov iş somut politikaya geldiğinde asla estet değildi. Tam aksine, kendi siyasi amentüsünün Rusya'dan ayrıldığından beri değişmediğini söylemiştir, ki bu da "en klişe haliyle" liberalizmin amentüsüdür: "İfade özgürlüğü, düşünce özgürlüğü, sanat özgürlüğü... Devletin başkanının portresi ebat bakımından posta pulunu geçmemeli. İşkence ve idam kaldırılmalı."[17] Nabokov liberal bir siyasetçi olan babasının izinden gidiyor, kamusal yaşamla özel yaşamın birbirinden ayrılması gerektiğini ve insana karşı şiddetin ve zulmün siyasi ya da ütopyacı herhangi bir amaç uğruna meşrulaştırılamayacağını düşünüyordu. Zulme karşıtlık Nabokov'un Sovyet karşıtlığının özünü oluşturur; bu karşıtlıktan hareketle, *İnfaza Çağrı* ve *Bend Sinister* gibi ilk romanlarında totaliter ütopyaları tasvir edebilmiş ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Stalinist Sovyetler Birliği'nin kolektif kanatlarına sığınma gereği duymamıştır.

Nabokov'un anılarındaki fotoğrafların birinde Nabokov'un karısı Vera ile oğlu Dmitri'nin çıkış vizesi vardır. Nabokov bu mülteci belgesini Fransız yetkililere rüşvet vererek zar zor alabilmiş ve böylece savaşın arifesinde ailesini Avrupa'dan kaçırmayı başarmıştı (Nabokov'un karısı Yahudiydi ve Nazi rejiminde doğrudan tehlike altındaydı). Nabokov elyazmalarını Avrupa'dan çıkarmasına izin veren resmi belgenin arkasına bir satranç sorusunun çözümünü karalamıştı. Yazar Rusya'dan ilk ayrıldığında babasıyla *Umut* adlı gemide satranç oynamıştı; şimdi de ABD'ye sürgüne başka bir satranç sorusunu ve keza hayatının en önemli sorununu (ikinci sürgün) çözerek gidiyordu. Nabokov 1930'larda Fransa'da bir KGB ajanından gelen Sovyet pasaportu alıp SSCB'ye geri dönme davetini reddetmişti. Artık yalnızca kendi uydurduğu sahte pasaportla geri dönebilirdi: Edebiyat. Bu sahte pasaportta elbette hiçbir zaman fotoğraf olmadı.

"İşte böyle ... pasaportsuz" – ölüm döşeğindeki mülteci Podtiyagin'in Nabokov'un ilk kısa romanlarından *Maşenka*'da (İngilizce-

17. *A.g.y.*

de sevgi anlatan küçültme eki düşer ve *Mary* olur) sarf ettiği son sözler bunlardır. Sürgünde pasaportsuz ölmenin göçmenlerin kâbusu olduğunu iyi bilen yazar Vladimir Nabokov, yurtsuz karakterlerine asgari düzeyde hareket serbestisi veren bir tür pasaport tedarik eder.[18] Hikâyenin kahramanı Ganin, Berlin'de geçersiz kimlik kâğıtları olan nostaljik Rus mültecilerle birlikte ucuz bir otelde yaşamaktadır. Ganin'in iki pasaportu vardır: "Tarihi geçmiş bir Rus pasaportu ve sahte Polonya pasaportu." Bir gün Ganin sevimsiz ve pek de zeki olmayan komşusu Alferov'un, Rusya'dan dönüp kendisiyle aynı mülteci barınağında yan odada yaşayacak olan Rus sevgilisi Maşenka'yla evlendiğini öğrenir. Tıpkı Nabokov'da olduğu gibi Ganin'de de ilk aşkın hatırası memleketinin son sevgi dolu hatırasıyla çakışmıştır. Sarhoş Ganin, Nietzsche'nin "ebedi geri dönüş" fikrini sorgular, elementlerin kusursuz birleşiminin değişim olmadan yeniden yaratılıp yaratılamayacağını merak eder. Kaybı telafi edip ilk aşkını yeniden yaşamak mümkün müdür? Tarihi geçmiş Rus pasaportuyla zamanda ve mekânda geri seyahat edebilir mi?

Tam Maşenka Rusya'dan Berlin'e gelmek üzereyken Ganin de onun yolculuğunu geriye doğru, aşklarının yaşandığı zamana ve mekâna doğru yaşar. Geleceği öngörmek yerine, kendisine geçmişin kahrını çekme, geçmişi güzellikle yâd etme, kendi geçmişi haline getirme izni verir. Ganin nostaljik hüzün çalışmasıyla, zamanın ve mekânın vektörlerini –en azından kendisine az da olsa serbestlik tanıyan tahayyülünde– tersine çevirir. Memleket tıpkı ilk aşk gibi geçmişte kalır. Maşenka'nın geri döndüğü gün Ganin trene binip Berlin'den sonsuza dek ayrılır ve sürgünün hakikatini sahte eve dönüşe tercih eder.

Nabokov Müzesi'ni ziyaretimde koyu saçları ve dalgın gözleriyle Nabokov'un ilk aşkı Valentina Şulgina'nın resimlerini gördüm. Bilgili rehberim beni Valentina'nın St. Petersburg'da yaşadığı sokağa götürdü ve genç âşıkların vedalaştıkları girişi gösterdi. "Nabokov Tamara üzerine bölümdeki tasvirinde net değildi. Evinin nasıl olduğunu unutmuş olsa gerek," dedi ve bir süre durduktan sonra, "Valentina'nın torunları da bizimle temasa geçtiler" diye ekledi.

18. Aynı yazar, *Maşen'ka* (Sverdlovsk: Sredneural'skoe izdatel'stvo, 1990). Çeviri bana ait.

"Valentina'ya ne oldu? O da göç etti mi?" diye sordum.

"Hayır," dedi. "Nabokov'un ailesi göç ederken bir Çeka görevlisiyle evlendi. Kendini kurtarmasının başka bir yolu yoktu." Nabokov'un bundan haberi var mıydı bilinmez, ama yokmuş gibi davranmıştı.

Nabokov'un düzyazıyla yazılmış ilk büyük eserinin ilk aşka ve yitirilmiş memlekete geri dönmemenin anlatıldığı *Maşenka* olması tesadüf değildir. Adeta Nabokov pasaportsuz casusun maceralarının ancak şiirden düzyazıya döndüğünde mümkün olduğuna inanmaktadır. Nabokov'un ilk şiirlerine tek bir rüya –Rusya'ya geri dönmek, yani neredeyse bir kâbusa dönmesi kaçınılmaz olan bir rüya– damgasını vurur. Bir şiirinde eve dönüş şairin romantik bir Rus manzarası eşliğinde infaz edilmesiyle sonlanır:

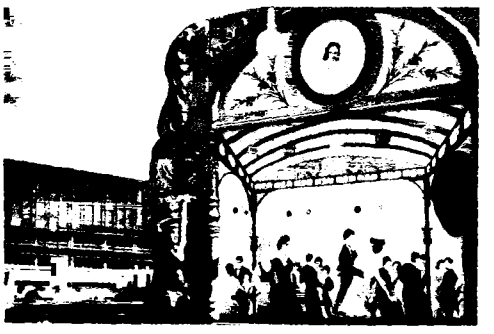
> Ama nasıl da isterdin, kalbim,
> Hepsi de gerçek olsun
> Rusya, yıldızlar, infaz gecesi
> Ve yosun dolu hendek![19]

Ölüm, gökyüzünün yıldızları altında hendeğin içinde yosun kokusuyla yitirilmiş çocukluğun duyumsal hatırası haline gelir. Kalbindeki hakikati dile getirirken, şiir tek bir nostalji anlatısına izin vermişti: Duyumsal geçmişin tekrar ele geçirilmesi, eve dönüş ve ölüm. Rus sürgünlerinin diğer pek çok şiirinden kolaylıkla ayırt edilemeyecek olan bu şiirde Nabokov'un geçmişi ve şimdiyi ele alış tarzı trajediye giden tek yönlü yoldu ve neredeyse intiharla eşdeğerdi. Yazar, şiirsel yaratısı Vladimir Sirin'i öldürerek kendisini kurtarmıştı. O dönemde, başka bir göçmen yazar Nina Berberova, Nabokov'un telafisi mümkün olmayan nostaljiye bulaşmak yerine, kendi acısı ve kaybından "bir edebi üslup yarattığını" yazmıştır.

Nabokov'un şiirden düzyazıya geçişi nostaljinin yerini değiştirip trajik eve dönüş ânını ertelemenin bir yoluydu. Anlatı ona kur-

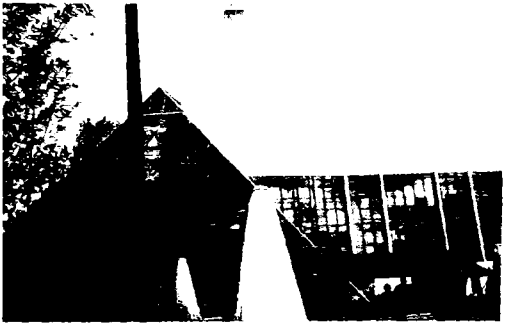
19. Aynı yazar, *Poems and Problems*, s. 46-7. Nabokov sözcüklerinde belli bir "iç uyağı" korumak adına bilindik bir Rus bitkisi (*çeryomuke*) için muğlak bir ad (*racemosa*) seçer. *Racemosa* fonetik açıdan Rusya'yı çağrıştırır: Rusça infaz (*rasstrel*) sözcüğünün de *Rusya* ile benzer bir fonetik ilişkisi vardır. *No, serdtse, kakby ty ksoteloçtob eto v pravdu bylo tak Rossiia, zvezdy, noch' rasstrela i ves' v çeremukse ovrag.*





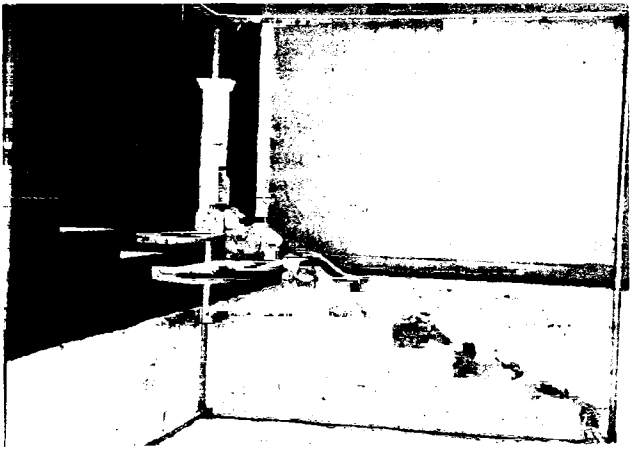
Yıkılan Schloss'un yerindeki geçici sergiler. Kabare, tuvalde yıkılmış olan Schloss çizilmiş. Proje ve fotoğraf: Geord Peshken ve Frank Augustin.

Yıkılmış kalenin yerindeki geçici sergiler: *Berlin'in en büyük ziyaretçi defterine sahip olan karton piramit.* Fotoğraf: Svetlana Boym.





Yıkılmış ibadet kısmının projeksiyonuyla Yeni Sinagog'un içi.
Sinagog'un izniyle.



Yıkılmış ibadet kısmı. Berlin, Yeni Sinagog,
Fotoğraf: Svetlana Boym.



Çöp sanatı.
Fotoğraf: Svetlana Boym.



Berlin Duvarları,
Prenzlauberg, 1999.
Fotoğraf: Svetlana Boym.



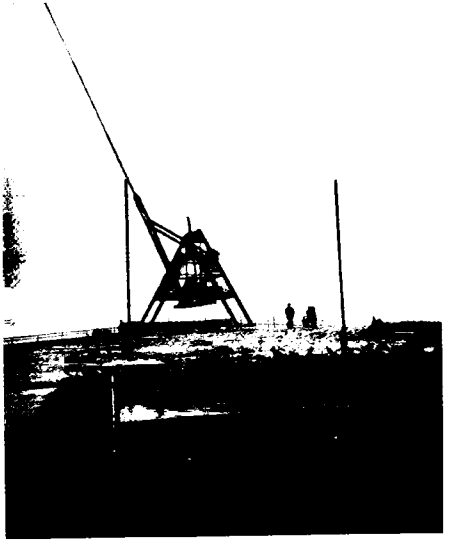
Öpücük. Leonid Brejnev ve Erich Honecker'in duvar resimleri, Aleksander Vrubel'in tablosundan, Doğu Yakası Galerisi, Berlin 1999. Fotoğraf: Svetlana Boym.



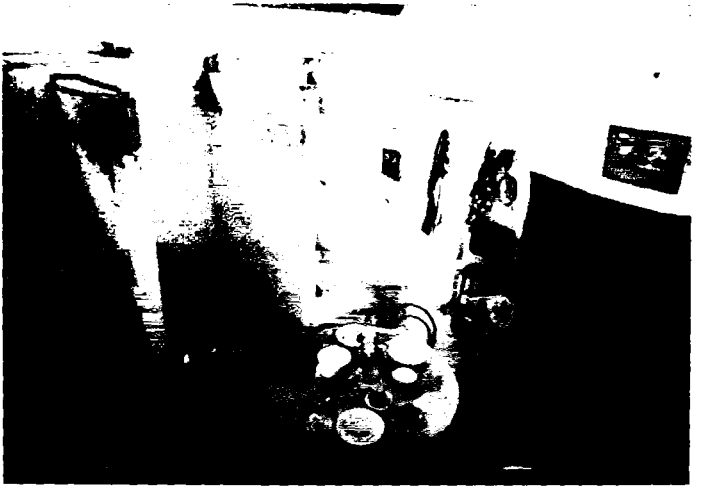
Berlin Duvarları, Doğu Yakası Galerisi, 1999.
Fotoğraf: Svetlana Boym.



Stalin Anıtı,
heykeltıraş Otokar
Svec, Prag, 1961.



Metronom Anıtı,
aynı kaide üstünde.
Sanatçı Vratislav Karel
Novak, Prag, 1991.

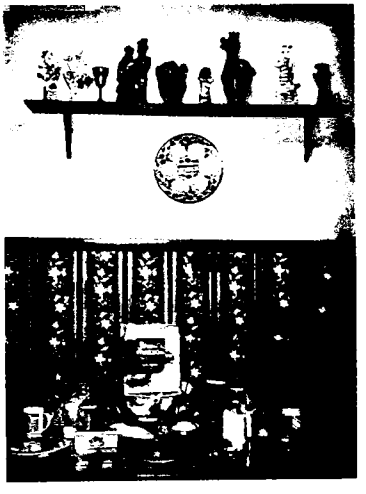


Tuvaletler, İlya Kabakov. Sanatçının izniyle.



Çeşme.
Marcel Duchamp
Çeşme'nin önünde.





Göçmenlerin
hatıra-eşyaları.
Fotoğraflar:
Svetlana Boym.

maca karakterler yoluyla yolculuğu gerçekleştirme, kaderin farklı kollarını ve farklı nostaljik tonlamaları araştırma olanağı veriyordu. Düzyazı sayesinde kendisinin gerçek hayatta asla geçemeyeceği sınırı ikizi gizli bir görevle geçmişti. Onlara önerdiği sahte pasaport yazarın kendi lirik uçurumundan kurtulmasını, kişisel bir trajediyi pek çok sanatsal doğaçlaması olan bir varoluşsal detektiflik hikâyesine dönüştürmesini sağlamıştı.[20]

Şan (*Podvig*, 1931-32) adlı romanında sahte pasaport artık yalnızca bir metafor değildir. Rus-İsviçreli bir anne babadan gelen genç Martin Edelveiss, Rus sınırını bilfiil gerçek kimlik belgeleri olmadan geçer. Paralı casus olur ve gizli bir görevle Sovyetler Birliği'ne gider, ama siyasi bağlılığından ötürü değil, tamamen romantik nedenlerle. Martin hayal edilemeyecek bir başarı elde ederek kaprisli Rus *femme fatale*'i Sonya'nın kalbini fethetme amacındadır. Martin aşk uğruna casus olmuştur.

Martin Rusya'da geçen çocukluk yıllarında, tanıdığı dünyanın ufuklarının dışına çıkmayı hayal ederdi. Sık ağaçlarla kaplı bir ormanı ve uzakta kaybolan dolambaçlı bir yolu simgeleyen suluboya resmi onun kâbusu olmuştu. Bu hatıra onun zihninde, orman yollarını keşfetmek için yola koyulan kısa pantolonlu bir oğlan çocuğunun hikâyesini anlatan annesinin suretiyle bağlantılıdır. Genç Martin kendisini aynı şeyi yaparken, manzaralı yoldan kaçarken ve "peri masallarında olabilecek şeylerle dolu tuhaf karanlık hava"yı solurken hayal eder.[21] Martin'in nostalji duyduğu bir şey varsa, o da annesinin kitap okuduğu sıcak sahne ve rahat odasındaki ilk kaçış

20. Nabokov'un şiirinde nostalji için bkz. Inna Broude, *Ot Ksodaseviça do Nabokova: Nostal'giçeskaia tema v poezii pervoi russkoi emmigratsii* (Tenafly, New Jersey: Hermitage, 1990). Rusçada Nabokov için bkz. Aleksander Dolinin, "Dvoinoe vremia i Nabokova", *Puti i miraji russkoi kul'tury* içinde (St. Petersburg, 1994).

21. Vladimir Nabokov, *Podvig*, *Sobranie soçinenii v dvuk tomak* içinde, cilt 2 (Moskova: Pravda, 1990), s. 158. Nabokov imgelerle düşündüğünü iddia ederdi. İmgelerle düşünmek ikidilli yazarların temel bir özelliğidir, zira bu insanlar özlemlerini savuşturmak için her zaman alternatif, sözel olmayan dili ve alternatif gerçeklikleri ararlar. Fakat Nabokov'un metinlerindeki imgeler çoğu zaman sorunludur: İmge, deneyimi çerçeve içine alır, ama aynı zamanda küçültür. Bir imge ancak zamansal boyutu ve duyumsal, dokunsal özel niteliği olan bir anlatıya dönüştürüldüğünde anlamlı hale gelir.

rüyalarıdır. Dolayısıyla bu casusluk serüveni sırasında neler olduğu belirsizdir. Sovyetler Birliği'ne gerçekten gider mi yoksa çocukluk saplantılarının yolunda sırra kadem mi basar? Onu son kez gördüğümüzde karanlık orman yolunda loş ışıkta gözden kaybolan bir yolcudur. Ne yazarın ne de okuyucunun Martin'in SSCB yolculuğunu takip edecek pasaportu vardır. *Maşenka*'nın anlatıcısı Ganin'e yakındır ve dünyayı onun bakış açısından tarif eder; *Şan*'da ise anlatıcı kendisini fütursuz idealist kahramanından uzaklaştırır. Maskesinin arkasına sakladığı yüzünü asla göstermez, ama onun hakkında bildiğimiz bir şey vardır: İster edebi macera peşinde ister ölümcül Rus kadının peşinde olsun, Sovyetler Birliği sınırını ASLA geçmeyecek kadar ihtiyatlıdır.

Kesinliği seven bir hikâye anlatıcısı olarak, bilemeyeceği ve tahayyül etmek istemeyeceği şeyi tasvir etmez. Hikâyenin anlatıcısı, karakterinin aksine, riskli casusluk işine giremez. Yazmaya devam etmek zorundadır. Onun için sürgün ve geri dönüş tek yönlü yolculuklar, hatta gidiş dönüşlü yolculuklar bile değil, çatallanan yolların labirentleridir:

> Geçmişe bakıp, kendi kendine "Acaba neler olurdu böyle değil de şöyle olsaydı..." diye sormasında ve olmuş olanın yerine başka bir olayı koyarak, hayatındaki sıkıcı, anlamsız, yavan bir ânın yerine gerçeğin yeşertemediği muhteşem, neşeli bir olayın öne çıkmasını seyredişinde iç gıdıklayıcı bir zevk vardır. Gizemli bir şey, şu hayatın dallanıp budaklanan yapısı: Kişi her geçen anda bir yol ayrımı, "böyle" ve "öteki türlü"yü hisseder, göz kamaştıran sayısız yollar geçmişin karanlık arka planında iki, üç kola ayrılır.[22]

Yollar yalnızca farklı mekânlardan değil, farklı zaman bölgelerinden de geçer. Sınır bölgesi kendine özgü bir labirenttir, teleolojik olmayan zamanın mekânsal imgesi, siyasi sınırı tahayyülün riskli oyun alanına dönüştüren potansiyellerin zamanıdır. Dolambaçlı yol anlatıcıyı Rusya'ya değil, kurmaca dünyasına çıkarır.

Nabokov "Müze Ziyareti" adlı hikâyesinde Sovyetler Birliği yolculuğunu daha ayrıntılı olarak resmetme cesaretini gösterir.[23] Bura-

22. Vladimir Nabokov, *Soglaidatyi. Sobranie soçinenii v dvuk tomak* içinde, cilt 2, s. 310 (Türkçesi: *Göz*, çev. Ece Şetvan, İstanbul: İletişim, 2005, s. 27).

23. Nabokov bir mektubunda Menton'da Büyük Petro ve Puşkin'in heykelleriyle süslü bir müzeyi ziyaret ettiğinden bahseder. Bu ikisinin yan yana olması

da da sınırı yasal yollarla geçerek geri gitmez. Bu kez Rusya yolları küçük bir Fransız kasabasındaki taşra müzesi aracılığıyla tepilir. Taşra müzesi geleneksel bir koleksiyondan hem daha fazlası hem de daha azıdır: İkinci el bir evren, pek çok nesnenin ve mitin olduğu bir tür Nuh'un gemisidir. Nabokov'un müzeler aracılığıyla ilk gezintileri, ilk aşkı Valentina (eserinde, Tamara ve Maşenka) ile bağlantılıdır, zira gizli randevuları için daha iyi bir yer olmadığından Nabokov sevgilisiyle boş sergi odalarında buluşurdu. Müze ona geçici sığınak, hatta geçici bir ev olur. Kamusal müze fantastik bir özel mikrokozmosa dönüşür; bize Kafka'nın mekânlarını ve sıradan olağanüstünün gerçeküstücü koleksiyonlarını hatırlatır.[24] Nabokov'un sıradışı Harikalar Odası'nda göçmen kazara kendi bilinçdışı korkularının tuzağına düşer. Nabokov'un metinlerinde müzenin muğlak bir işlevi vardır; bu müze asla sergilenen şeylerin müzesi değildir. Dış müze yalnızca dikkat dağıtıcıdır, şifreli bir kamuflaj ve unutulmuş kâbusların özel koleksiyonuna geçiş yoludur. Bu tuhaf müzede bronz Orfeus'un *kiç* heykeli zor durumdaki mülteciye, sonradan eski memleketi olduğu anlaşılan kendi yeraltı dünyasına gezisinde yol gösterir.

> Ayaklarımın altındaki taş, harikulade bir kokusu olan, yeni düşmüş karlarla kaplı, nadiren geçen yayaların siyah izler bıraktıkları gerçek bir yaya kaldırımıydı. İlkin gecenin sessiz ve karlı soğukluğu bana çarpıcı şekilde alışıldık gelmiş ve hummalı dolanmalarımın ardından bende hoş bir duygu uyandırmıştı. ... Şekliyle uzun zamandır bana olanaksız mesajını veren sokak lambasının ışığında "INKA SAPOG OE REPAIR" tabelasının sonunu buldum – ama hayır, sondaki "sert işaret"i silen kar değildi! ...
>
> Geri dönmemecesine nerede olduğumu biliyordum. Heyhat, benim hatırladığım Rusya değil, bugünün gerçek Rusya'sıydı, bana yasaklı, umutsuzca köleleştirilmiş ve çarnaçar benim anavatanım olan Rusya.[25]

Nabokov'u çok şaşırtmıştır. Aktaran Maxim Shrayer, *The World of Nabokov's Stories* (Austin: University of Texas Press, 1999).

24. Nabokov gerçeküstücülerin psikanalize ve sembollere olan meftunluklarını eleştirmekle birlikte, kendi müzesi bulunmuş gerçeküstücü nesnelerle doludur ve fantastik oluş için ideal bir mekân haline gelir. Müzede mekân ve zaman eksantrik ve mantıkdışıdır.

25. Vladimir Nabokov, *The Stories*, çev. Dmitri Nabokov (New York: Knopf, 1996), s. 284-5.

Nabokov doğduğu şehrin yeni adını (Leningrad) dahi yazamaz. Ana dilindeki ilk tabela beraberinde tanımamanın acısını getirir. "Ayakkabı tamircisi" devrim sonrasının yeni imlasıyla yazılmıştır: O eksik "sert işaret" karla kaplanmamış, aksine Sovyet dil reformunda kaldırılmıştı. Görünmeyen işaret tıpkı fotoğraftaki görünmez sivrisinek gibi doğduğu şehri umutsuz derecede yabancı hale getirir.

Göçmen yeni rejimi kendi bedeninde deneyimler ve kendisine tekinsiz bir yabancı, "yabancı bir takım elbise içindeki bir yarı hayalet" haline gelir. Kendisini içerideki bir casusun ya da yerli bir KGB ajanının gözüyle görür ve "pamuk ipliğine bağlı, yasadışı yaşamını" korumak konusunda çaresiz hisseder:

> Ah, uykumda ne kadar sık benzer hisler duydum! Şimdiyse gerçek olmuştu. Kolunun altında evrak çantasıyla kalpaklı bir adam sisin içinden çıkıp ürkütücü bir bakış attı ve yanımdan geçtikten sonra dönüp yeniden baktı. Gözden kaybolmasını bekledim; sonra müthiş bir aceleyle, cebimdeki her şeyi çekip çıkarmaya, kâğıtları yırtmaya, karın içine atmaya ve ayağımla ezmeye başladım. Bazı belgeler vardı, ayrıca Paris'teki kız kardeşimden bir mektup, 500 frank, bir mendil ve sigara; fakat sürgünün tüm kabuğunu çıkarıp atmak için kıyafetlerimi, iç çamaşırlarımı, ayakkabılarımı, her şeyimi çıkarıp parçalamam ve anadan doğma üryan kalmam gerekiyordu. Üzüntüden ve soğuktan ötürü titrememe karşın, elimden geleni yaptım.
>
> Ama yeter. Nasıl yakalandığımı, sonradan atlattığım vartaları anlatmayacağım. Şu kadarını belirtmem yeterli olacak, yeniden dışarı çıkmak için çok sabırlı davranıp, bir o kadar da çaba harcadım ve o zamandan beri başkalarının deliliği nedeniyle başıma yıkılan görevleri yerine getirmeye tövbe ettim.[26]

Göçmen kişi, kıyafetlerini bir sürüngenin kabuk değiştirmesi gibi çıkartır ve adı değiştirilmiş memleketinde başarısız bir taklide girişir. SSCB'ye geri dönüş, hem mekânda ihlal ve tecavüz hem de nostaljinin delilik eğilimine işaret eden zihinsel sınırların bozulması olarak görülür. Göçmen eve sağ salim dönmek için sürgündeki yaşamını geçici olarak müzeye, yani sırf sürgün konumundan ötürü potansiyel açıdan suç niteliğinde olan dışarıdaki faaliyetlerinin ser-

26. Aynı yazar, "A Visit to the Museum", s. 285. Sonunda, göçmenin yolculuğu taşra Mucizeler Odası'ndaki birçok göz yanılmasından biridir, mekânın ihlaliyle kendini gösteren zamanın geçişinin bir tür alegorisidir.

gisine dönüştürmesi gerektiğini fark eder. Batılı kıyafetleri ve yabancı kimlik belgeleri çabucak Leningrad çöplüğünün yolunu tutar. Son olarak, 1930'ların Sovyetler Birliği'nde eve dönüş başka bir evden kaçışla sonlanır ve sürgünün rahatlığına geri dönülür. Memleket artık mekâna değil, sımsıkı bir şekilde zamana yerleştirilmiştir; sürgün onun şimdide mümkün olan tek evidir.[27]

"Eve gitmek" Nabokov'un yazılarındaki en muğlak ifadelerden biridir; bu söz her zaman Rusya'ya geri dönüşü ifade etmez. Amerikan romanı *Lolita*'yı yazdığı ve Amerika'da inandırıcı ortamlar yarattığı dönemde, Nabokov Rusya'ya kılık değiştirerek Amerikalı bir papaz kılığında giden ve kendi eksantrik Amerikan rüyasını hayal eden pasaportsuz bir casus hakkında Rusça bir mensur şiir yazar:

> Eve gitmek istiyorum. Bu kadarı yeter.
> Kaçurin, eve gidebilir miyim?
> Gençliğimin özgür günlerindeki otlaklara,
> bir zamanlar keşfettiğim Teksas'a.[28]

Burada "eve gitmek" şairin Rusya'daki kaygısız gençliğine, heyecan verici Kaptan Mayne Reid okumalarına geri gitmek demektir. Nabokov ABD'de unutulmuş bir yazar olmasına karşın, tesadüf eseri Rusçaya tercüme edilen ve kuşaklar boyunca Rus çocuklarının gözdelerinden olan Mayne Reid'i okurken ilk Amerikalı aşkını, cesur bir kişiliği ve ritmik olarak sallanan küçük göğüsleri olan sarışın Louise Poindexter'ı hayal etmişti. Nabokov'un düzyazı deneylerinden sonra yazılan bu şiir, şairin gençliğindeki lirik uçurumdan kaçmasını sağlayan karmaşık bir anlatıya sahiptir. Yazar ABD'ye ilk kez geleceğe dönük nostalji duymuş olduğu yer olan Rusya'yı özler. Ya da daha doğrusu, Amerikalı kılığına girmiş sabık Rus, tıpkı Rusya'ya "ev"e gider gibi Rusya'daki rüyalarında gördüğü Amerika'ya geri gitmek ister. İki mekân (Rusya ile ABD) ve zamanda iki an yazarın tahayyülünde bir Möbius şeridiyle birbirine bağlıdır.

27. Sergey Davidov başka bir son görmeyi tercih ederdi: Geleceğe, Nabokov'un hikâyesindeki Sovyet Rusya'nın bizatihi gezilecek bir müze haline geldiği geleceğe açılan son. "Poseshchenie Kladbishcha i muzeia". *Diapazon* (1993), s. 36-9.

28. Nabokov, *Poems and Problems*, s. 140-1. Bu dizelere dikkatimi çektiği için Elena Levine'e minnettarım. *Mne koçetsia domoj. Dovol'no. Kaçiurin, mojno mne domoj? V pampasy molodosti vol'noi, v teksasy naidennye mnoi.*

Eksilti ve parçalanma Nabokov'un sürgünden eski evine gidiş-geliş yolculuğu için kritiktir. Gerek kılık değiştirmiş Amerikalı papaz gerekse de müzenin bahtsız ziyaretçisi, Sovyet devletinin temsilcileriyle olan karşılaşmalarını satır aralarında bırakır ve bunları Sovyetler'in meydana getirdiği öbür dünyadaki pasaportsuz ziyaretçilerin maceralarını anlatan hayali KGB dosyasına naklederler.

Bu hayali KGB dosyasına ancak Nabokov'un son romanı *Look at the Harlequins*'te biraz bakma fırsatı elde ederiz.[29] Burada Nabokov ilk kez, romanın ana ihlallerinden biri olan Sovyetler Birliği'ndeki karşılaşmaların ve sınırı geçmenin inandırıcı bir tasvirini sunar. Diğeri ise birinci şahısla anlatılmış ölüm tasviridir. Nabokov'un son öteki benliği olan yazar Vadim Vadimiç –"Bolşevik gaddarlığın ve basit aptallığın tutarlı bir eleştirmeni"– zor durumdaki kızına yardım etmesi için onu Leningrad'a gitmeye teşvik eden bir mesaj alır. Sovyetler Birliği'ne dönüş yolculuğu yeni Sovyet sözcükleriyle –yalnızca imla değişikliklerıyle değil, Sovyet jargonu da kullanılarak– aktarılır. Nabokov Sovyet dilini yabancı bir dil gibi bellemeye ve tıpkı Amerika'daki ortamı yarattığı gibi Sovyet ortamını yaratmaya çalışır. Nabokov araştırmasını Sovyetler Birliği'ne geri giden ve Sovyet dil bulgularını *–ledenets vzletny*'den ("çakma karameller") *liftyoşa* (asansör kadınlarının) konuşmalarına ve Intourist Oteli'nin menüsüne kadar– toplayan arkadaşlarıyla görüşerek yürütmüştür. Yeni Sovyetler Birliği'nin kokularını yakalar ve esas kokusundan çok adından ötürü Kızıl Moskova parfümünün esiri olur. (İroniktir, ünlü Sovyet parfümü Kızıl Moskova devrim öncesine ait bir parfümü örnek almıştı ve yalnızca adı Sovyet'ti.)

Vadim Vadimiç atalarından kalan köşkün artık var olmadığını görür, ama "çocuk partilerine" katıldığı Hertzen Sokağı'ndaki evi bulunca pek memnun olur. Bu yer açıkça Nabokov'un kendi müze evine benzer: "Üst pencerelerin sırası boyunca uzanan çiçek desenleri bu tür rüya gibi anımsama anlarında hepimizde çıkan kanatların kökünde ürkütücü bir titremenin oluşmasına yol açar."[30] Vadim'in

29. Aynı yazar, *Look at the Harlequins* (New York: Vintage International, 1990), s. 204.

30. *A.g.y.*, s. 211. Edebiyatta karlı bir Leningrad'a geri dönüşten bahseden önceki örneklerin aksine, beyaz gecelerde gerçekleşen bu geri dönüş yalnızca eski turist kartpostallarını hatırlatır ve kişisel bir tanıma içermez.

kendisine kızından haberler getiren yaşlı bir Yahudi kadınla karşılaşması yürekleri dağlar. Sovyet yurttaşları kendilerini evlerinin özel alanından ziyade kamusal alanda daha kimliksiz hissettiklerinden, Vadim'in kızının bir tanıdığıyla buluşması, Sovyetler'deki (kollarını açmış mutlu bir sosyalist gerçekçi deha olarak resmedilen) yeni Puşkin anıtının gölgesinde gerçekleşir. Bütüne bakıldığında tasviri ürkütücü derecede gerçekçidir. Birçok eski Sovyet yurttaşı, Puşkin anıtının yanındaki leylak çalılarının altında korku dolu yabancılarla yasadışı görüşmeler gerçekleştirdiğini hatırlar. Bu roman sahnesi Nabokov'un aslında tebdili kıyafetle Rusya'ya gittiği dedikodularına yol açmıştı. Eve dönüşün böylesine saplantılı bir netlikte tasvir edilmesinin nedeni hiçbir zaman gerçekleşmemiş olmasıdır. Nabokov hayatın sanatı taklit etmesinin ve kişinin saplantılarını kurmacadan gerçekliğe aktarmasının her zaman gerekli olduğuna inanmıyordu; onun SSCB'si Kafka'nın Amerika'sı gibidir, asla ziyaret etmediği, ama gerçek hayattaki adaşıyla tekinsiz bir benzerliğe sahip olan bir yerdir.

Bu yasadışı ihlalde bir tek kurban vardır: Yazarın sahte pasaportu. Sınırı geçen Vadim, şu ak saçlı, mıymıntı Fransız turistlerden biri olan komşusunu fark eder. Fransız turist Moskova'dan Leningrad'a kadar onu takip eder ve sonunda Paris'te tekrar ortaya çıkar. Bu adam gerçekte Fransız değil, 1930'larda ya da 1950'lerde geri dönmüş ve diğerleri gibi KGB'nin hizmetine girmiş bir sürgündür. KGB ajanı gerçek kimliğini tercüme edilemeyen Rusça bir nidayla (*ek*) ele verir ve ardından Vadim Vadimiç'i azarlamaya girişir: "Bizim için, yurttaşlarınız için yazmak varken, siz ki dâhi bir Rus yazarsınız, ağababalarınız için... Avusturyalı bir Yahudi ya da ıslah olmuş bir oğlancı tarafından annesi öldürüldükten sonra tecavüz edilen Lola ya da Lotte hakkındaki bu müstehcen kısa romanı imal ediyor, yurttaşlarınıza ihanet ediyorsunuz." Vadim Vadimiç'in başarısız kılık değiştirme girişimiyle de dalga geçer: "Bu arada, sahte pasaportlar detektiflik hikâyelerinde komik olabilir, ama halkımız pasaportlarla ilgilenmiyor," der sonda.

Böylece edebi bir rüyadaki sahte bir pasaport edebi bir olgu haline gelir ve sonunda yabancı kılığına girmiş KGB ajanları tarafından gerçersiz hale getirilir. KGB muhbiriyle karşılaşma yumruk yumruğa kavgayla sonuçlanır. Vadim Vadimiç mültecilik günlerin-

den tanıdığı KGB ajanının ağzına bir tane yapıştırır ve yabancı mendiline kan bulaşır. Yazarın hayali intikamıdır bu. Tıpkı eve dönüş gibi bu da yalnız kurmaca eserlerde olabilirdi.

Nabokov tıpkı son romanındaki birden ortaya çıkan KGB ajanı gibi sahte pasaportların detektiflik hikâyelerinde gerçek hayatta olduğundan daha çok işe yaradığına inanıyordu. *Strong Opinions* adlı eserinde, "yazarın sanatı onun gerçek pasaportudur" diye yazar.[31] Nabokov kendi hayali memleketini, yani şahsen hem korkak bir Minotor hem özgürleştirici kahraman hem de terk edilmiş sevgilisi Ariadne olduğu metinsel bir labirent yaratmıştır.

Kılık Değiştirmiş Aşk Özlemi

Nostalji karşılıksız aşka benzer, yalnız yitirilmiş sevgilinin kimliği hakkında emin değilizdir. Göçmenin gerçek aşkı anavatanından mı gelir? Kendi anadilini mi konuşur, yoksa aynı aksanla yabancı bir dil mi konuşur?

Nabokov'un ilk eserlerinde üç tür kadın vardır: Rusya'da kalan ilk aşk, genellikle sahnenin arkasında kalan sadık arkadaş ya da eş ve gizemli bir "öteki kadın", yani sürekli değişme özelliğiyle az çok uyum sağlamış göçmen yazarın hayatını tehlikeye atan göçmen *femme fatale*. *Femme fatale*'in şahsında sürgün, deliliğe ya da ölüme yaklaşan tehditkâr özellikler edinir. Nabokov'un ilk romanlarının ve kısa hikâyelerinin çoğunda olay örgüsünün merkezinde yer alan *femme fatale* genellikle birinin ölümüne ya da mukadder sınır geçişine neden olur. *Femme fatale*'in temsilcileri arasında kısa saçı ve bir günü bir gününe uymayan tavırlarıyla *Şan*'daki Sonya, yabancıları "içinden gelmeden, ağzıyla" öpen *The Spring in Fialta*'daki Nina ve ümitsiz aşkını ölüm döşeğine sürükleyen kötü beğenilere sahip *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı*'ndaki bir diğer Nina sayılabilir. İkinci Nina, Nabokov'un dil oyunlarında ve göçmen taklitçiliğinde önemli bir yere sahiptir.

31. Aynı yazar, *Strong Opinions*, s. 63. Burada Nabokov bir kez daha yazarı ender görülen bir böceğe benzetir. "İyi bir yazarın milliyeti tali önem taşır. Böceğin görüntüsü ne kadar belirginse, sınıflandırma uzmanının böceğin bulunduğu yer ibaresine bakma olasılığı o kadar azdır" (s. 63).

Nabokov'un ilk İngilizce romanı *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı*, Rus-İngiliz yazar Sebastian Knight'ın Rus üvey kardeşi V tarafından anlatılan ölümcül çekiciliğinin ve ölümünün hikâyesidir. Romanda geniş anlamda bir yazarın ölümü ele alınır, ama Nabokov ölü yazarın milliyeti konusunda okurun kafasını karıştırır. Yarı İngiliz yazar Sebastian Knight'ın ölüm hikâyesi, İngilizce yazan yazar Vladimir Nabokov'un doğumuna ve Rus göçmen kişiliği Vladimir Sirin'in ölümüne işaret eder.

Sebastian Knight'ın hayatta iki aşkı vardır: Uzun süreli kız arkadaşı ve sessiz esin perisi Claire Bishop ve duygularına karşılık vermeyen, hayatına ve sanatına zarar veren gizemli bir Rus kadın. V elbise değiştirir gibi isim değiştiren bir kadının peşinde detektifliğe soyunur. Muhtemel adaylar, sahte aristokratik adları olan Nina von Rechnoy ve Helene von Graun'dur. V ele avuca sığmaz Helene'i evinde beklerken, karşısında arkadaşı ve sırdaşı Madam Lecerf'i bulur. Madam Lecerf akıcı Fransızcası, duru teni ve korkutucu koyu saçlarıyla Rus detektifi etkiler. Kadın, V'ye Rustan çok İngilizi andırdığını söyleyerek iltifat eder.

Helene geciktikçe V de onun arkadaşına o kadar kapılır, üstelik onu "çok Fransız" ve radyoya ya da diğer çağdaş aletlere olan sevgisinden ötürü biraz bayağı bulmasına rağmen. Tam hülyalanmış, onunla seviştiğini düşünürken içinde tuhaf bir kuşku uyanır. Başka bir Rusla yan yana olduğunu anlayınca bir muziplik yapayım der. Madam Lecerf hakkında bilmediğini söylediği Rusçada birtakım yorumlarda bulunur:

"*Ah, u niey na şeyki pauk.*" dedim usulca.

Hanım elini ansızın ensesine götürdü, topukları üzerinde döndü.

"*Şto?*" (ne?) diye sordu ağırkanlı memleketlim, bana bakıyordu. Sonra hanıma baktı, rahatsız olmuş gibi sırıttı ve saatini kurcalamayı sürdürdü.

"*J'ai quelque chose dans le cou.* Ensemde bir şey var, hissediyorum", dedi Madame Lecerf.

"Aslını isterseniz," dedim, "Bu Rus asıllı beye daha şimdi ensenizde bir örümcek olduğunu sandığımı söylüyordum. Ama yanılmışım, ışık oyunuymuş."[32]

32. Aynı yazar, *The Real Life of Sebastian Knight* (New York: Vintage International, 1992), s. 171 (Türkçesi: *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı*, çev. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim, 2003, s. 181).

Kadın boynundaki görünmez örümceği öldürür ve gerçek kimliği ortaya çıkar: Yerinden edilmiş Rus *femme fatale*'i Nina-Helene'dir o. Rusça örümcek (tercüme edilemeyen bir küçültme ekiyle) geçmişinin şifresi olur. "Çok Fransız" görünmektedir, çünkü Fransız değildir, tıpkı İngiliz olmadığı için İngiliz görünen anlatıcı gibi. Onu baştan çıkartan şey kadının gizemli Rus benliği değil, kendisini ustaca gizlemiş olmasıdır. Tümüyle bastırmayı başaramadığı anadili onun için yalnızca mahcubiyet kaynağıdır; tıpkı bir kelebeğin kanadını oynattığında olduğu gibi, arka plandaki seslerden zar zor ayırt edilebilir. Mesele şu ki V tam da onun bu kusurları, onu bu denli cazibeli yapan küçük taklit başarısızlıkları nedeniyle kendisini ondan alamamaktadır. V bir Rus kadına değil, yerleştiği ülkenin yerlisi gibi davranmak için umutsuzca çabalayan kafası karışık bir sürgüne âşık olur. Üvey kardeşinin izinden giden V, kardeşinin ölümcül tuzağından son anda kurtulur.

Ensest, nostaljik aşkı anlatmak için önemli bir mecazdır: Burada kardeşler arası (yarı İngiliz üvey kardeşi ile yarı Fransız metresi arasında) aşk biçimini alır. Madam Lecerf ve onun pek çok takma adı mutsuz aşkın labirentlerinde kaybolmuş çokdilli bir canavardır. Bir dil casusu olan örümcek, Nabokov'un manidar böceklerinden biridir. Nabokov'un otobiyografisinden fotoğraflarda rastladığımız "göçmen barınakları"nın görülmez sivrisinekleri gibi, bu örümcek de bir "ışık oyunu"dur, bağdaştırılmış bir varlık, gölge yerine geçen bir fısıltı, başarısız bir taklit yaratısıdır. Madam Lecerf'i aldatan ve Rus anlatıcıyı üvey kardeşinin sonunu getiren erotik uçurumdan kurtaran örümcek bir diğer ironik epifanidir. Potansiyel açıdan yıkıcı aşk macerasını engelleyen örümcek, yazara özel bir dilsel mutluluk önerir. Solgun yüzlü göçmen fettan kadın onun çokdilli esin perisi haline gelir.

The Spring in Fialta'daki Nina, ne Fransız yazar-kocasının ne de başka bir Bay V'nin (mutlu bir evliliği olan, uyum sağlamış göçmenlerden biri olan âşığının) ölümüne neden olur. Onun yerine, araba kazası geçirir ve sürgündeki yaşama ayak uyduramamanın kurbanı olur. Victor'un Nina'da unutamadığı en önemli özellik yabancı bir Z harfine benziyor olmasıdır. Onun hakkında hiçbir şey açıkça dile getirilmez. Fikirlerini, sevgililerini, aksanlarını, aidiyetini değiştirir, bir yere demir atamadan devlet sınırlarının ötesinde dolanır.

Nina'da öldürücü bir hassasiyet havası vardır ve bu hava onu baştan çıkartıcı ve kırılgan yapar. Nina'yla son tesadüfi karşılaşmasında Victor hiç düşünmeden içini açar: "Ya seni seviyorsam?" Aralarındaki adı konmamış flört ve yarım sözcüklerle anlaşma kuralını ihlal ettiğinden, gözünün önünden yarasa gibi bir şeyin geçtiğini fark eder. Yoksa titrek bir ışık ya da kaş çatması mıydı? Kaçınılmaz ayrılığın habercisi olarak güzel bir an yaşamak ister, ama kadın ondan kaçar. Sevgi dolu, değişebilen Nina herkesin abartılı tahayyülünün bir parçası gibi görünür. Oynak talihini sınıra kadar iter, ama yaşayamaz. Nina geçici bir ruh ve sürgün figürünün ta kendisidir. *The Spring in Fialta*'yı okurken insan, Nina'nın anlatı kuralları gereği ölmesi gerektiği gibi bir hisse kapılır: Sürgün hayatının hafif repliğini cisimleştiren Nina, yazarın savunmasızlığını ve belirsizliğini kendisine göstererek ona karşı bir tehdit haline gelir.

Nabokov da dilsel hafifmeşrepliğin hazzı için gerekli bedeli ödemiştir. Rusçadan Fransızcaya, Fransızcadan da İngilizceye geçmesi nedeniyle birçok Rus yazar tarafından ihanetle suçlanmıştı.[33] Oysa Nabokov'un anadilinin inceliğine duyduğu özlem hiç dinmedi ve geç dönem İngilizce romanlarını ve anılarını Rusçaya çevirmeye devam etti. Yazar yıllar geçtikçe anadiline yabancılaştığını hissediyordu, öyle ki Rusçası zaman zaman, tıpkı Madam Lecerf'in kusursuz Fransızcası gibi, kulağa fazlasıyla "akıcı" geliyordu. Öte yandan Nabokov metinlerini İngilizce ve Fransızcayla süslerken, eserlerinin pürüzsüz yüzeyine bir diken gibi yapışan birçok ipucu (yanlış telaffuz edilmiş adlar, kaynaşık sözcükler, farklı dillerden tevriyeler ve ihamlar) bırakıyordu. Yabancıların bu lekeleri ve izleri, okura Nabokov'un mimetik karakterlerinin sahte pasaportlarını açığa çıkarmakta yardımcı olur.

Zina Nabokov'un sanatı için bir metafor halini almıştı. Eleştirmenler ilkin Nabokov'un çiftdilliliğini çifteşliliğe benzetmiş, sonra

33. Elizabeth Klosty Beaujours, *Alien Tongues* (Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1989), s. 97. Nabokov kendi eserlerini tercüme ederken bire bir aktarım yapmaktan ziyade, hayalgücünden yararlanmayı tercih ederdi. Fakat Puşkin tercümesi söz konusu olduğunda durum değişir ve aşırı derecede bire bir tercüme yapılması gerektiğinde ısrar ederdi. Bkz. Jane Grayson, *Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (Oxford: Oxford University Press, 1977).

yazarın kendisi de dil değişimlerini gayrimeşru aşk ilişkileri olarak tahayyül etmişti. Edmund Wilson'a yazdığı mektuplarda, mizahi bir dille, (muhtemelen Amerikalı esin perisiyle geçen) "uzun bir zina döneminin ardından" Rus esin perisiyle yattığından bahseder. Zaman zaman hangisinin *femme fatale* olduğu belirsizdir. Lanetli Rus-İngiliz yazar Sebastian Knight yıkıcı bir aşk ilişkisine dalmadan önce, öteki benliğinin yazdığı bir mektubu romanına ekler.[34] Mektubunda kaçamadığı zina ve metnindeki kaza eseri lekeden ötürü af diler: "Şimdi beni unut, ama sonradan, acı verici kısmı unutulduğunda hatırla. Mürekkep lekesinin nedeni gözyaşı değil. Dolma kalemim bozuldu ve iğrenç bir otel odasında iğrenç bir kalemle yazmak zorundayım." Nabokov ve yazar ikizleri aşırı acıklı hikâyelere duydukları şüpheyle nam salmışlardır. Duyguları çok ciddiye almalarından kaynaklanıyor olabilir mi? Yazarın kasıtsız mürekkep lekesi bir şeyleri açığa vurur, tıpkı kenar notları ya da dil sürçmeleri gibi. İronik maskesinin arkasında, yabancı dille yazılmış bir metnin satır aralarında bir şeyleri ümitsizce saklar. Belki de bu bir gözyaşıdır, yazarın bedeninden bir iz, bir kayıptır.

Nostalji, Kiç ve Ölüm

Neden Nabokov için bazı nostalji tedavileri hastalığın kendisinden daha tehlikelidir. Uydurma ev imgeleri, kaybetme endişesinden kaçış olanağı sunar. Milan Kundera, "*kiç*, ölümün panzehiridir," der, hiçbirimizin *kiç*'ten tümüyle kaçabilecek "kadar üstün bir insan" olmadığını düşünür, zira *kiç* insan yaşamının bir parçasıdır. Nabokov'un hikâyeleri ve romanları bayağılıkla hayatta kalma arasındaki ince çizgide yürüyen kadın ve erkek nostaljik kahramanlarla doludur; bu kahramanlar yazara özlemini dramatize etme imkânı sunar. Nabokov'un anılarındaki en çarpıcı nostaljik karakterlerden biri kendi hikâyesine çok benzer bir hikâyesi olan İsviçreli mürebbiyesi Matmazel O.'dur.

Gürbüz, yoksul bir İsviçreli mürebbiye yirminci yüzyıl başında "uzak Moskova Knezliği'nin kasvetli kuzey bölgesine" gelir. Bildi-

34. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, s. 112. Roman üzerine ilginç bir tartışma için bkz. Michael Wood, *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994).

ği birkaç Rusça sözcüğü diline dolamıştır – "nerede" anlamına gelen *gde* sözcüğünü "gidih" diye telaffuz eder. Buna paralel olarak Nabokov da beş yaşında Nord Ekspres gemisiyle Rusya'ya geri dönüşünü hatırlar: "Heyecan verici *rodina* ('anavatan') hissi yağan karla ilk defa organik şekilde iç içe geçmişti."[35] Açık mesaj dışında, burada hem anlatıcının hem de Matmazel'in "dile getirdiği" şifreli bir mesaj oluşturan Rusça sözcüklerin olduğunu fark ederiz: *Gde rodina* – memleket nere?

Matmazel Rusya'dayken memleketi Alplerin sessizliğini düşünüp iç çeker ve Rus konutunda küçük bir İsviçre evini –kale, göl ve kuğulu kartpostal imgeleriyle ve kalın saç örgüleri olan genç bir kadınken çektirdiği fotoğraflarıyla eksiksiz bir şekilde– yeniden yaratır. Devrimden sonra Nabokovlar Rusya'dan kaçınca Matmazel de "ev"ine, İsviçre'ye geri döner ve burada Rusya'daki konutlarını hayalinde yeniden yaratır. Örnek nostalji yolunu izleyen Matmazel Alplere geri gider, ama eve dönüş Matmazel'e merhem olmaz, aksine özlemini daha da arttırır.

Genç Nabokov yaşlı mürebbiyesini İsviçre'de ziyaret ettiğinde Matmazel'in Rusya'ya nostalji duyduğunu görür. Odasında Château de Chillon yerine cafcaflı bir troyka resmi göze çarpar. Matmazel'in ev diye adlandırabildiği yegâne yer geçmiştir – esasen kendisi için çizdiği ya da inandırıcı hazır bir imgesini bulduğu geçmiştir. Matmazel hatıra-eşyalarını değiştirmiş, ama kendine acıyan nostaljisinin genel tasarımına dokunmamıştır. Genç yazar şu itirafta bulunur: "Beni rahatsız eden şey tek başına sefalet hissinin kalıcı bir ruh yaratmak için yeterli olmamasıdır". İlk bakışta Matmazel'in nostaljisi yeniden kurucu, anlatıcının nostaljisiyse ironik görünebilir, ama Matmazel olmadan o da yaşayamaz. Nabokov'un kendi nostaljik ve anti-nostaljik ifşaları –pasaportsuz casus kâbusundan babasının ölümünün hatırasına kadar– Matmazel'in hikâyesine paralel olarak ve çoğunlukla kestirilemeyen dönüşlerle ilerler.

Genç yazar İsviçreli mürebbiyesinin kendisini dinleyememesinden, kendisinin ve onun geçmişiyle yüzleşememesinden duyduğu hayal kırıklığıyla yanından ayrılırken, beklenmedik bir şekilde Matmazel'in dilinin ve imgelerinin tekinsiz bir mirasçısı olduğunu fark

35. *A.g.y.*, s. 96.

eder. Hikâyenin ilkin Fransızca, yani Matmazel'in ona öğrettiği dilde yazılmış olması tesadüf değildir. Ayrıca İsviçre'nin doğası Matmazel'in nostaljisini taklit ediyor gibidir. Yağmur arka planda şatonun olduğu dağ gölünün üzerine düşer, tıpkı Matmazel'in Fransızca derslerinde olduğu gibi – *Il pleut toujours en Suisse**. Esas korku verici olan, dağ gölünün ortasında yazarın kanat çırpan, suda dalgalar oluşturan ve kendi suretine meydan okuyan yalnız bir kuğu görmesidir.

Neden kuğulardan ve kuğulu göllerden korkalım? Nabokov için kuğu tehlikeli bir *kiç* kuştur. Gogol üzerine denemesinde, kuğular hazır melankolilere ve *poşlost*'a (Rusçada müstehcenlik ve zevksizlik) örnek oluşturur. *Poşlost* "ucuz, sahte, sıradan, açık saçık, çingene pembesi" anlamına gelen tercümesi zor Rusça sözcüklerden biri olarak tarif edilir. *Poşlost* yalnız estetik açıdan değil, ahlaki açıdan da hemen fark edilmeyen bir aldatmacadır. Nabokov, Gogol'un uzunca bir süredir boş yere kur yaptığı kadını etkilemek için özel bir yol bulmuş olan bir Alman beyefendisinin hikâyesini yeniden anlatır. "Zalim Gretchen'inin kalbini fethetmeye" bu şekilde karar verir:

> Her gece kıyafetlerini çıkartır, göle dalar ve gölde sevdiğinin gözleri önünde yüzerken özel olarak bu amaçla hazırlanmış bir çift kuğuya sarılmayı sürdürürdü. Bu kuğuların neyi simgelediğini hiç bilmiyorum, ama onun birkaç akşam boyunca kuşlarıyla birlikte süzülmek ve güzel pozlar vermek dışında bir şey yapmadığını kesin olarak biliyorum.[36]

Kiç olan kuğunun kendisi değil, hazır duygusal ve estetik etkilere dayalı olan bu ayartma dansının kestirilebilirliğidir. Nabokov bunun için Rusça *poşlost* sözcüğünü kullanır ve yurtsever bir şekilde Ruslara özgü olduğunda ısrar eder. Rusçadaki *poşlost*, aslında, Clement Greenberg ve Hermann Broch'un tarif ettiği şekliyle, Almancadaki *kiç* sözcüğünün ikizidir. *Kiç*, bilincin mekanizmalarını değil, sanatın etkilerini taklit eder. Theodor Adorno'nun sözleriyle, bu "bir katharsis parodisidir", ikinci el bir epifanidir. *Kiç* genellikle nostaljik orta-sınıf ev hayaliyle ilişkilidir; mümkün olan her yabancılaşmayı evcilleştirir, tam da özlem ihtiyacını bastıran tatlandırılmış içeceklerle doymak bilmeyen o susuzluğu dindirir. Nabokov için

* *Fr.* İsviçre'de hava hep yağışlıdır. *–ç.n.*

36. Aynı yazar, *Nikolay Gogol* (New York: New Directions), s. 66.

bu tür bir duygusallık yalnızca bir beğeni meselesi değil, tefekkürün körelmesi, dolayısıyla etik ve estetik bir başarısızlıktır.

Fakat Matmazel'in İsviçre'deki evinin yakınındaki kuğu yazara musallat olur. "Yaşlı bir kuğuydu, büyük, çirkin bir şeydi, dodo kuşunu andırıyordu, demir atmış bir tekneye çıkmak için garip hareketler yapıyordu." Kuğu adeta evini, belki de son evini aramaktadır. Geçici-fuzuli bir edime bulaşmış yaşlı kuğu birçok güzellik ve melankoli alegorisini akla getirir. Kuğu gölü hem Rus hem de İsviçrelidir. Kuğu hem *kiç* hem de yüksek kültür kuşudur, hem alegorik bir varlık hem de canlı bir yaratıktır, gülünç ama dokunaklıdır. Nabokov kendi anılarıyla Matmazel'in anılarını edebiyat yoluyla irdeler ve Matmazel'in muhtemelen zamanında kendisine okumuş olduğu Fransız şiirindeki tüm melankolik kuşlar aklına gelir.[37] Kuşunu "dodo kuşuna" benzeten Nabokov, geçmiş zamanlarda kuğulara yapılmış şiirsel göndermelerin ve klişelerin hepsinin önünü keser. Ayrıntı, kestirilebilir olan kuğuyu bireysel hafızanın ve öngörülü nostaljinin bir yaratısına dönüştürür. Henüz gerçekleşmemiş ya da en azından kendi tuhaf hayali zamanında gerçekleşmemiş bir şeyi zikreder Nabokov. "Kanatlarını güçsüzce çırpması, bazen rüyalarda suskun dudaklara götürülmüş parmağın taşıdığı o tuhaf anlamla yüklüydü."[38] Yazar yıllar sonra Matmazel'in öldüğünü öğrendiğinde bu yaşlı kuğunun imgesini hatırlar.

37. Retorik yönden bu *tmesis*'e yakındır (Yunanca "kesmek"ten). *Tmesis* bir yadırgatma ve dikkati parçalarına yöneltme aracı olarak bir klişenin ya da bileşik bir sözcüğün bölünmesini ifade eder. *Tmesis* üzerine bir tartışma için, bkz. Peter Lubin, "Kickshaws and Motley", *Triquarterly*, 17 (1970), s. 187-208.

38. *A.g.y.*, s. 116. Nabokov'un nostalji anlatısı hem kişisel hem de metinlerarasıdır. Kuğu yüzyıl başı Fransız şiirinde gözde bir alegorik kuştur. Baudelaire'in "Kuğu" şiirinde kuğu yaslı bir modernlik figürü, *vieu Paris*'nin yerinden edilmiş ulağı olur. Mallarmé'nin sonesi "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"de (O tertemiz, o terütaze, o güzelim bugün) unutulmuş ve donmuş bir göle dadanan kuğu bizatihi bir sürgün göstergesidir. (*Exil inutil du cygne* –kuğunun beyhude sürgünü– sonenin son dizeleridir.) Kuğu (*le cygne*) ve gösterge (*le signe*) Fransızcada aynı şekilde telaffuz edilir. Mallarmé her ikisinin de sürülmesinden, anlamın kendisindeki bir yabancılaşmadan bahseder. Stephane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, Pléiade, 1945), s. 67-8; John Burt Foster, Jr., *Nabokov's Art of Memory and European Modernism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993), s. 39-40. Foster burada Nabokov, Baudelaire ve Nietzsche arasındaki metinlerarası diyaloğu ayrıntılı olarak ele alır.

Çirkin kuğuyla karşılaşma ironicinin bir an kendinden şüphe duymasına yol açar. Nabokov kendi düşünümlü hafızası ile Matmazel'in duygusal nostaljisi arasında beyhude yere ayrım yapmaya çalışırken, Matmazel'in hikâyesini kestirilebilir bir nostaljik klişeye dönüştürüp, böylece onun derin duyarlılıklarından ve sezgilerinden bazılarını kaçırarak *poşlost* günahını işleyip işlemediğini merak eder. Matmazel'i duymazdan gelmesi onun kendisini dinleyememesine bir yanıt mıydı? İkisi de aynı derecede dikkatsiz ve diğerine ilgisiz miydi?

Evsiz kuğunun hayaleti hikâyede birden çok anlamda bir ironik epifani ânıdır. İronik epifani bir tür kusurlu an, mukadder bir tesadüf ve yanlış tanımadır. İronik epifaniler hafıza ve kaderin örüntülerini açığa çıkarır, ama yazarın kurtarıcı bütünlüklü bir vizyon yaratarak bu örüntülere hâkim olmasına izin vermez. Bu epifanilerin ironik yönü, usta ironicinin kaderin manevralarını kontrol edememesidir.

Ancak Matmazel'in sefaletini anlattıktan sonra, Nabokov kendisine eski mürebbiyesiyle paylaşmak isteyeceği kendi trajik kaybı hakkında ipuçları verme izni tanır. Bu kayıp, otobiyografisinin tümüne yayılmış olan babasının trajik ölümüyle ilişkilidir: "Güvenli çocukluk günlerimde en çok sevdiğim eşya ve varlıklar küle dönmüş ya da kalbinden vurulmuştu."[39] Hemen her bölümün sonunda yazarın babasının ölümüne aleni ya da üstü kapalı göndermeler vardır.[40] Babasının öldürülmesi yazarın geri gidip geçmişi güzelleştirmesine izin vermez. Küller eve dönüşün olanaksızlığını hatırlatır.

İronik epifaninin daha da beklenmedik yansımaları vardı. Hikâyenin yazıldığı dönemde Nabokov neredeyse yarım yüzyıl sonra kendisinin, tıpkı Matmazel gibi, bir İsviçre gölünün kıyısını mesken tutacağını hayal edemezdi. Dahası kendi ölümünün gerçekleşeceği yeri hayal ettiğini de bilmiyordu. Vladimir Nabokov eski mürebbiyesinden uzakta değil, kuğularla dolu büyük Montreux Palace otelinde ölecekti.

39. Nabokov, *Speak, Memory*, s. 117.

40. Belki de Freud'un Oedipus kompleksi teorisine Nabokov'un şiddetle karşı çıkışının arkasında yazarın babasının sembolik değil, siyasi nedenlerle öldürülmüş olması vardır.

Tercihen Sürgün

Nabokov otobiyografisinde "kaderimdeki kopuş bana, geriye dönüp baktığımda dünyalara değişmeyeceğim bir senkop vuruşu sağlıyor" diye yazar. *Senkop* dil, müzik ve tıp alanında üç ayrı anlama gelir. Dilde "sözcüğün ortasındaki bir sesin, harfin ya da hecenin düşürülmesiyle sözcüğün kısaltılmasını" ifade eder. Müzikte, ritim değişikliği ve vurgu farklılığına işaret eder, "bir parçada ya da bestede normalde zayıf bir ses vurgulandığında oluşan vurgu değişimidir." Tıptaysa, geçici kansızlıktan kaynaklı kısa süreli bilinç kaybı, bayılma" anlamına gelir.[41] Senkop sembol ve sentezin karşıtıdır. Yunancadaki *syn-ballein*'den gelen sembol, bir araya getirmek, bir şeyi başka bir şey aracılığıyla anlatmak, maddi dünya ile maddi olmayan dünya arasındaki farkı aşmak anlamına gelir. Senkoplu sürgün hikâyesi sembollere değil, duyumsal ayrıntılara dayalıdır. Nabokov sembollere şüpheyle yaklaşmasıyla kötü bir nam salmıştı; sembollerin ruhu kirlettiğine, "sanatın tüm zevkini ve büyüsünü" alıp götürdüğüne inanıyordu.[42] Fakat ayrıntılar sanatı ve yaşamı kestirilemez ve tekrarlanamaz kılarak merak uyandıran "ruhun yan konuşmalarıdır". Senkope etmek, yitirilmiş evin yeniden inşasına yardımcı olmaz, sadece kaybın bir müzik eserine dönüşmesini, acının sanata çevrilmesini sağlar.

Nabokov kendi nostaljisinin ebedi Rus *toska*'sı olarak, hatta daha da beteri, devrimde malını mülkünü kaybetmiş bir Rus toprak sahibinin sızlanması olarak görülmesinden çok endişe duyuyordu.[43] "Tüm bu yıllar boyunca duyduğum nostalji büyümesinin önüne geçilememiş bir kayıp çocukluk hissidir, kaybedilmiş banknotla-

41. *American Heritage Dictionary* (Boston: Houghton Mifflin, 1985), s. 1232-3.

42. *The New York Review of Books*, 7 Ekim 1971; Nabokov, *Strong Opinions*, s. 304-7.

43. Genel okur kitlesi için değil, "aptallar" için eklenen kısa bir bölümde, yazar şunu vurgular: "Benim Sovyet diktatörlüğüyle eskiden (1917'den) kalma ihtilafım mülkiyet sorunundan tamamen bağımsızdır. Benim 'kızıllardan' parasını ve toprağını 'çaldıkları için nefret eden' sürgünlere duyduğum nefretten yana bir eksiğim yok." Nabokov, *Speak, Memory*, s. 73.

ra duyulan üzüntü değil. Ve son olarak: Ekolojik bir nişi özleme hakkım baki:

> ... Amerika'mın gökkubbesinin altında
> Rusya'da *bir* yer için
> İç çekmek."[44]

Dolayısıyla Nabokov'un nostaljisinin nesnesi "Rusya" değil, Rusya'da bir yer, ekolojik bir niştir. "Devrim gençlik yıllarının doğal manzarasını ortadan kaldırmadan çok önce nostaljinin zevklerini" keşfettiğini iddia eder.[45] Sonunda Nabokov nostaljisini dış koşullardan bağımsız olarak kişisel ve sanatsal hale getirmişti. Zorunlu sürgün gönüllü hale gelir. Nabokov tanrıya inanıp inanmadığını soran münasebetsiz bir mülakatçıya şu cevabı vermişti: "Sözcüklerle ifade edebileceğimden daha fazlasını biliyorum ve daha fazlasını bilmiyor olsaydım dile getirebildiğim şu az şeyi de dile getirmezdim." Nabokov hayatı boyunca herhangi bir kiliseye bağlanmadı ve metafizik bir tetkik ya da bütünlüklü bir düşünce sistemini andıran bir şeyler yazmadı. Onun dünya görüşü ve felsefesi edebi yazılardı. Her şeyi ifade etmek yazarın erken gelişmiş ölümsüzlük tasarımını yok etmek olurdu; yeniden inşa edilen eve zorla dönmek gibi bir şeydir bu. Yazar sürgünü tercih etmişti.

Tesadüfe gelince, Nabokov alışılmadık derecede iyimserdi. Kader çizgilerinin dikkatli gezgine, tıpkı dalgalar gibi, tesadüfi bir karşılaşma için birden çok fırsat sunacağına inanıyordu. Her türlü teleolojiye şüpheyle yaklaşan Nabokov, yine de hafızanın kendi suyolları ve tasarımları olduğundan emindi. Sürgünlük bilincine iki yönden maruz kalması, bu tür bir suyolu haline gelmişti. Başlangıçta siyasi bir felaket ve kişisel bir talihsizlik olan sürgün, zaman içinde, yazarın ayırt edip farkına vardığı kaderi haline gelmişti. Nabokov mülakatlarında sürgünde sefil olmadığını vurgulamış ve bir keresinde kendi yaşamının "küçük bir Tatar prensi olan ilk Nabok'un atası Cengiz Han'dan kıyaslanamayacak derecede mutlu ve sağlıklı" olduğunu eklemişti.[46] Nabokov geriye dönerek kendi biyografi-

44. *A.g.y.*
45. *The New Yorker*, 28 Aralık 1998 ve 4 Ocak 1999, s. 126.
46. Nabokov, *Strong Opinions*, s. 119.

sini daha doğumunda başlamış "mutlu bir vatandaşlıktan çıkarılma" hikâyesi olarak yeniden yazmıştı.[47] *Algia*, özlem, yazarın sanal varoluş alanlarını işgal etmesine yardımcı olmuştu. *Nostos* onun beraberinde taşıdığı şeydi, küller ve rüyalar kadar hafif bir şey.

Rusya'da Bir Yer, 1997

1997 yazında iki arkadaşımla birlikte Nabokov'un Vyra'daki malikânesini ziyarete gittim. Yazarın kendi çizdiği krokiden yararlanarak tepenin zirvesindeki eski kiliseyi ve Nabokov'un anneannesiyle dedesinin mezarını buldum. Kilise girişinde bizi Sovyet sonrası kuşaktan olduğu belli olan genç bir papaz karşıladı.

"Affedersiniz, Nabokov'un evine nasıl gidebilirim?" diye sordum.

"Neden oraya gitmek istiyorsunuz?" diye sordu genç papaz. "Nabokov hiçbir zaman kiliseye saygı duymamıştı. Tövbe etti miydi? Yo hayır, ölüm döşeğinde bile etmedi. Toprağından kopmuş yersiz yurtsuz bir adam olarak öldü. Ruhu hiçbir zaman tanrının inayetine kavuşamadı. Peki, neden onca insan peşinden gidiyor? Neden turistler buraya geliyor? Kiliseyi ziyarete gelmiyorlar ama. Nasıl fotoğraf çektiklerini biliyor musunuz? Makinenin objektifini kiliseden uzağa çeviriyorlar. Kiliseyi karenin dışına denk getirmeye çalışıyorlar!" Adamın üzgün olduğu her halinden belliydi.

Sonra aniden tuhaf bir şekilde gülümseyerek, "Tövbekâr olmamış bir yazar tövbekâr bir katilden daha kötüdür," diye ekledi. Gülerken birkaç altın dişi görünmüştü.

Dostoyevski romanlarını hatırlatan bu ortamda Nabokov'u savunmaya çalıştım: "Üzgünüm ama ben yine de bir katilin tövbe etmemiş bir yazardan daha kötü olduğunu düşünüyorum."

Sonra bir kez daha, üstelik bu kez yaklaşık on dakika boyunca tanrının inayetinin anlam ve önemini açıklayan bir konuşma yaptı. Nabokov'un hiç şansı yoktu; ölüm döşeğinde bile papaz istememişti. Mezarında tek bir haç yoktu ve şöhreti abartılıydı.

"Bir Hıristiyan olarak önce günahkârlar için mum yakmalısınız," dedi bana. "Nabokov'un evini sonra arayın."

47. *A.g.y.*, s. 218.

"Ben Hıristiyan değilim," dedim. Ölü yazarın bir katille mukayese edilmesine bozulmuştum. "Yahudiyim."

Sonrasında sessizlik oldu. Papaz kızardı bozardı, arkadaşlarım da öyle. Herkes bir anlığına buz kesti, kimse bunun mahcubiyet mi yoksa küfür mü olduğuna emin değildi. Papazın zihninden ne geçiyordu bilinmez. Rahatsız edici sessizlik biraz uzun sürdü, kilisenin camlarından içeri süzülen güneş ışınları yerde kare kare gölgeler bırakmıştı.

En sonunda papaz, "Nabokov'un evi sol tarafta," diye fısıldadı. Kiliseden ayrılırken her çeşitten günahkâr (geçmiş, şimdi ve gelecek) için nasihat kitapları satan bir hediyelik eşya standına rast geldik. Kitapçıklarda entelektüel günahkârlar, safdil günahkârlar, kurnaz günahkârlar ve tövbekâr günahkârlar tarif ediliyordu. Ayrıca kilisenin resminin olduğu kartpostallar vardı, ama resmin arka planında Nabokov'un evi yoktu. Yazarın eve dönüşü herkesin hoşuna gitmemişti.

Kilisenin arkasında Nabokov'un evinin yıkıntıları vardı. Ziyaretimizden bir yıl önce gizemli bir şekilde yanıp kül olmuştu. Kundaklanmış olma ihtimali vardı, ama büyük ihtimalle elektrik sisteminin bakımsızlığından ve eskimişliğinden kaynaklanan bir kazaydı. Sütunlu girişin iskeleti küllerin ortasında duruyordu, bir zamanların klasik sütunlarının içinde huş ağacı gövdeleri yatıyordu. Bir de küçük bir levha vardı: "Vladimir Nabokov Müze Evi". Mali ve siyasi zorluklara rağmen, bölgedeki meraklılar, mimarlar, işadamları ve tarihçiler Nabokov'un oğlu Dmitri'nin yardımıyla evi yeniden inşa etmek için kahramanca bir çaba gösteriyorlardı. Nabokov bu bölgede yalnız dünya çapında bir şöhret değil, aynı zamanda Leningrad şehri Vyra bölgesinin yerel bir kahramanıydı. Enkaz halindeki evi bölgenin alameti farikalarındandı, bu bakımdan ancak Puşkin'in tasvir ettiği istasyon şefinin yeniden inşa edilen eviyle karşılaştırılabilirdi. Nabokov'un evi yeniden inşa edildiğinde yüzyılın başındaki Rus yaşamını anlatan bir müze olacak. Dahası Rusya'daki bu yere duyulan özlemin dürtüsüyle eserleri eve dönüşün ve evden kaçışın yollarını çizen tövbe etmemiş bir sürgüne adanmış anma yeri olarak kalacak.

14

JOSEPH BRODSKİ'NİN YARIM GÖZ ODASI



Brodski'nin kitaplığı. Petersburg, 1997. Fotoğraf: Svetlana Boym.

JOSEPH BRODSKİ'NİN sürgüne gidişinden sonra arkadaşları ile aile üyeleri arasında paylaştırılmış olan kişisel eşyaları, yakın dönemde başka bir şairin müzesinde kendisine bir ev buldu. 1997'de St. Petersburg'un yeni müzelerinden biri olan Anna Ahmatova'nın evini

ziyaret ettiğimde, tuhaf bir geçici sergi buldum. Ferah bir odanın köşesinde Joseph Brodski'nin dalgın dalgın yabancı manzaralara baktığı ve arka planda New York gökdelenlerinin göründüğü renkli, çok büyük bir fotoğrafı vardı. Resmin yanında kitap ve eşyalarla dolu eski bir kitaplık duruyordu. Bu kitaplıkta büyük Rusça-İngilizce, İngilizce-Rusça sözlükler, T. S. Eliot ve John Donne kitapları, Ahmatova ve Auden portreleriyle Brodski'nin anne babasının portresi, renkli Venedik kartpostalları, Puşkin büstü, eski bir geminin bronz heykelciği ve yazı masası hizmeti görebilecek bir satranç tahtası üzerinde duran eski bir şamdan vardı. Gerçekçi şekilde yeniden yaratılmış bu mabedin üzerinde –Havana Club'ten Zubrovka'ya kadar– çeşitli yabancı sert içkiler ve "altıya yirmi kala"da (baharın alacakaranlık saatinde) durmuş gri renkte memmer bir saat duruyordu. Eşyalar yaratıcı bir düzensizlik içindeydi, sanki misafirler için ev sahibi tarafından yeni düzenlemiş gibiydi. Bu küçük kitaplıkta hassas dengeler söz konusuydu; sanki şairin kenar notlarını ararken raftan bir-iki kitap çekip aldığınızda tüm kitaplık inip gelecek gibiydi.

Mandelstam kendisi gibi bir yazarın otobiyografi yazmasına gerek olmadığını söylemişti: Okuduğu kitapları listeleyin, alın size biyografi. Böyle bir yazarın biyografisi, kitaplığın kayıp memleketin ocağı olarak göründüğü bir tür bibliyografya olarak değerlendirilebilir. Brodski için kitaplığın ek, pratik bir işlevi vardı: Genç şairin komün dairesinde birlikte yaşadığı ebeveynlerinden kendisini ayırmasına yardımcı oluyordu. Kitaplık bir barikat ve salon dekorasyonu haline gelmişti; bu sayede Brodski'nin kendine ait yarım göz bir odası olmuştu. Burası, Brodski'nin sözleriyle, onun sanal olarak genişletilebilir *lebensraum*'u*, estetik ve erotik macera mekânı olmuştu. Brodski bu birkaç metrekare alanın onu muhabbetle hatırlayacağına inanıyordu.

Kitaplık, Brodski'nin çalışma odasının sürgüne gidişinden hemen sonra 1972'de arkadaşları tarafından çekilen bir fotoğrafından yararlanarak bir hevesle yeniden yaratılmıştı. Bir mevcudiyet havası sinmiş olan bu eski kitaplıkla sahibinin mesafeli fotoğraf imgesinin yan yana getirilişinde sinir bozucu bir şeyler vardı. Şairin özel eşyalarının bir göç sergisine döndüğünü, ev gibi kitaplığının artık

* *Alm.* Yaşam alanı, habitat. –*ç.n.*

kalıcı bir eve sahip olmadığını gösteriyordu. Bir zamanlar "Ahmatova'nın öksüzü" diye adlandırılan Brodski, Ahmatova'nın ferah komün dairesinde ölümünden sonra bir kiracı haline gelmişti.

Geriye dönüp bakıldığında, Brodski'nin taşınmış kitaplığındaki kişisel eşyalar bana bir detektiflik hikâyesindeki ipuçları gibi görünüyor. Venedik sandalından Auden'ın portresine kadar eşyaların her biri gelecekteki yolculuğun habercisiydi. Bu nesneler Brodski'nin kuşağından birçok Leningradlının yurtdışına seyahat etmeyi ancak hayal edebildiği bir zamanda toplanmıştı. Sınırları kapalı bir ülkede en popüler seyahat eski, düşük teknolojili anlamında sanaldı, yani kişinin muhayyilesinde yapılan yolculuktu. Brodski için tuhaf bir sınır geçme isteğinin gerçekleştirilmesi büyük bir kayba yol açmıştı. 1996'da New York'ta ölümüyle, şair Rusya'ya geri dönmeyeceği nihai olarak karara bağlanmış bir sürgün ve profesyonel turist olmuştu. Şimdi doğduğu şehirde, akıl hocası Anna Ahmatova'nın müze evinde, Brodski'nin gelecekteki sürgününün rüya nesneleri yok olmuş evinin yadigârları olarak sergilenmektedir.

Son dönemdeki sürgünler dikkate alındığında Brodski'ninki bir başarı hikâyesidir. Şair lisede okulu bırakmış, sonra fabrika işçiliğinden amatör jeologluğa kadar çeşitli işlerde çalışmıştı. 1964'te bir karalama kampanyasının ardından, parazitlik ve düzgün bir meslek sahibi olmama suçlamasıyla yargılanmıştı. Frida Vigdorova'nın gizlice kayda aldığı yargılama sırasında, yargıç Brodski'ye tekrar tekrar kendisini kimin şair olarak atadığını sormuş, Brodski de "Hiç kimse. Kim beni insan olarak atadıysa o!" cevabını vermişti. Eğer bu tür bir yargılama otuz, hatta on beş yıl önce, Stalin döneminde gerçekleşmiş olsaydı, Brodski mümkün değil duruşmadan sağ çıkamazdı, ama 1964'te hem Sovyetler'deki hem de yabancı ülkelerdeki yazarların, sanatçıların ve aydınların protestoları ve mektupları sayesinde Brodski uzak kuzey bölgesindeki Norenskoe köyüne sürgüne gönderilmişti. 1972'de Sovyetler Birliği'ni sonsuza dek terk etmek zorunda kalmış ve 1970'lerin Leningradlı şairleri için bir nevi kültür şehidi haline gelmişti. Rivayete göre, Anna Ahmatova, Brodski'nin tutuklandığını öğrendiğinde şu kâhince sözleri söylemiştir: "[Sovyet otoriteleri] bizim kızıl saçlıya nasıl bir biyografi yarattılar." Gerçekten de zorla sürgün edildikten sonra Brodski'nin şiir alanındaki kaderi radikal bir şekilde değişmiştir: Direnişin şairiyken

ABD'de düzen şairi (devlet şairi ve Nobel ödüllü sanatçı) olur. Çok sevdiği Ovidius'un aksine, Brodski kendisini barbarların topraklarında değil, demokrasi toprağında bulur. Tek bir sorunu vardır: o demokrasi, şiire aynı değeri vermemektedir. Şair bir yandan üslup yeniliği konusundaki çabalarını yavaşlatarak ve geleneksel şiirin ve kültürel hafızanın mimarisini muhafaza etmeye yoğunlaşarak yanıt verir. Diğer yandan pek çok alışılmadık yöntemle demokratik bireyciliği –"yalnızlık ve özgürlük" talimini– araştırmaya girişir.

Joseph Brodski ile ilk ve tek konuşmam açıkça anti-nostaljik ve epeyce komikti. Kendisiyle tanışmam, daha yakın zaman önce İspanyol ve Latin Amerika Edebiyatı bölümüne girdiğim Boston Üniversitesi'nde gerçekleştirilen Brodski şiir dinletisinden sonra olmuştu. Amerikalı bir arkadaş beni kendisine takdim etmiş, ama pek başarılı olamamıştı: "Leningrad'dan henüz gelmiş genç bir kız var," deyince, Brodski kafasını şöyle bir çevirmişti. Arkadaşım, "hani İspanyolca konuşan" diye devam etmişti. Nasıl olduysa bu laf Brodski'nin dikkatini çekmişti. Birazcık konuştuk ve sonunda bana yalnızca yabancı dilleri inceleyeceğime ve "asla Rus edebiyatına dönmeyeceğime" dair söz verdirmişti. Ben de saygıyla başımı salladım diye hatırlıyorum ve hâlâ da insanın, özellikle de bir göçmenin kendi kültürü dışındaki kültürleri incelemesi gerektiğine inanıyorum. Ama bunun lafta kaldığını gördüm. Ne ben sözümü tuttum ne de o.

Brodski nostalji sözcüğünü nadiren kullanır ve kullandığında da genellikle reddetmek ya da bir kâbusa giriş yapma amacı taşır:

> İnsan seyahat ettikçe nostalji hissi de o denli karmaşıklaşıyor. İnsan rüyasında, manisinden ya da ya da akşam yemeğinden yahut da her ikisinden ötürü sokaklardan, dar yollardan, geçitlerden geçerek birini takip eder ya da biri tarafından takip edilir; insan haritada olmayan bir şehirdedir. Genelde insanın doğduğu yerden panik havasında bir kaçış onu, çaresizlik içinde, geçen yıl ya da ondan önceki yıl konakladığı şehrin kötü aydınlatılan geçidinin altına bırakır.[1]

Nostalji insanın doğduğu şehir de dahil olmak üzere görünen ve görünmeyen şehirlerden oluşan bir labirent şeklini alır. Nabokov'un aksine Brodski kendi çocukluğuna çok az nostalji duyar, ki bu anla-

1. Joseph Brodski, "A Place as Good as Any", *On Grief and Reason* içinde (New York: Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1995), s. 35.

şılabilir, zira çocukluğu savaş döneminde ve Stalinist çağın sonuna denk düşen savaş sonrasının kıtlık yıllarında gerçekleşmişti. Brodski eve dönüşü edebi yollarla –Nabokov'un gizli ajanları gibi sahte ya da yabancı pasaportların yardımıyla– yeniden inşa ederek ayartmaz kaderini. Brodski'nin sürgün için kullandığı mecaz, kılık değiştirmiş casus ya da taklitçiliğe fevkalade eğilimli bir ikiz değil, "birden daha az" olan biri, bir söz bölüğü, bir fragman, bir yıkıntı, gürleyen bir canavardır. Brodski birbirine karşıt iki aile romansı mitini bir araya getirir: Odysseus ile Oedipus. Brodski saplantılı eve dönüş yerine, eve kaçış, tekrarlanan müsaade isteme ve geçmişle hiçbir zaman yüz yüze gelmemek için geçmişi hafızasında yaşatmayı sürdürme ritüelini yeniden sahneye koyar. Şair ne zaman sıla hasreti duysa bir zamanlar memleketten ne denli sıkıldığını hatırlar.

Nostalji virüsüyle savaşan Brodski sevdiği ve kendisiyle özdeşleştirdiği her şeye –çocukluğuna ve bilincin ilk uyanışlarına, Yahudiliğine ve doğduğu St. Petersburg şehrine, yaşam tarzına ve poetikasına– sürgünlüğünü yansıtır. Mandelstam tarzında buna "dünya kültürü nostaljisi" adını verebilirdi. Şair geriye baktığında adeta ev değil, yalnızca bir sürgünler zinciri görür.

Nabokov gibi Brodski için de *ev* (*yurt*) sözcüğünün göndergesinin değişmez olduğu söylenemez. Ev (yurt) hareketli bir hedeftir, yurt ve yurtdışı genellikle birbirlerinin aynadaki suretleri olarak, hatta üst üste çekilen iki poz olarak görünür. Brodski'ye göre yazar için sürgüne gitmek –özellikle de otoriter bir ülkeden demokratik bir ülkeye sürgün– eve gitmeye benzer, çünkü sürgün edilen yazar "her daim ona esin kaynağı olmuş ideallerin mabedine daha da yaklaşır."[2] O halde, geri dönüş ikinci sürgün gibidir. "Bizans'tan Kaçış" adlı denemesinde Kafkavari bir ziyaretin hikâyesini, arkadaşının "Avustralyalı bir seyahat şirketi" dediği Bumerang gibi ismiyle müsemma bir şirketle ilişkilendirir. Kendisini geçici olarak İstanbul'da kapana kısılmış hisseden Brodski buradan kaçmanın bir yolunu arar ve arkadaşının önerisiyle Bumerang'ın gizemli ofisine döner.

Bumerang'ın izmarit kokan, iki masalı, telefonlu, duvarda harita –doğal olarak dünya haritası– asılı olan ve aylaklıktan uyuşmuş, gürbüz, dü-

2. Aynı yazar. "On the Condition We Call Exile", *On Grief and Reason* içinde, s. 24.

şünceli, koyu saçlı altı adamın oturduğu pis bir ofis olduğu anlaşıldı. Kapıya en yakın oturan adamdan öğrenebildiğim yegâne şey Bumerang'ın Karadeniz ve Akdeniz'deki Sovyet gemileriyle ilgilendiğiydi, ama o hafta herhangi bir sefer yoktu. Bu ismi hayal eden Lubyankalı genç teğmenin nereli olduğunu merak ediyorum. Tula mı? Çelyabinsk mi?[3]

Bumerang ismi Sovyet çocuk masallarından ve küresel seyahat (yalnızca gidiş dönüş) rüyalarından esinlenmiş bir Sovyet seyahat acentesiydi. Şair şakaya vurarak, kendisini ülkeden kovan genç KGB çalışanlarının onun bumerang gibi geri dönüşünden –ki o böyle bir şeyden kesinlikle uzak duracaktı– duydukları büyük korkudan bahseder.

Brodski Sovyetler Birliği'ndeyken "yüzünü Batı'ya dönmüş, 'yurtdışı hasreti'yle yanıp tutuşan yazarların başında" geliyordu.[4] Mahkemede yurtsever olmamakla ve "üretken bir işte çalışmamak"la suçlanmıştı. Birisi Brodski'yi öyle bir söz söylemiş olmakla itham etmişti ki, bu söz ömrünün sonuna kadar şairin peşinden gidecekti: "Yabancı ülkeleri seviyorum." Brodski'nin kaleminden hiçbir zaman böyle bir şey çıkmamıştı, ama çıkabilirdi. Fakat bu örnekte "yabancı ülke" ve "Batı" fikri Rus-Sovyet ürünüdür, yurtiçi pazar için üretilmiştir. Şairin hayranı olduğu Batı'ya özlemi hiçbir zaman bitmedi, hatta oraya vardığında bile yaşadığı yabancılaşmayla devam etti. Brodski'nin arkadaşı olan şair ve edebiyat araştırmacısı Lev Losev, "Batılılaşmacı Brodski neden Batı'da mutlu değil?" diye sorar.[5] Nasıl bir özlemdi bu? Şair hangi memleketi özlüyordu? Nereye göç etmiş ve hangi ikame memleketlerde ikamet etmişti?

Birden Daha Az: Nostalji ve Yadırgatma

"Evi aramak mı? Evi? Hani şu asla geri dönmediğin yeri. Antik Yunan ya da Kutsal Kitap'taki Yehuda'yı da arayabilirsin."[6]

3. Aynı yazar, "Flight from Byzantium", *Less Than One* içinde (New York: Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1986), s. 417.

4. Lev Losev, "Home and Abroad in the Works of Brodsky", *Under the Eastern Eyes: The West as Reflected in Recent Russian Emigré Writing* içinde (Londra: MacMillan ve SEES University of London, 1991), s. 25-41.

5. *A.g.y.*, s. 29.

6. Joseph Brodski, *Marbles*, s. 38.

Brodski 1980'lerin başında konuşmalarının kayda alındığını her iki taraf da bilmesine karşın ebeveynlerini aradığını hatırlar. Önemli olan söylenenler değil, sadece temasa geçtiğini hissetmek, seslerini duymak, birbirinden ayrı düşmüş ebeveynlerle çocukların mekânsal olmasa bile zamansal birlikteliği mucizesine erişmekti. Brodski ebeveynlerinin ölüm haberini alınca cenazelerine gelmek için izin istemiş, ama Sovyet hükümetinden izin çıkmamıştı. Paradoks gibi görünse de, Brodski ancak anne babasının ölümünden sonra kendisinin ve ailesinin ortak geçmişi hakkında öncesine nazaran daha doğrudan konuşmasını sağlayan İngilizce otobiyografik denemeler yazmaya başlar.

Less Than One (Birden Daha Az) evdeki mutlu yaşamdan değil, yabancılaşma deneyimleri ve ilk bilinçlenmeden bahseden iki çocukluk anısıyla başlar. İlk anı, okulda Marksist-Leninist sloganı düşünürken "yadırgatma sanatı"nın keşfedilmesidir. İkincisi, şairin Yahudiliğiyle alakalı olarak söylenen ilk yalanın hikâyesidir.

> Sözgelimi, hatırlıyorum da on-on bir yaşındayken Marx'ın "varlığımız bilincimizi belirler" ifadesinin yalnızca bilincin yadırgatma sanatına eriştiği âna kadar geçerli olduğunu düşünmeye başlamıştım. Bundan sonra bilinç kendi kendinedir ve varoluşu hem belirler hem de görmezden gelir.[7]

On bir yaşındaki büyümüş de küçülmüş Brodski resmi sloganı saçmalık derecesine varacak kadar abartır. Sovyetler'deki maddi varoluş ve görsel propaganda bilinci o denli belirler ki, bilinç yıkıcı derecede düşünümlü hale gelir ve "kendi başına var olmanın" yollarını bulur. Brodski'nin hatırladığı Marksist slogan, hepsi muhalif olmamakla birlikte, farklı düşünen ve yabancılaşma etiğini benimsemiş Sovyet yurttaşlarının birkaç kuşak boyunca görüşlerini şekillendirecekti.

Yabancılaşma ve yadırgatma sözcükleri Marksizmin ya da çağdaş Amerikan pop psikolojisinin bu sözcüklere kattığı olumsuz yan anlamları taşımaz. Yadırgatma (alışkanlığı kırma) yalnızca kronik nostaljiye yol açabilecek bir hastalığın emaresi değildir, zira yadırgatma geçici tedavi de sağlayabilir. Yaratıcı yadırgatma ve tefekkür pratiği Stoacı filozoflara, Brodski'nin hayran olduğu o ilk "köksüz

7. *A.g.y.*, s. 3.

kozmopolitlere" dek uzanır. Yadırgatma yirminci yüzyılın başında Bertholt Brecht tarafından yeniden ele alınmış ve hemen aynı dönemde Rus biçimci eleştirmenler ve avangard sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. Viktor Şklovski 1916'da yadırgatmanın, sanatı sanatsal olmayan öğelerden ayıran temel sanatsal araç olduğunu ifade etmişti. *O-stranenie* (yadırgatma) uzaklaştırmaktan ve tuhaf hale getirmekten daha fazlasını ifade eder; altüst etme, yönünü kaybettirme anlamına da gelir. Rusçada ülke anlamına gelen *strana* sözcüğünün kökü *stran*'dır. Bu anlayışa göre, şiir dili her zaman yabancı bir dildir. Sanatçı şeyleri tuhaf hale getirerek yalnızca günlük bağlamlarından alıp sanatsal bir çerçeve içine yerleştirmekle kalmaz; aynı zamanda yaşama "duyumu geri kazandırmaya", dünyayı yeniden bulmaya, yeniden deneyimlemeye yardımcı olur. Sanatı sanatsal yapan yadırgatmadır, aynı şekilde, yaşamı canlı ve yaşamaya değer kılan da odur. Günlük yaşam ancak sanatı taklit ettiğinde kurtarılabilir, sanat günlük yaşamı taklit ettiğinde değil. Görünen o ki Şklovski'nin sanatsal yadırgatma anlayışı romantiklerin ve avangardcıların insanları sanatsal olarak yaşamaya cesaretlendirecek tersten mimesis rüyasını benimsemektedir.[8] Fakat yadırgatma yaşamın pürüzsüz bir şekilde sanata tercümesine, siyasetin estetize edilmesine ya da Wagnerci bütünsel çalışmaya izin vermez. Sanat ancak tümüyle gerçek yaşamın ya da reel politikanın hizmetine sokulmadığında, tuhaflığı ve ayırt ediciliği muhafaza edildiğinde anlamlıdır. Bu nedenle yadırgatma tekniği sanatın özerkliğini hem tanımlayabilir hem de reddedebilir.

Toplumsal çalkantılar, devrim ve iç savaş döneminde günlük rutinin yadırganmasından bahsetmek neredeyse ağza alınamayacak kadar müstehcen bir söz gibi görünebilir. Günlük rutindeki bozulma öylesine köktendi ki, sanatsal dönüşüme çok az şey kalmıştı. Ayrıca 1920'lerin sonuna gelindiğinde estetik yadırgatma pratiği siyasi açıdan şüpheli hale gelmişti. Edebiyat eleştirmeni Lidia Gins-

8. Viktor Şklovski, "Iskusstvo kak priem", *O Teorii prozy* içinde (Moskova, 1929). İngilizcede bkz. Victor Shklovsky, "Art as a Technique", *Four Formalist Essays* içinde, haz. ve çev. Lee T. Lemon ve Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), s. 3-24. Daha fazla tartışma için bkz. Jurij Striedter, *Literary Structure, Evolution and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989).

burg 1927 yılına ait günlüğünde şu tespitte bulunur: "Aracın çırılçıplak ortaya serildiği neşeli günler geçti. Artık bu aracı olabildiğince saklama zamanı."[9] Brodski'den elli yıl önce, Viktor Şklovski aynı Marksist sloganı başka sözcüklerle dile getirmişti: "Varlığımız bilincimizi belirler, ama bilinç altüst olmaya devam eder."[10]

1920'lerin sonunda sanatsal yadırgatma teorisi özgürlükten yoksunluk teorisine dönüşür. Şklovski buna örnek olması için mektuplarını çift yazan Mark Twain'e işaret etmişti: Twain ilk mektubu alıcısına gönderir, gerçek düşüncelerini yazdığı ikincisini ise özel arşivine koyardı. Bu iki anlamlı söz anlayışı Sovyet entelijansiyasının temel bir kurmacası –satır aralarını okumanın ve birbirini yarım sözcüklerle anlamanın bir yolu– olur. 1930'larla 1980'ler arasında farklı düşünen Sovyet yurttaşlarından oluşan hayali cemaat Ezop diliyle birbirine kenetlenecekti. 1960'lara gelindiğinde yadırgatma sanatı her zaman siyasi protestoya dönüşmeyen, daha çok yakın arkadaşlar arasında hayata geçirilen bir kişisel özgürleşme meselesi olan günlük muhalefet sanatına dönüşecekti.

Less Than One'da bilincin uyanışına dair anlatılan ikinci çocukluk anısı, kimlik konusunda duyulan utançla bağlantılı farklı türde bir yadırgatma hakkındadır.

> Bilincin gerçek tarihi ilk yalanla başlar. Söylediğim ilk yalanı hatırlıyorum da: Okul kütüphanesinde üyelik başvurusu için form dolduruyordum. Beşinci soru elbette "milliyetiniz" idi. Yedi yaşındaydım ve Yahudi olduğumu gayet iyi biliyordum, ama görevliye bilmediğimi söyledim. Kadın yüzünde rahatsız edici bir sırıtışla, gidip annemlere sormamı istedi. ... Yahudi olmaktan utandığım ya da kabul etmekten korktuğum yoktu. Sınıf defterinde adlarımız, ebeveynlerimizin adları, ev adreslerimiz ve milliyetlerimiz tüm ayrıntılarıyla yazılıydı ve öğretmen teneffüslerde kimi zaman defteri masasında "unuturdu". Sonra hepimiz akbabalar gibi sayfalara yumulurduk; sınıftaki herkes Yahudi olduğumu biliyordu. Ama yedi yaşındaki çocuklardan iyi Yahudi düşmanı çıkmaz. Ayrıca yaşıma göre epey güçlüydüm ve o çağda son sözü yumruklar söylerdi. Yananlamlarından bağımsız olarak "Yahudi" sözcüğünün kendisinden (Rusçada "*yevrei*") utanıyordum. Bir sözcüğün kaderi kullanıldığı bağlamlara, ne kadar sık kullanıldı-

9. Lidia Ginsburg, *Chelovek za pis'mennym stolom* (Leningrad: Sovetskii pisatel', 1989), s. 59.

10. Viktor Şklovski, *Trei'ia fabrika* (Leningrad, 1926).

ğına bağlıdır. Rusçada yazılı dilde "*yevrei*", sözgelimi Amerikan İngilizcesindeki "*mediastinum*" ya da "*gennel*" sözcükleri kadar nadir görülür.[11]

Burada çarpıcı olan kimliğin açığa çıkmasının ve bilincin doğruluğunun bir yalan anısı üzerinden araştırılmasıdır; hem savaş sonrası Sovyetler Birliği'nde devlet güdümlü Yahudi düşmanlığına hem de Brodski'nin kendi geçmişinden bağımsız olarak deneyimlediği "benliğin kırpılması" konusundaki genel hissine işaret etmektedir. İlk yalan hikâyesi Brodski'ye 1950'lerde Yahudi bir çocuk olmanın nasıl bir şey olduğunu az çok tarafsız bir dille anlatma olanağı verir. Gerçekten de 1940'ların sonunda ve 1950'lerin başında Sovyetler Birliği'nde enternasyonalizme verilen resmi destek ve Yahudi düşmanlığı eleştirisinin yerini "köksüz kozmopolitlere" karşı alçakça kampanyalar, Yahudi doktorlara, aydınlara ve genel anlamda işçilere yönelik temizlik operasyonları aldı. *Yahudi* sözcüğü yazı dilinden neredeyse tamamen çıkarıldı ve kültürel müstehcenlik katına yükseltildi. Brodski'nin yadırgatma sanatı ile küçükken yaşadığı mahcubiyeti birbirinden bağımsız düşünemeyiz. Brodski'nin gözde yazarlarından biri olan Danilo Kis (kendisi Holokost sırasında ölmüş Yahudi bir babayla Karadağlı bir annenin oğlu olan eski bir Yugoslavdır ve Fransa'da sürgünde ölmüştür) Avrupa'daki modern Yahudi deneyimiyle yadırgatma arasında ilişki kurar. "Musevilik yadırgatmanın bir sonucudur" diye yazar.[12] Kis için yadırgatma hem estetik hem de etik bir meseledir. Sonradan Brodski de Gezgin Yahudi figürünü yazarları anlatmak için kullanacaktır: "İyi bir şairin hüznünden kendini tutarak bahsetmesi, hüzün söz konusu olduğunda onun Gezgin bir Yahudi olmasındandır."[13] Rusçada tabu olan ve yedi yaşındaki bir çocuğa utanç verici gelen *yevrei* sözcüğü, yerleşik Amerikan şairleri tarafından binlerce nüsha halinde basılan İngilizce *Jew* sözcüğüyle kurtarılır.

11. Brodski, *Less Than One*, s. 7-8.

12. Aktaran Tomislav Longinovic, *Borderline Culture* (Fayetteville: University of Arkansas Press, 1993), s. 140. Kis bir mülakatında poetikasının "tarihin Yahudilerin kaderi üzerindeki yadırgatıcı etkisine" dayalı olduğunu belirtir.

13. Brodski, "The Keening Muse", *Less Than One* içinde, s. 38. Tuhaftır, Brodski, Ahmatova hakkında yazarken, Tsvetaeva'nın her şairin bir Yid (Çifit) olduğu görüşünü başka sözcüklerle tekrarlar.

Brodski yirminci yüzyılda Avrupalı Yahudilerin akıbeti üzerine düşünürken, her türlü endişe verici işarete rağmen bu kadar çok Yahudinin neden Nazi Almanyası'ndan ayrılmadığını merak eder. (1939 öncesi Almanya'nın aksine Stalin Rusya'sında ülkeyi terk etme gibi bir seçenek yoktu.)[14] Göçebelik itkisi ve sürgün ritüelleri büyük tarihsel suç sahnesinde pasif bir kurban olma kaderinden kaçmak için bir imkân daha sunar. "'Dağılın' dedi Yüce Rab seçilmiş halkına ve en azından bir süreliğine dağıldılar."[15] Brodski'nin Yahudileri göçebedir. Diaspora Yahudisi vaat edilmiş toprakları aramaz; yalnızca geçici bir ev peşindedir. Fakat Brodski sürgün olanağı olmayan ya da bunu tasavvur bile edemeyenleri de –elinde imkân varken Almanya'dan ayrılmayıp oraya kök salma gibi trajik bir hata yapanları da– anar. Yadırgatma sanatının hayatta kalmak için gerekli bir afet çantası olması bundandır. Sürgüne gelince yalnızca bir talihsizlik değil, aynı zamanda kültürel lükstür.

Brodski yabancı okura *yevrei* sözcüğünün Rusçada ne denli nadir kullanıldığını anlatmak için *mediastinum* (*mediasten*) sözcüğüyle karşılaştırma yapar. Nabokov ve diğer birçok ikidilli yazar gibi Brodski de meraklı bir sözlük okurudur. *Mediasten* sözcüğü akciğerler arasındaki hayatı önemde bir zara işaret eder: "Göğüste iki akciğerin plevral keseleri arasında bulunan bölüm; akciğerler hariç bütün törasik organlar burada bulunur."[16] *Mediasten* hem bir zar hem de bir bölmedir, odayı yaratıcı eklentisinden ayıran bir kitaplığa benzer. *Mediasten*, *Yahudi* sözcüğüyle tuhaf bağı yanında, Brodski'nin metninde, doğduğu St. Petersburg şehriyle bağlantılı olarak ortaya çıkar: St. Petersburg "bu Rus Hellenizminin mediasteni" olarak tanımlanır.[17] Brodski'nin hatırladığı ve yeniden yarattığı Leningrad-Petersburg; heykelleri, oyuklardaki heykel gövdeleri ve dökülmüş sıvaların delikli cepheleri ile Nazi bombardımanı sırasında top mer-

14. Aynı yazar, "Profile of Clio", *New Republic*, 1 Şubat 1993, s. 64.

15. *A.g.y.* Bu satırlar denemenin ana motifi haline gelir. Brodski'deki Yahudi figürü Şklovski'dekine benzer: Metnin kenarlarındaki gezgin bir hayalettir o. Ne geleneksel yolu ne de Siyonist yolu tercih eden ve 1930'lardan sonra Yahudi kültürünü dini değil, daha ziyade çok kültürü olarak gören seküler ve asimile olmuş Sovyet Yahudilerine birkaç kuşak boyunca musallat olmuştur.

16. *American Heritage Dictionary* (Boston: Houhgton Mifflin, 1985), s. 781.

17. Joseph Brodski, *The Child of Civilization*, s. 130.

milerinin gadrine uğramış dünya medeniyetinin izlerini taşır.[18]

Brodski St. Petersburg'u (ya da "Peter"i) "öz yurdunda bir yabancı" ve tüm ülkeye "bir yabancılaştırıcı hizmet, sanki dışarıdan bakar gibi kendilerine bakma şansı" veren Rusya'nın "Yeni Dünyası" olarak tasvir eder.[19] Leningrad'daki "Peter" sürgün-şehir gibi görünür, tıpkı şairin kendisi gibi. Ayrıca Petersburg öncephelerinde cisimleşen ve kent sakinlerinin yere göğe sığdıramadığı dünya medeniyeti köklerin değil, tercüme edilen ve yerinden edilen kültürlerin medeniyetidir: "Medeniyet ortak manevi bir paydada canlandırılan farklı kültürlerin toplamıdır ve esas aracı –hem mecazi hem de düz anlamda– tercümedir. Bir Yunan sütunlu girişinin tundra enlemine gitmesi tercümedir."[20]

Brodski'de medeniyet sabit bir kanon değil, Leningrad karşıkültürünün belirgin rengiyle hafıza aktarımının bir yoludur. Sütunlu giriş yalnızca klasik bir temel değil, gezgin bir yapıdır. Brodski'ye göre, Rus şiir dili hayatta kalmaya yönelik bir hatırlama aracıdır, kültürel hafızanın alternatif uzamının muhafazasıdır. Devrim sonrasında evsiz bir şairin tek evi, klasik ölçülerin ve kıtaların hafıza sütunları olduğu bir şiir eviydi. Kaplumbağanın kabuğunu sırtında taşıması gibi şair de portatif evini sırtında taşır; yurtsever bir bekçi gibi koruduğu işte bu evdir.[21]

18. Aynı yazar, *Less Than One*, s. 5. "Bu öncephelerden ve sütunlu girişlerden –klasik, modern, eklektik ve sütunları, duvar ayakları ve mitik hayvanların ve insanların sıvalı kafalarıyla– süslerinden ve balkonları tutan karyatitlerinden, girişteki oyuklarda bulunan heykel gövdelerinden, dünya tarihi hakkında sonrasında hiçbir kitaptan öğrenemediğim kadar çok şey öğrendim."

19. "Bu günlerde Rusya'daki hayat bağlamında, St. Petersburg'un ortaya çıkışı Yeni Dünya'nın keşfine benziyordu: Dönemin düşünceli kişilerine, kendilerine ve ulusa adeta dışarıdan bakma şansı veriyordu. ... Bir yazarın kendi deneyimleri üzerine yorumda bulunabilmek için bu deneyimlerden uzaklaşması gerektiği doğruysa, o zaman şehir, bu yabancılaştırma hizmetini sağlayarak, onları seyahat etmekten kurtarır." Joseph Brodski, "A Guide to a Renamed City", *Less Than One* içinde, s. 79.

20. *A.g.y.*, s. 139. Brodski'nin silinip yeniden yazılan şiirsel sürgün metaforu üzerine bir inceleme için bkz. David Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile* (Princeton, New Jersey: University Press, 1994); Lev Losevand ve Valentina Polukhia (haz.), *Brodsky's Poetic and Aesthetics* (New York: St. Martin's Press, 1990).

21. Aynı yazar, "On the Condition We Call Exile", s. 18.

Brodski yalnızca şiir geleneğine değil, aynı zamanda kültürü yaşama ve okuma yollarına, edebiyatla yaşayan Leningradlı arkadaşlarına da nostalji duyar.

Kimse edebiyat ve tarihi bu insanlardan daha iyi bilmezdi, kimse Rusçayı onlardan daha iyi kullanamazdı, kimse yaşadığımız çağı onlardan daha çok küçümsememiştir. Bu karakterler için medeniyet günlük ekmekten ve gece sarılmalarından daha fazlasıdır. Aslında bu kuşak, göründüğü gibi, bir başka kayıp kuşak değildi. Tersine, Ruslar arasında kendini bulmuş tek kuşaktı, onlar için Giotto ve Mandelstam kendi kişisel yazgılarından daha çok gerekliydi. Kötü giyinmiş, yine de bir şekilde zarafetini koruyan ... bu insanlar, var olmayan (ya da yalnızca kelleşen kafalarında var olan) o "medeniyet" denen şeye duydukları sevgiyi yine de korudular. Dünyanın geri kalanından umutsuzca kopartılmış olan bu insanlar en azından bu dünyanın kendileri gibi olduğunu düşünüyorlardı; şimdi onun da diğerleri gibi olduğunu, yalnızca façasının daha iyi olduğunu biliyorlar. Bu satırları yazarken gözlerimi kapatıp onları köhne mutfaklarında, ellerinde fincanları, yüzlerinde ironik bir gülümsemeyle ayakta dururken görür gibiyim. "Orada, orada..." Sırıtıyorlar. "*Eşitlik, özgürlük, kardeşlik* ... Neden hiç kimse kültürü de eklemez ki?"[22]

Bu anlatılan, eski komün mutfaklarında nostalji içinde kurmaca "medeniyet"e tapan 1960'ların Leningradlı "manevi sürgünleri"nin eksantrik cemaatidir. Sovyetler'deki günlük yaşamın dayatma kolektifliğine isyan eden bu "manevi sürgünler", Brodski'nin "yarım göz odası"ndan fazladan yer kazıp çıkararak kendilerine ait bir cemaat yaratırlar. Giotto ve Mandelstam onlar için yalnızca sanat eseri değil, aynı zamanda hayali cemaatin kutsal fetişleriydi. Mandelstam 1970'lerin başlarında çok seçici şekilde yayınlanan ve derhal karaborsadaki en rağbet gören ürün haline gelen elle yazılmış *samizdat* şiirlerinin sarı sayfaları arasından çıkmıştı.[23] Burada Brodski ara ara "onlar"dan "biz"e ve tekrar "onlar"a geçerek, eleştirel deneme türünden savaş sonrası kuşağa ağıt yakmaya yönelir.[24] Geriye

22. Aynı yazar, *Less Than One*, s. 30.

23. Bu Leningradlı iç sürgünlerin hiçbiri seyahat edemediğinden, Giotto röprodüksiyonlar, özellikle de Dünya Sanatı Klasikleri serisinin Polonya ya da Doğu Almanya'daki baskıları sayesinde tanınmıştır. Bu kitapların özel bir statüsü, havası ve "Batılı" kokusu vardı. Fakat Dünya Sanatı Klasikleri yalnızca yabancı nesneler olarak görülmüyordu; bunlar bir Leningrad aynasından görülen, Neva'nın dalgalı yüzeyindeki seraplarda görülen öteki dünyanın imgeleriydi.

24. İki tarz –şefkatli özlem ve düşünsel yadırgatma– Brodski'nin düzyazısın-

dönüp bakıldığında, bu küçük mutfak cemaati kahramanca görünebilir, ama epeyce klostrofobiktir. Şair bu hayali cemaatin sınırlarını aşar, ama sık sık da sıla hasreti duyar.

"Birden daha az" olan ve "yarım göz odada" yaşayan birinin bakış açısından nasıl bir biyografi yazılabilir? Brodski bir olmayan bir "bir" içeren, yani istatistiki ya da bürokratik kimlik ve uzam birimlerinden az ya da çok olan başlıkları sever. Brodski otobiyografi yazarının yetişkin karakteriyle çocukluğu arasında net bir ayrım yapmaktan kaçınır: "Bir çocuğun ebeveynlerinin denetiminden duyduğu rahatsızlık ve sorumluluklarla karşı karşıya gelen bir yetişkinin paniğinin özü aynıdır. İnsan bu kişiliklerden ikisi de değildir; belki de 'bir'den daha azıdır."[25] Amerikalı editörlerin hepsi bunun gibi bir cümleyi gramer ve sözdizimi bakımından kendilerine zül sayacaklardır, gayrişahsi yapı ve kesinliği askıya alan *belki* sözcüğünün kullanılması da cabası.

Gerçekten de Brodski'nin düzyazısı yabancı dil olmayan bir yabancı dille yazılır; kültür ve dil açısından tercüme edilemeyen şeyler etrafında döner ve şairin anadiline benzerlik gösteren bir sözdizimi kullanır. Brodski çiftanlamlı *bir(i)* ile başlayan cümleler kullanmayı sever, fakat bu "bir" belli bir bireyi değil, "herhangi birini", "bir insanı" işaret eder ve daha evrensel bir deneyimi ya da ortak bir

---

da iç içe geçmiş iki türle –şiirsel ağıt ve eleştirel denemeyle– bağlantılıdır. *Elegy*, ağlayıp sızlanma anlamına gelen *elegeia*'dan gelir; ölüler için yas, savaş ganimetleri, sürgün, siyasi hiciv ve eski aşk gibi çeşitli konuları ele alan bir Yunan şiiri türüdür. Romalı şairler Catullus, Propertius ve Tibullus sadakatsiz âşıklara ve kayıp gençliğe veryansın etmiş, Ovidius ise ağıtı sürgün ve kişisel geriye bakış temalarını içerecek şekilde genişletmişti. Ağıt yazara kişisel anıları kültürel biçimlerle yan yana getirme fırsatı verir. Fakat deneme –Montaigne'e kadar uzanan bir edebiyat türü (Fransızcada denemek, sınamak, incelemek, deney yapmak anlamına gelen *essayer* fiilinden gelir) eleştirel düşünceyi harekete geçirir. Theodor Adorno'nun çarpıcı tanımına göre, denemede "düşüncenin turnayı gözünden vurma konusundaki ütopyacı anlayışı kendi yanılabilirliği ve geçici karakterine ilişkin bilinciyle birleşir." Eleştirel deneme tamamlanmamışlığa ve yarım kalmış işlere odaklanır; Brodski'nin kendi geçmişini bütünlüklü hale getirmesine, melankolik bir sanat eserine dönüştürmesine izin vermez. Theodor Adorno, "The Essay as Form", *Notes on Literature* içinde, çev. Rolf Tiedemann (New York: Columbia University Press, 1991), s. 3-24 (Türkçesi: "Biçim Olarak Deneme", *Edebiyat Yazıları* içinde, çev. Orhan Koçak, Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis, 2004, s. 13-39).

25. Brodski, "Less Than One", *Less Than One* içinde, s. 17.

Sovyet deneyimini akla getirir. Eski moda İngilizcenin bir özelliği olmanın dışında, Sovyet diliyle ilgili bir elkitabında bu tür sözdizimlerinin şairin kişisel olan ile kişisel olmayan arasındaki gerilimi aktarma çabasını yansıttığını öğreniriz. Brodski Sovyetler'deki çocukluğunu anlatırken *biri* ile *ben*, *biz* ile *onlar*'ı dönüşümlü kullanır: onun nostaljisinin nüansları, özlem ile yadırgatma arasındaki gerilim bu zamir değişikliklerinde saklıdır. Brodski'nin İngilizcesi daha esnek ve çiftdeğerli bir sözdizimi olan "alabildiğine esnek" Rusçaya az da olsa nostalji duyar.

Less Than One sanatta ve yaşamda yadırgatma pratiklerini konu alırken, *In a Room and a Half* (Yarım Göz Oda) alışıldık olana, şairin ve anne babasının günlük yaşamının ortadan kaybolan rutinlerine duyulan nostaljiyi konu alır. Brodski kendisini yönlendiren şeyin "eski ülkeye duyulan nostalji" değil, bir zamanlar kendisinin de parçası olduğu ebeveynlerinin dünyasını yeniden ziyaret etme girişimi olduğunda ısrar eder. Bunu ortak ritüellerini yeniden hayata geçirerek –örneğin bulaşık yıkayarak ya da annesinin çok önem verdiği nasihatına uyup evin içinde asla çorapla dolaşmayarak– yapar. Nabokov gibi Brodski de "ebeveynlerine kulak misafiri olan kızgın ceninler"e dayalı izahları içerecek her türlü Freudçu otobiyografi biçimini reddeder. Brodski'ye göre, ebeveynlerinden miras aldığı şey, genleri dışında, stoacılığı ve iç özgürlüğüdür.

Öte yandan anne ve babasının imgelerini, tuhaf bir şekilde, kendi yaratıcılığını anlatan metaforlara dönüştürür – dini olmaktan ziyade şiirsel bir ruh göçü gerçekleştirir. Brodski "Romalı" burnunu ve kediyi andıran gri gözlerini annesinden aldığını yazar. Annesine aile içinde sevimli kediler için kullanılan Keesa lakabı takılmıştı. Brodski annesiyle birlikte komün dairesindeki yarım göz odalarının mahrem alanında nasıl oynadıklarını hatırlar. Brodski'nin yaratıcılık üzerine yazdığı denemenin adının "Bir Kedinin Miyavlaması" olması tesadüf değildir, zira kedi –güzel, kendine güvenen, yadırgatılmış– Brodski'nin gözde hayvanıdır. Brodski yaratıcılığın tanım kabul etmediğini savunur. "Konu üzerine sözlerim olsa olsa kedinin kendi kuyruğunu yakalama girişimine denktir. Meşakkatli bir iş olduğuna kuşku yok; ama belki de miyavlıyorumdur."[26] O halde

26. Brodski, "A Cat's Meow", *On Grief and Reason* içinde, s. 300.

–şairin kendi ailesinden şairler ailesine kadar– ölülerle ortak bir dil ancak yaratıcılık yoluyla bulunabilir.[27]

Brodski'nin babası fotoğrafçılık yapıyordu. Yaşadıkları komün dairesinde babasının karanlık odası şairin yarım göz odasının yan odasıydı (ya da perdenin diğer yanıydı). Brodski fotoğrafçılığın kestirme çözümünü (çağdaş turizmin formülünü) eleştirse de, bir hafıza metaforu olarak fotoğrafçılıktan yararlanmaktan geri durmaz. Fotoğrafçılıktaki üst üste çekim sürgünün çifte bilincine bir örnek oluşturur. Brodski hem fotoğrafta yaşantının tuzağa düşürülmesine (turist formülü "Kodak, öyleyse varım"da olduğu gibi) şüpheyle yaklaşır hem de ideolojik ve kolektif klişeleri yadırgatmaya yardımcı olan yaşamın görsel veçhelerine hayrandır. Diğer yandan Brodski kendi zanaatını da sık sık fotoğraf alanından terimlerle tarif eder ve babasını deneysel bir hafıza filmiyle anar.

> Ona [Brodski'nin babasına] gelince, daha yirmi, hatta belki de on dokuz yaşındayken ikimizin güneşli bir öğleden sonra birlikte Yaz Bahçesi'nde yürüdüğümüzü hatırlıyorum. Bahriyeliler Bando Takımı'nın eski valsleri çaldıkları tahta pavyonun önünde durmuştuk: Bandocuların resmini çekmek istemişti. Etrafta üzerine leopar ve zebra gölgeleri düşen beyaz mermer heykeller vardı, insanlar çakılların üzerinde yürüyor, çocuklar havuzun yanında bağrışıyor, biz de Almanlar ve savaş hakkında konuşuyorduk. Bandoculara bakarken kendimi ona hangi toplama kamplarının daha kötü olduğunu sorarken buldum: Nazilerinki mi bizimki mi? "Kendi adıma konuşayım" diye cevap vermişti, "ben şahsen yavaş yavaş ölüp bu süreçte bir *anlam keşfetmektense* bir defada kazıkta yakılmayı tercih ederim." Sonra resim çekmeye devam etti.[28]

Brodski babasını birlikte yaşadıkları sohbet ve fotoğraf çekme ânıyla hatırlar. Pasaja çekilen fotoğrafların kesintili ritmi hâkimdir, fakat baba resimlerini çabuk çabuk çekmekte, oysa şair oğlu kendi hafızasının karanlık odasında bunları yavaş yavaş banyo etmektedir. Susan Sontag fotoğrafların nostaljiye neden olduğuna inanıyordu: "Bütün fotoğraflar ölümün anımsanmasıdır. Fotoğraf çekmek başka bir insanın (ya da şeyin) ölümlülüğünden, zayıflığından, değişebilirliğinden pay almaktır."[29] Brodski fotoğraf sanatını bozar,

27. *A.g.y.*, s. 311.
28. Brodski, "In a Room and a Half", *Less Than One* içinde, s. 501.
29. Susan Sontag, *On Photography*, s. 15.

Babasının mevcut suretine tapmaktansa, bir dizi hayali resim üretir, fotoğrafı fotoğrafçı hakkında bir filme dönüştürür. Brodski durağan bir ölüm simgesi yerine, yabancı dille yazılmış kendi metinleri aracılığıyla ebeveynleri için alternatif özgürlük yolunu araştırır.

Ağlayan Bir Göz, Aziz Hiçbiryer (Niğde), İmparatorluk

Brodski ABD'deki yaşamının ilk yıllarında yazıyı sürgünün ağrıkesicisine dönüştürmeyi her zaman başaramamıştı. Amerika'daki ilk şiirlerini okurken göçmenin yerleştiği yer konusunda net bir hisse erişemeyiz. Brodski Türkiye haritasında, Anadolu'da veya İyonya'da bir yerlerde, *Niğde* (Rusçada "Hiçbiryer") adında bir şehir keşfettiğini anlatır. Tekinsiz bir andır: Sanki şair eski büyük imparatorlukta kendi metaforunun gerçekleşmiş halini bulmuştur. Bay Hiçkimse, Niğde şehrinden Nikuda şehrine ("Hiçbiryer'e") gider ve tüm bunlar hem anavatanı hem de ikinci vatanı içeren adsız bir imparatorlukta gerçekleşir. Brodski'nin ilk şiirlerinin olay örgüsünü (eğer böyle bir şey varsa) özetleyen budur.[30]

Brodski'nin dünyasında imparatorluğun dışında uyanmak kabaca başka bir imparatorluk rüyasının içinde uyanmaya yol açar. Başka bir deyişle, aynanın ötesine göç etmek bize çarpık yansımalarımızdan kaçış olanağı sunmaz:

> Eğer aniden taşa dönmüş çimde yürürsen
> ve mermerinin yeşilden daha güzel olduğunu düşünürsen
> ya da bronzda her türlü rüyada olduğundan daha mutlu
> görünen bir su perisi ya da orman tanrısının oynadığını görürsen
> Bırak düşsün yorgun elinden bastonun
> İmparatorluktasın, dostum.
>
> Hava, ateş, su, orman tanrıları, su perileri, aslan
> doğadan alınan ve vehmimizde canlanan
> ne varsa, Tanrının gözünü karartıp yarattığı ve aklın sıkıldığı,
> taşta ve metalde hile besleyen, onarıldı hep.

30. On dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatında çoğu zaman, isimsiz, Allahın bile terk ettiği N. adında bir kasaba vardır. Düzensizliğin ve melankolinin hüküm sürdüğü, dolandırıcıların hükümdar ve umumi müfettiş olarak görüldüğü Rus imparatorluğunun orta yerindeki bir kasabadır bu. Brodski'nin N. adlı kasabası zamansal ve mekânsal açıdan çok daha uzaktır.

Yolun sonuna geldik. Budur işte yolun sonunda
öbür tarafa geçmemizi sağlayacak ayna.

Oyuğun içine girip çevir gözlerini yukarı
bir bak dönemeçte gözden kaybolan çağlara,
bir bak heykelin kasığını bağlayan yosuna
omuzlarında biriken toza – toz ki güneş yanığıdır zamanın.
Biri tutar kolunu koparır, kellesi yuvarlanır
paldır küldür omuzlarından.

Adsız sansız bir kas yığınıdır artakalan gövde.
Binyılda bir farenin biri, deliğinden çıkıp,
granitten dirim elde etmeye bakarken kırılan pençesiyle
ciyaklayarak kaçacaktır yolun öbür tarafına bir gece,
Dönmeyecektir bir daha yuvasına
ne bu geceyarısı, ne de tan ağarırken yarın.[31]

Bu şiirin konusu bir ülkeden diğerine sürgün değil, bütün olarak insanlık koşulundan göç etmektir. Göç aslında çürümeye dönüşür. Şiir bir arkadaşa mektup olarak başlar, ama ilerledikçe dostça *sen*, şairin ikiz erkek kardeşi ve aynadaki sureti, *ben* ile birlikte ortadan kaybolur ve her ikisi de kimliksiz bir başsız heykel gövdesi, "adsız sansız bir kas yığını" haline gelir. Erotiklik bile yalnızca taşta, su perilerinin ve orman tanrılarının mermerden oyunbazlıklarında ve heykellerin kasıklarında biten yosunlarda mevcuttur. Mermer ve bronzun ölümsüz imparatorluğu nostalji ile bireysel hafızanın ötesinde aldatıcı bir nihai varış noktası olarak görünür.

Fakat "yolun sonunda" taşın dinginliğini bozan bir ayna vardır. Şiirin tam ortasına yerleştirilmiş ayna-perde ikiye bölünür: Şair kendisine bir anıt dikip, ölümsüzlükte kendisine bir oyuk açar ve sonra "zamanın güneş yanığı"na maruz kalan anıt ölümlü, yok olabilir hale gelir. İnsan cansız olanı hayal ederken, cansız biçim insan biçimine bürünür, yaşlanmaya tabi hale gelir. Şiir ölümsüzlük ve tarih üzerine bir barok alegoriye, zamandan ve bu tür bir kaçışın olanaksızlığından kaçışa benzer.

31. Joseph Brodski, "Torso" (Heykel Gövdesi), çev. Howard Moss, *A Part of Speech* içinde (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1980), s. 73.

Heykel Gövdesi klasik bir gelenek olan şiirde kendi kendini anıtlaştırma üzerine tatsız bir çeşitleme sunar. *Exegui Monumentum* ("Kendime bir anıt diktim") geleneği Horatius'tan Puşkin'e dek uzanır, fakat bu şiirin konusu anıt dikmek değil, yıkıntı dikmektir. Romantik şiirde yıkıntılar genellikle ağıt türüyle ve geçmişteki ihtişam üzerine tefekkürlerle ilişkiliyken, burada yıkıntı geleceğe yansıtılır, ya da daha doğrusu geçmiş ile gelecek birdir. Hem zaman hem de mekân şiirde küçülür ve hatırlama edimini parçalanmaya dönüştürür. Yadırgatma burada köklerine –Sovyet gerçekliğinin ötesinde stoacı el etek çekme geleneğine– geri döner.

Fakat Brodski'nin her eserinde imparatorluk tasarımından kaçan bir şey vardır. Burada son kıtada beklenmedik bir fare, şiirin özgününün yazılmış olduğu Rusçadaki sessiz harflerin hışırtısı eşliğinde, çürüme ve durağanlık oyuğundan kaçar. Brodski için fare gelecek fikriyle bağlantılıdır, en azından dil düzeyinde: "Ve 'gelecek' dile getirildiğinde, fare sürüleri Rus dilinden kaçar ve gerçek peynirin iki katı kadar delikli olan olgunlaşmış hafızanın bir parçasını kemirir."[32] Sonunda fare ölse bile bir şekilde şiirin "kötü sonsuzluğu"ndan kaçmayı başarır.

Brodski'nin aynı dönemde yazdığı şiirindeki Odysseus bile evinin yolunu bulamaz. Domuzlar ve taşlarla çevrili "bir kraliçe ya da öyle bir şey"le birlikte "bir ada"da sıkışıp kalmıştır. "Odysseus'tan Telemakhos'a" şiiri bizatihi nostaljinin unutulması hakkındadır.

> Nerede olduğumu ya da bu yerin neresi olduğunu
> Bilmiyorum. Çalıların, binaların ve hırıldayan kocaman domuzların
> olduğu pis bir ada gibi görünüyor.
> Yabani otlarla kaplı bir bahçe; kraliçe ya da öyle bir şey.
> Çimler ve koca koca taşlar –
> Telemakhos, oğlum!
> Gezgine birdir bütün adaların yüzleri. Zihin yola koyulur
> sayarak dalgaları; deniz ufkundan yorgun gözler kaçar;
> suyun teni doldurur kulakları.
> Hatırlayamıyorum, nasıl çıktı savaş.
> Kim bilir kaç yaşındasın – hatırlayamıyorum.

32. *A.g.y.*, s. 105.

Odysseus ne sadık eşini ne de kendisini baştan çıkaran Kirke'yi özler. Otlardan geçilmeyen bir bahçe, domuzlar, çimler ve taş hafızasız bir manzara oluşturur; bu manzara ayrılıştan sonraki bir manzaradır, zaman ve mekânın sıfır derecesidir. Kirke aslında kahramanları hayvanlara dönüştürür ve onları Nietzsche'nin bir zamanlar özlediği mutlu hayvanilik durumuna döndürür. Brodski'nin kahramanı henüz ortada yoktur; hem bir yorgunluk bastırmıştır hem de kafası rahat değildir. Bir kez daha kendisini parçalanmış, organlardan ve söz bölüklerinden oluşan biri olarak takdim eder: "Zihin yola koyulur sayarak dalgaları; deniz ufkundan yorgun." Yalnızca kopmuş bir göz gözyaşı döker, unutkanlık denizine küçük bir kurban sunar. Sürgün figürü bir grotesk figürüdür: Yarı et, yarı taş, yarı insan, yarı canavar, ama bu şiirde canavar ağlamaktadır.

Bu şiir sık sık şairin otobiyografisi olarak görülmüş, Brodski'nin Rusya'da kalmış oğluna mesajı olarak yorumlanmıştır.

O halde büyü Telemakhos, güçlen
Yalnızca tanrılar bilir bir daha birbirimizi görüp
Görmeyeceğimizi. Sen doğmadan önce kralıydım o mezbeleliğin,
Çok zaman geçti üstünden, çocuk değilsin artık.
Palamedes'in hilesi olmasaydı,
İkimiz bir çatının altında olacaktık hâlâ.
Belki de haklıdır o; uzak kalınca benden
her tür ödipal tutkudan da uzaksın,
rüyaların, Telemakhos'um, rüyaların da masum senin.[33]

Şiirde Palamedes'e epey muğlak bir gönderme var. Gerçekten de Odysseus'un uzun yolculuğunun dolaylı nedenlerinden biri de Palamedes'in taşlanmasıydı. Palamedes aynı zamanda alfabedeki bazı harflerin mucidi, Mısırlı Thoth'un Yunan muadili olarak da biliniyordu. Palamedes'in iki hikâye –birisi Odysseus'un ertelenen eve dönüşü, diğeri yazarın yargılanmasından sonra gerçekleşen ve üstü kapalı olarak Brodski'nin kendi sürgün deneyimine göndermede bulunan hikâye– arasında bağ olması bundandır. Dolayısıyla Pa-

33. Burada George Kline'ın çevirisini kullandım. Aktaran Lev Losev ve Valentia Polukhina (haz.), *Brodsky's Poetics and Aesthetics* (New York: St. Martin Press, 1990), s. 65.

lamedes'e yapılan gönderme şairin ve keza mitik kahraman Odysseus'un sürgününü ve özlemini bir araya getiren bir parola işlevi görmektedir.

Brodski bildik mitleri kafasına estiği gibi değiştirir. Onun için Odysseus ve Oedipus o kadar da farklı değildir, körlük tehlikesi ve ölüm her eve dönüşün korkulu rüyasıdır. Aslında buna tam bir yanlış okuma da denemez, zira mitin eski bir versiyonunda Odysseus eve döndükten sonra, mutlu adasında, Kirke'den peydahladığı oğlu tarafından öldürülür.[34] Fakat eğer Odysseus ve Oedipus birbirinin ikiziyse, tüm aile romansı bir ensest trajedisine dönüşebilir. Dolayısıyla Brodski'nin Odysseus'u Hiçkimse olarak kalır ve adını geri almak için asla ileri ya da geri yolculuk yapmaz.

Efsanenin bu versiyonu eve dönüşü engellemekle birlikte, şaire dışarıda yaşamak için anlamlı bir seçenek sunmaz. "Cape Cod'a Ninni" şiirinde eski vatanı ve ikinci vatanı "İmparatorluk" olarak tarif edilir ve her zaman büyük "İ" ile yazılır. Biri şairin günlük hayatta kalma sorunu bakımından daha güvenliyken, diğeri şiirin varlığını sürdürmesi noktasında daha açıktı. Şair göç etmekle yalnızca "İmparatorlukları değiştirdiğini"[35] söyler. Analoji Brodski'nin gözde araçlarından birisidir ve zaman zaman yüzeysel analojiler kullandığı da olur: "Okul bir fabrikadır bir şiirdir bir hapishanedir bir akademidir bir can sıkıntısıdır ve panik parıltıları vardır." Bir imparatorluk imparatorluktur bir imparatorluktur ama şiirsel içgörü parıltıları ile nostalji patlamaları vardır.

İmparatorluk Brodski'nin ana metaforudur; bunların arasında Helen, Roma, Osmanlı, Bizans gibi çağdaş ve tarihi imparatorluklar da vardır. Ama diğer yandan Brodski'nin imparatorluğunu haritada bulamazsınız. Bu imparatorluk coğrafya ötesidir ve hem birinci hem de ikinci evinden, şiirsel evinden ve kaçtığı zulüm evinden öğeler barındırır. İmparatorluk hem geçmişe hem de geleceğe yansıtılır.[36] Brodski'ye bir mülakatında sürgündeki yazarlara yöneltilen

34. Gregori Nagy, *Greek Mythology and Poetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

35. Joseph Brodski, "Lullaby to Cape Cod", *A Part of Speech* içinde, s. 108.

36. Ayrıntılı bir tartışma için bkz. Valentina Polukhina, "Poet Versus Empire", *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time* içinde (Cambridge, Birleşik Krallık ve New York: Cambridge University Press, 1989).

tipik sorulardan biri sorulmuştu: "Amerika sizin için ne ifade ediyor?" Brodski yarı şaka yarı ciddi, "yalnızca mekânın devamı" cevabını vermişti. Öyle ya da böyle, Brodski'nin şiirsel imparatorluğu sürgünü yok eden zamanın ve mekânın devamıdır. Kader kadar kaçılmaz olan bu imparatorluk Nabokov'un Anti-Terra'sının (çekici villaları ve şehvet düşkünü kardeş su perileriyle dolu olan o bireyci cennetin) karşıtıdır. Brodski'nin imparatorluğunda su perileri ve şairler taş kesilirler.

İmparatorluk bilinci şairin beraberinde taşıdığı ve asla yeterince yabancılaştırmadığı Sovyet ve Rus kültürel bagajının bir parçasıdır. İmparatorluktan sürgün edilmenin hiçbir yolu yoktur; imparatorluk aslında şiire yardımcıdır. Brodski ABD'deki ilk yıllarında yazdığı pek çok şiirde despot ile şair arasındaki Rus ve Sovyet kültürel düellosuna –aynı zamanda karşılıklı bağımlılığına– yaslanır. Müstebit bir imparatorluk şairin fiziksel yaşamını tehdit edebilir, ama aynı zamanda demokrasilerde hayal bile edilemeyecek şekilde, şaire kültürel değerini koruyacak şekilde "ikinci hükümet" sesini bahşeder.

Brodski'nin sık sık kullandığı diğer kilit metafor ise hapishanedir. Brodski bu metaforu da tarihdışı ve kaçınılmaz bir niteliğe büründürür. Öncesinde hapse girmiş pek çok yazarın paylaştığı bir duygudur bu; hapishaneyi varoluş açısından bir zorunluluk olarak görmeye başlarlar. Bunun en aşırı örneği Soljenitsin'dir. Soljenitsin Amerika'daki sürgün döneminde uzak bir Vermont kasabasında hapishane koşullarını yeniden yaratmıştı. Tercih özgürlüğüne ve açık ufka yanıtı, çok rahat bir mahpusluk yerinde kendisine sığınak aramak olmuştu. Brodski'nin durumu bu kadar aşırı değildir, fakat hapishane koşullarında yaşamanın doğası, mekânın daralması ve zamanın uzaması onun da poetikasının temeli haline gelir. Zaman zaman, "Mermerler" oyununda olduğu gibi, devasa, emperyal, neoklasik Kule'ye gönüllü olarak kapatılan Brodski hapishane ile özgürlük, anavatan ile ikinci vatan arasındaki ayrımı siler. Hem her yerde olan hem de hiçbir yerde olmayan hapishanenin, Brodski'nin metaforunda ne içerisi vardır ne de dışarısı: Kişi her zaman hapsedilmiştir ve kendi benliği içinde sürgüne yollanmıştır.

İmparatorluk koşullarının bu şekilde doğallaştırılması ve imparatorluk ile hapsedilme metaforlarının yaşama taşınmasındaki sorunlar zaman zaman kimi siyasi tartışmalarda gündeme gelir. Söz-

gelimi Lizbon'da 1990'daki Ortadoğu Avrupa ve Rus Yazarlar Konferansı'nda eski Sovyet yazarlarının ve şairlerinin çoğunluğu ile aralarında George Konrad, Czeslaw Milosz, Danilo Kis, Susan Sontag ve Salman Rushdie'nin de bulunduğu Batılı ya da Doğu Avrupalı meslektaşları arasında çarpıcı bir yanlış anlama olduğu görülmüştü. Bir paradoks oluştursa da, kendi ülkelerindeki herhangi bir grubun ya da sınıfın temsilcileri olarak değil, yazar olarak görülmek için kavga veren tüm bu yazarlar –bilerek ya da bilmeyerek– kendilerini bir kolektif adına ve kolektif sorumluluk hakkında konuşurken bulmuşlardı; üstelik bu söylenen bütün taraflar için geçerliydi. Fakat Brodski ve Tatyana Tolstaya, Orta Avrupalı yazarların tanınma taleplerini sorgulamış ve, mizahi bir dille, Sovyetler Birliği'nin eylemlerinden Rus yazarların sorumlu tutulup tutulamayacağını sormuşlardı. Tolstaya imparatorluğun kaçınılmaz olduğunu ve dış özgürlüğü elde etmenin iç özgürlüğü elde etmekten daha kolay olduğunu öne sürmüştü. 1968'de Sovyetler'in Çekoslovakya'yı işgalinden bahsederken, Kızıl Ordu'yu Sümer ordusuna, tankların ilerleyişini de gelip geçen kötü havaya benzetmişti. Sovyet politikaları üzerine bu tür meteorolojik tartışmalardan tahrike kapılan Salman Rushdie, yazarın en azından seçtiği metaforlar konusunda sorumlu olması gerektiğine işaret etmişti, özellikle de başkalarına uygulanan şiddet söz konusu olduğunda. "Hapishane özgürlükten daha özgür değildir. Tank bir hava durumu değildir. Kanımca dille ilgili bir sorun var ki, o da diğer sömürge sorunuyla bağlantılıdır."[37] Rus yazarlar Rus kültürünün içerideki çoğulluğunu ve benzersiz acı eşiğini savunurken imparatorluk politikalarının diğer ucundakilerin sorunlarına kulak tıkıyorlardı.

Neyse ki Brodski'nin sanatı imparatorluk üslubuna her zaman bağlı kalmaz. Sonraki eserlerinde imparatorluk bilincinin panzehiri (örneğin "özgürleştirilmiş bir insanı", imparatorluğun daimi öznelerinden birini yalnız ve ne yaptığını bilen bir "özgür adama" dönüştüren sürgün etiği) giderek daha çok kafasını meşgul eder. Dahası Brodski Venedik şehrinde estetik bir memleket keşfeder. Venedik çökmüş bir imparatorluğun başkenti olsa da, Aziz Hiçbiryer'in

37. Tartışma metni için bkz. *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990).

zamandan bağımsız ölümsüzlüğünü değil, zamanın akışını unuttur-mayan kırılgan bir güzelliğin şehridir.

Birden Fazla: *Venedik'te Ölüm*

Venedikli büyük yazar Italo Calvino *Görünmez Kentler*'i Marco Polo'nun imparatorluk ve cehennem tartışmasıyla bitirir:

> Biz canlıların cehennemi gelecekte var olacak bir şey değil, eğer bir cehennem varsa burada, çoktan aramızda. ... İki yolu var acı çekmemenin: Birincisi pek çok kişiye kolay gelir: Cehennemi kabullenmek ve görmeyecek kadar onunla bütünleşmek. İkinci yol riskli; sürekli bir dikkat ve eğitim istiyor; cehennemin ortasında cehennem olmayan kim ne var, onu aramak ve bulduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek.[38]

Büyük Venedikli gezgin Marco Polo Venedik'ten hiçbir zaman doğrudan bahsetmez, çünkü her zaman Venedik hakkında konuşmaktadır: "Hafıza imgeleri bir kez sözcüklerle sabitlenince silinir. Belki de Venedik'ten bir kez bahsedersem hemen kaybederim diye korkuyorum."[39]

Brodski hayatının son on yılında "Kuzeyin Venedik'i" dediği St. Petersburg hakkında çok az şey yazdı. "Adı Değiştirilen Şehre Bir Rehber" başlıklı denemede birçok adı olan bir şehri, kendi toprağındaki bir yabancıyı tasvir eder. Leningrad hatırasının izleri –yabancı nehirlerin insanı düşünmeye sevk eden çağıldamaları, rüzgâr, deniz yosunu ve bataklık kokusu– Brodski'nin birçok yabancı gezi konferansında varlığını sürdürürken, adı değiştirilen şehre geri dönmeyi hayal etmez. Cehennem içindeki o cehennem-olmayan özel mekân Venedik olmuştur. Petersburg şairin Venedik'i ilk kez hayal ettiği bir yerdir. Şair Venedik'i hayal ederken, Çin'e yolculuklarından birinde babası tarafından getirilen ve şairin hayali memleketine gitme vasıtası olan batan şehrin bakır Çin malı gondolunu elinde tutar. Şairin nostaljisi dolayımlanır, hatta saflığı bozulur; gözde şehirlerinin ikisine de sadık olmayan gezgin, Venedik'i ilk kez tahayyül ettiği yer olan Leningrad-Petersburg'u ve doğduğu şehirle uzlaştığı Venedik'i

38. Italo Calvino, *Invisible Cities* (New York: Harcourt Brace, 1974), s. 165 (Türkçesi: *Görünmez Kentler*, s. 172).

39. *A.g.y.*, s. 84.

özler. André Aciman hafızanın bu tür bozulmalarına "arbitraj" (*yeniden hatırlama*) adını vermişti. Arbitraj söz konusu olduğunda yerin kendisi değil, bir yerin hatırası anımsamanın konusu haline gelir ve insanın kişisel köklerinin aynı anda birkaç yerde olduğu ortaya çıkar.[40] Artık bataklık halindeki memleket toprağına demir atmamış olan hafızanın kendisi diaspora benzeri bir niteliğe bürünür.

Geceleyin ve tebdili kıyafetle Venedik'e varan Brodski tekinsiz bir eve dönüş hissi duymuştu. Venedik kışları Petersburg'un daha iyi bir tarihe ve coğrafyaya yansıtılmasıdır. Petersburg gibi Venedik de zamanda dondurulmuş bir şehir, vaat edilen güzellik toprağıdır. Fakat Rusçada Venedik dişil ve yabancıdır, dolayısıyla da daha geleneksel bir sevgili imgesine uygundur: "Venedik bir şehrin Penelope'sidir, gündüzleri örer, geceleri ördüklerini söker ve görünüşte bir Ulysses falan yoktur. Bir tek deniz vardır."[41] Bu ideal bir aşk ilişkisidir: Karşılıksız, nihayete ermemiş ve tamamen tatmin edici. Âşığımız sevgilisinin ilgisizliğini kabul eder, onun varlığından ve fırsat olduğunda onun birçok aynasında kendisini yansıtma olanağı bulduğundan ötürü minnettardır. Fakat Brodski'nin Venedik'i sembolik bir memleket değil, kokuları ve renkleri olan, dokunsal duyumları ve su yüzeyinin kıvrak erotizmiyle duyulara ait bir şehirdir. Su yosununun (*vodorosli*, Rusçada harikulade bir yansıma sözcüğüdür) kokusu ona tam bir mutsuzluk hissi verir. Şairin bedeni parçalanmaz, aksine gözenekli, kokulara, görüşlere ve duyumlara açık hale gelir, özgür bırakılır.

Venedik şaire başka türde bir kendi kendini silme olanağı verir: Ne bireyin imparatorluk gücü tarafından zorla silinmesi ne de şairin çok iyi bildiği talimli ayrılıktır bu. Venedik'te şair bir otel odasının aynasında, güzelliğin cömertliğinde mutlu mesut kendini kaybeder. Venedik'in öncephelerinde kendi iblislerini bulur: Ejderler, çirkin yaratıklar, şahmeranlar, insan başlı atlar, ejderhalar, kadın göğüslü sfenksler, Minotorlar ve diğer "klasik gerçeküstücü" figürler ona kendi benliklerinin diğer grotesk portrelerini sunar. Bu portreler in-

40. André Aciman, "Arbitrage", Harvard Üniversitesi'nde sunulan makale, Cambridge, Massachusetts, Güz 1999 ve aynı yazar, *False Papers* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000).

41. Joseph Brodski, *Watermark* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1992), s. 114.

san ile hayvan, ölümlü ile ölümsüz öğelerin eksik karışımı olan fantastik melezlerdir. Melez canavar (grotesk bir göçmen) Venedik'te yeniden ortaya çıkar, ama burada çürüyen bir heykel gövdesi değil, Venedik'in alacakaranlığında masum yüzlü çocuk kılığına bürünebilen oyunbaz bir çörtendir.

Venedik üzerine denemenin ilk başlığı "Fondamenta degli Incurabili" (Şifasızlar Rıhtımı) idi: Ortaçağdaki veba ve kolera salgınına göndermede bulunan şehir sokağının gerçek adı. Burası *metafor* sözcüğünün bir kez daha Yunancadaki gerçek anlamını (nakil ve taşıma) edindiği bir geçiş sokağıydı, fakat taşımacılık artık yaşam ile ölüm arasındaydı. Şifasızlık Brodski'nin temel mecazı olmuştu. Onun Venedik sevgisinin şifası yoktur ve aynısı nostaljisi için de geçerlidir. Ayrıca bu şifasızlık hissi şiir dilini yönlendirir. Brodski Venedik'te kendi hayatta kalma estetiğini ortaya koyar: "Estetik hissi insanın kendini koruma içgüdüsünün ikizidir ve etikten daha güvenilirdir." Bu estetik hissinin yapısı etik hissin yapısından farksızdır; ayrıca "dışarıya doğru gitmek"le, birden çok ya da az olmakla da ilgilidir. Brodski'nin "estetik aleti" olan göz, bir heykelin koparılmış gözü değil, "çıkıverebilen, katlanabilen, salınabilen, toplaşabilen balık türü bir iç organdır". Suda süzülen güzel şehre bakan şairin gözü doğal sınırlarının ötesine fırlar ve gözyaşlarına boğulur.

Gözyaşı arkada kalma, şehirle kaynaşma girişimidir. Ama bu durum kurallara aykırıdır. Gözyaşı mazinin yâd edilmesidir, geleceğin geçmişe bir övgüsüdür. Yahut az olandan çok olanın, insanlıktan güzelliğin çıkartılmasının sonucudur. Aynısı sevgi için de geçerlidir, çünkü insanın sevgisi de kendisinden büyüktür.[42]

Brodski'nin yazılarındaki en nostaljik sahne budur: Bir geri dönüş sahnesi değil, veda sahnesi. Gözyaşı mazinin yâd edilmesidir, bedenin daha mutlu bir zamana ve mekâna uzanmasıdır, bir anlığına da olsa yola çıkan gezgine ve rüyalarının şehrine katılan akıcı bir yadigârdır. Nostaljik an mirasyedi evladın geri dönüşünü değil, yalnızca suyla geçici bir birliktelik, bir anlık coşkunluk vaat eder. Nostaljik aşk nadiren karşılıklıdır. Gözyaşı, insanın karşılığında hiçbir şey beklemediği bir minnettarlık hediyesidir.

42. *A.g.y.*, s. 135.

Venedik'teki geçmişin âşıklarına övgü yağdıran Brodski, yarı mizahi bir dille, marazi nitelikteki Venedik'te ölüm rüyası hakkında yazar. Pasaj adeta bir kullanma kılavuzu gibidir:

> Venedik'e gelmek, geçen sandalların yol açtığı dalgaların pencereme vuracağı bir *palazzo*'nun (binanın) zemin katında bir oda kiralamak, nemli taş zeminde sigaralarımı söndürürken birkaç mısralık ağıt döktürmek, öksürmek, içmek ve para suyunu çekene yakın, bir trene atlamak yerine, kendime küçük bir Browning alıp oracıkta beynimi patlatmak, Venedik'te ecelinle ölmek zor.[43]

Brodski Venedik'te ölmedi. New York'ta bir apartman dairesinde uykusundayken eceliyle öldü, vasiyet bırakmadı, geriye yalnızca şiirleri kaldı. Ölümünden hemen sonra şairin "nihai istirahatgâhı" (defin yeri) tartışmalara konu oldu. Brodski sürgüne gönderileceğini ve erken ölümünü öngören ilk şiirlerinden birinde, "Ne ülke ne kilise mezarlığı seçeceğim, ölmek için Vasilyevski Adası'na gideceğim" diye yazmıştı. Zamanında Brodski'yle New York'ta bir araya gelmiş olan Petersburg belediye başkanı Anatoli Sobçak, Brodski'nin ailesine şairi adı değiştirilen şehre gömmeleri teklifinde bulunmuştu. Ama ortada bir sorun vardı: Şairin bedeni, vasiyeti çiğnenerek, sevdiği ama geri dönmemeyi tercih ettiği şehre geri getirilmeli miydi? Diğer yandan Brodski başka bir şiirinde Batı Massachussets ormanlıklarında yatmayı tercih edeceğini yazmıştı. Ayrıca Venedik'te marazi bir ölümden de bahsetmişti. Öyle ya da böyle, şairin ölümü fevkalade acil bir şekilde Rusya'ya geri dönmeme meselesini gündeme getirmişti.

Tatyana Tolstaya, Brodski'nin ölümü vesilesiyle *New York Times*'ın ekinde, "Rusya direngen bir ülkedir: Dilediğin kadar kendini özgürleştirmeye çalış, asla seni bırakmayacaktır" diye yazmıştır.[44] Tolstaya aynı yazıda Brodski'yle bir konuşmasından hareketle, şairin geri dönüşü için farklı senaryolar üretir: Brodski takma bıyıkla, hatta daha da iyisi beyaz bir atın üstünde, Soljenitsin gibi, kendisine tapan okurlarına geri dönen Nobel ödüllü bir sanatçı olarak geri gelir. Brodski'nin geri dönmemesi konusunu ele alan birçok maka-

43. *A.g.y.*, s. 41.

44. Tatyana Tolstaya, "On Joseph Brodsky", *The New York Review of Books*, 29 Şubat 1996, s. 7.

lede gidiş koşulları ve sürgünün sonlanış şekli unutulmuştu. 1980' lerde bir ara Brodski Sovyet hükümetinden ebeveynlerinin cenazesine katılmak için geçici vize talebinde bulunmuş, ama izin çıkmamıştı. Böylece *perestroyka*nın ardından bile geri dönüşünü bir kâbus olarak görmeye devam etmişti. Hikâyenin bir versiyonunda, Brodski yakın dönemde gördüğü bir rüyayı arkadaşına anlatmıştı: Brodski, sözgelimi Japonya'ya gitmek üzere bir uçağa biner ve yolculuğun ortasında uçak Moskova'ya ya da Leningrad'a zorunlu iniş yapar. Tuhaf olan şu ki, bu kişisel bir kâbus bile değil, Mihail Barişnikov'un 1984'te çektiği *Beyaz Geceler* filminin konusudur. Brodski'nin ölümünden önceki yıl, kendisine Rusya'dan gönderilen Yahudi aleyhtarı tehditler içeren bir mektubu yanında taşıdığı söylenir. Brodski, Solomon Volkov'la bir konuşmasında bu mektuptan alıntı yapar: "Bugün Moskova'dan aldığım mektuptan birkaç satır okuyacağım: 'Seni Yahudi dölü! Çoktan işin bitmiş olmalıydı! Canın cehenneme!'"[45] Dubravka Ugrešić, Brodski'yle arasında benzer bir konuşma geçtiğinden bahseder. Görünen o ki bu hakaretamiz mektubu nostaljiye panzehir olması için yanında taşıyordu. Brodski birdenbire kendisini yüzyıl başındaki Rusya Yahudisi göçmenlerle, geri dönüş olanağı olmayan Yahudi aleyhtarlığının mağdurlarıyla özdeşleştirmişti.

Gerçekten de Brodski'nin eserleri 1980'lerin sonunda Rusya'da yayınlandığında, takdir ve övgülere Yahudi aleyhtarı yorumlar ve düşmanca sözler (bu dalgaya katılanlar arasında pek çok yazar ve şair de vardı) eşlik etmişti. Olga Sedakova yazara "kaçak" adını takmış, diğerleri ise gerçek bir Hıristiyan ya da gerçek bir Rus olmamakla ya da zamanın gerisinde kalmış –eski kafa ve çağdaş Rusya'da yeri olmayan biri– olmakla suçlamıştı. Brodski sanki Petersburg asfaltında yürümekten bahsettiği dizelerini hatırlatırcasına, "aynı asfalttan iki defa geçemezsin" diye yazmıştı, "çağdaş Rusya artık başka bir ülke, tamamen farklı bir dünya ve kendimi orada turist olarak görmek – açıkçası, bunu düşünmek beni delirtiyor."[46] Görünen o ki şair ilk kehanetlerinin gerçekleşebileceğinden ve St.

45. Solomon Volkov, *Conversations with Joseph Brodsky* (New York: The Free Press, 1998), s. 286.

46. *A.g.y.*, s. 287.

Petersburg'daki Vasilyevski Adası'na ayak bastıktan sonra kendisine ölmekten başka bir seçenek kalmayacağından korkar olmuştu.

Rusya'yı birçok yazar ziyaret etmiş ve hiçbiri eve ziyaretlerini metafizik bir mesele haline getirmemişti. Vassiliy Aksenov ABD'de öğretmenlik yaparken, yazlarını Moskova'da geçiriyordu. Temelli geri dönmemiş, bunun yerine ABD'ye düzenli olarak gidip gelmiş, Rusya sınırlarını başka herhangi bir ülkenin sınırlarını geçer gibi geçmişti. Diğer yazarlar ise geri dönüşlerini tam bir şova dönüştürmüşlerdi. Ahlak düşmanı bohem Eduard Limonov ile Gulag vakanüvisi ve Rus ahlakının peygamberi Aleksander Soljenitsin gibi çok farklı türden yazarlar temelli geri dönüş yaptılar ve "ikinci hükümet" rolünü kapmaya çalıştılar. Düzen şairi olduğu gerekçesiyle sık sık Brodski'ye saldıran avangard kötü çocuk Limonov bizzat milliyetçi düzene intisap etti. Saraybosna işgali sırasında mangal yürekli kahramanlar olarak gördüğü Bosnalı Sırp savaşçılara katılmak üzere Pale'ye geldi ve şehre kurşun yağdırdı. Ardından, Rusya'ya döndü ve bu kez de particiliğe el atıp yirmi yaşındaki mangal yürekli ya da mangal yürekli olmaya aday Rusları kendine çeken bir postmodern faşist parti kurdu. Soljenitsin'e gelince, Rusya'ya Trans Sibirya Ekspresi'yle geri döndü ve gittiği her yerde, tüm Rusya'daki insanların çektikleri sıkıntılardan ve ayrıca yeni bulduğu anavatanında ahlaki değerlerin yaşadığı erozyondan bahsetmeye çalıştı. En sonunda, bir televizyon programında talk şov konukluğu yapmaya başladı, ama program düşük reyting oranlarından ötürü çok geçmeden yayından kaldırıldı. Gerek Limonov gerek Soljenitsin geri dönmekle yazarlığı bırakmış oldular ve az çok başarılı bir şekilde sanatı yaşama aktaran tanınmış simalar haline dönüştüler. Brodski böyle olacağını düşünmemişti. "Sürgün diye adlandırdığımız durumu" kişisel ve etik nedenlerle terk edemiyordu. Nostaljisi temelli bir eve dönüşe ya da keyfi bir turist seyahatine izin vermeyecek kadar güçlü ve düşünümlü, sözdizimi de "anlaşılamayacak kadar güç"tü.

Brodski bir Rus şairi olarak kaldı, ama dahası da vardı. Rusya bağlamında hâlâ tabu olarak görülen, hatta siyasi çifte yurttaşlıktan bile daha çok lanetlenen şiirsel çifte yurttaşlık beyanında bulunmuştu. İkidillilik, zorlama olduğunda bile, Rusya'da hâlâ anavatana ihanet gibi bir şey olarak görülüyor, oysa Brodski kendisini bu kül-

türel ikidilliliğe adamıştı. Ne de olsa Brodski ebeveynlerine Sovyet yazgısından bir yabancı dil aracılığıyla kaçış sunabiliyordu:

> Bu yazıyı İngilizce yazıyorum, çünkü onlara bir özgürlük payı bırakmak istiyorum: Bu payın büyüklüğü onu okumak isteyebilecek insanların sayısına bağlı. Maria Volpert ile Aleksander Brodski'nin "yabancı bir bilinç kodu" ile gerçekliğe ulaşmasını istiyorum, onların hareketlerini İngilizce hareket fiilleri anlatsın istiyorum. Bu onları diriltmeyecek, ama İngilizce gramer en azından devlet krematoryumunun bacalarından kaçmak için Rusçadan daha iyi bir yol olabilir.[47]

Bazı şeyler yalnız yabancı dille yazılabilir; tercüme edilirken kaybolmazlar, aksine tercümeyle doğarlar. Yabancı dildeki hareket fiilleri aile hatırasının küllerini nakletmenin yegâne yolu olabilir. Ne de olsa yabancı dil sanat gibidir – alternatif bir gerçeklik, potansiyel bir dünyadır. Bir kez keşfedildi mi, artık tekdilli varoluşa geri dönmek mümkün değildir. Sürgünler "eve geri" döndüklerinde, kimi zaman döndükleri yerde eve benzer hiçbir şey olmadığını ve yaşamayı öğrendikleri sürgündeki inziva yerlerinde kendilerini daha çok evde hissettiklerini fark ederler. Sürgün ev haline gelir ve bu kez, insanın doğduğu ülkeye geri dönüşü rahatsız edici bir deneyim haline gelebilir. Sürgündeki yazarlara geri dönme planlarının olup olmadığını sormak yanlıştır; küçümseyici bir tutumdur bu ve bir ulusun biyografisinin bir bireyin biyografisinden ve onun eksantrik hayali cemaatinden daha çok ağırlık taşıdığını varsayar. Nostaljinin gözyaşı geri dönüşün gözyaşı değildir; insan özlem nesnesiyle yekvücut olamaz. Şair her zaman ya birden daha azdır ya da daha çoktur.

Brodski'nin Venedik'teki cenazesinde dul eşi ve arkadaşları şairin Ezra Pound'un yanına gömüleceğini öğrendiler. Ailesi buna hemen karşı çıktı ve Brodski'nin hem sanatsal hem de siyasi nedenlerle nefret ettiği bu şairin yakınına gömülmesini istemediler. Şimdi Brodski başka bir modernist kozmopolit olan Stravinski'nin yakınlarında bir yerlerde yatıyor. Yine de Brodski'nin Petersburg'da değil de Venedik'te yatıyor olması şiirsel/tanrısal adalete uygundur. Sonunda "şehirlerin Penelope'si" fani kahramanına kavuştu.

47. Brodski, "In a Room and A Half", s. 461.

15

İLYA KABAKOV'UN TUVALETİ



Tuvaletler, İlya Kabakov.

"BEN ŞANSLIYIM, çünkü öksüzüm," der İlya Kabakov gülümseyerek.[1] Sovyet medeniyetinin ve modern sanatın öksüzü İlya Kab

1. Sanatçı burada kitaplarına resimler çizdiği Aşkenaz yazar Sholom Aleichem'den alıntı yapmaktadır. İlya Kabakov, yazarla mülakat, New York, Oc

kov, klastrofobik evleri ve bütün çevreleriyle birlikte geçilebilir sınırların olduğu yeni açık dünyayı işgal eder. Başkalarının kendisi için bir müze ev inşa etmesini beklemeyen Kabakov, Soho'da unutulmuş bir Sovyet sanatçısının köklerinden koparılmış müzesini yaratmıştı. Burada odaların ışığı loştu, tıpkı eski Sovyet müzelerinde olduğu gibi, çatı akıtıyor ve tavandan yerdeki tencereye damlayan su melankolik bir müzik oluşturuyordu. Diğer yandan burası Kabakov'un kişisel müzesi değil, kayıp öteki benliğinin (üstün güzelliğe heves eden günlük yaşamın önemsiz bir sosyalist gerçekçi ressamının) müzesiydi. Kabakov'un gerek müzelerinde gerekse de evlerinde kutsal ve dindışı mekânlar vardır: Eski moda tuvaletler ile geleceğe dair ütopyacı projeler, çöple kaplı zeminler ile akıtan yüksek tavanlar, karmakarışık odalar ile dağınık arşivler. Ancak hiçbir zaman bunların kimin evi olduğuna emin olamazsınız. Buraya gelen bir ziyaretçi kendisini hem bu terk edilmiş evin tek sahibi hem de yanlış zamanda yanlış bir yere gelmiş davetsiz bir misafir gibi hisseder. Kabakov'un sergilerine gitmek insanın evi gibi hissettiği yabancı bir dünyaya geçmeye benzer.

İlya Kabakov'un biyografisi sıradan bir Sovyet yurttaşınınkinden farksızdır. Kabakov 1933'te Dniepropetrovsk'ta doğdu, çocukluğu savaşla geçti, bir yerden başka bir yere, Kafkaslardaki Mahaçkala ve Kislovodsk'tan Taşkent'e göç ettirildi. İlk resim derslerini Taşkent'te aldı. Savaştan sonra Moskova'daki sanat okuluna kabul edildi. Moskova'da annesiyle birlikte geçerli bir ikamet izni olmadan Troitski Sergiyev manastırının surları arasında yaşadı. Nihayet, üniversiteden mezun olduktan sonra, çocuk kitaplarına resim çizmeye başladı, ama çok büyük başarılar elde edemedi. Bu işe paralel olarak, 1970'lerde ve 1980'lerde Moskova'daki Kavramcılar camiası içinde "apartman sanatçılığı" yaptı, ama hiçbir zaman siyasi muhalif olmadı. 1987'de *perestroyka* dalgasıyla yurtdışına açılan Kabakov, Avrupa'da ve ABD'de daha fazla proje geliştirmeye başladı. 1992'de Kassel'deki "Documenta" sergisi için o zamana kadarki en

1998. Rusçadan yapılan tercümeler bana ait. Kabakov alıntıları, aksi belirtilmediği sürece, Ocak 1998 ve Mart 1999'ta New York'ta yaptığımız iki mülakattan alınmıştır. Bana geçmiş ve gelecekteki projelere ait eskizleri, slaytları ve kitapları gösterme nezaketinden ve misafirperverliğinden ötürü İlya Kabakov'a minnettarım.

provokatif çalışmasına imza attı. Kabakov'un Sovyet tuvaletlerinin baştan aşağı yeniden inşa edişi tam bir rezalete yol açtı. 1992'den sonra Kabakov Rusya'ya geri dönmemeyi ve gönüllü sürgünlüğü tercih etti. İşte bu dönemde, zamanla sürgündeki hayali anavatanı haline gelen "bütünsel bir enstalasyon" olarak sanat eseri fikrini geliştirmeye başladı.[2]

Sovyetler Birliği'nde Kabakov'un eserleri bulunmuş Sovyet eşyalarından oluşan parça parça koleksiyonlar ve albümler şeklindeyken, sürgünde Kabakov bütünsel enstalasyon türünü benimsemişti. Bir paradoks oluştursa da, Sovyetler Birliği'nin sonlanmasıyla, İlya Kabakov'un eseri daha bütünlüklü ve bütünsel hale geldi: Ev sineğinden tutun da sağ kalmayı başarmış sıradan canlılara (*homo sovieticus*), kayıp medeniyetlerden modern ütopyalara kadar yok olma tehdidiyle karşı karşıya olan pek çok tür sergi konusudur. Sanatçı neye nostalji duyar? Toplumda sanatın rolü çarpıcı bir şekilde gerilerken, sanat yoluyla nasıl ev yapılabilir? Sanatçının eseri belli bir hafıza etnografyasını mı yoksa küresel bir özlemi konu alır?

Kabakov'un tuhaf bir zamanlama hissi vardır. Eserleri binyılı önden değil, arkadan takip ediyor gibidir. Kabakov'un bütünsel enstalasyonları Nuh'un gemisine benzer, yalnızca sanatçının cehennemden mi yoksa cennetten mi kaçtığı belirsizdir. Çağdaş sanat diline aşina olmakla birlikte Kabakov'un projeleri Batılı yorumcuları alaya alır ve *izm*'lerden kaçar. Onun bütünsel enstalasyonları seküler sanatı, hatta daha da geriye gidersek, hayatta kalma içgüdüsü olarak ilkel yaratıcılığı –panik ve korkudan, sıradan yaşamın vahşi bölgelerinde geçici güzellikleri toplamaktan ve avlanmaktan kaçınmanın bir yolunu– akla getirir. Fakat Kabakov'un projesi gecikmeli olarak modemdir, modern-dışıdır; modernliğin yan yollarını, küçük adamın ve amatör sanatçıların heveslerini ve modern ütopyaların yıkıntılarını araştırır.

1970'lerde ve 1980'lerin başlarında İlya Kabakov, Moskova'daki NOMA adıyla da bilinen gayriresmi romantik kavramcılık hareketiyle özdeşleştirilmişti. NOMA bir altkültür ve yaşam tarzı olmak-

2. Kabakov bu kavramı 1980'lerin sonunda, yani Sovyetler Birliği parçalanmadan önce geliştirmeye başlamıştı, ama bütünsel enstalasyon ancak 1992'de Kabakov'un temel sanat türü haline geldi.

tan çok bir sanat okuluydu.[3] Kruşçev'in yumuşama dönemi, Sinyavski ve Daniel'in yargılanmaları ve 1968'de Çekoslovakya'nın işgalinden sonraki dönemde resmi yayınlarda ve müzelerde kültür hayatı daha kısıtlı bir hal almıştı. Bir grup sanatçı, yazar ve aydın gri bölgede, Sovyet kurumları arasında yaratılan "çalınmış uzam"da kendilerine bir tür paralel yaşam yaratmışlardı. Kavramcıların çalışması üslup bakımından pop sanatının Sovyetler'deki bir benzeri olarak görülüyordu; tek fark, reklamcılık kültüründen yararlanmak yerine günlük Sovyet yaşamının entipüften ve yavan ritüellerinden yararlanılıyor olmasıydı. Bu ritüeller başka herhangi bir yerde kayda alınmayacak kadar banal ve değersiz olmalarına karşın, sıradanlıkları ve fevkalade insani ölçeklere sahip olmalarından ötürü (yani siyasi patlayıcılık potansiyellerinden ötürü değil) tabu haline getirilmişti. Kavramcılar Rus avangardına göndermelerle sosyalist gerçekçiliğe göndermeleri ve keza amatör zanaatları, "kötü sanatı" ve sıradan insanların yararsız nesnelerden oluşan koleksiyonlarını yan yana getirmişlerdi.[4] Onların sanatsal dili Sovyet sembollerinden ve amblemlerinden olduğu gibi, entipüften, bulunmuş nesnelerden, özgün olmayan alıntılardan, sloganlardan ve evlerdeki çerçöpten kuruluydu. Sözcüklerle imgeler Sovyet kültürünün resimli bulmaca benzeri dilini yaratmak için işbirliği yapmıştı.

Fakat bu sanatçıların durumu çok farklıydı. Kabakov Rusya'da on dokuzuncu yüzyıldan beri sanatın din, felsefe ve yaşam rehberi rolü oynadığını söyler. "Biz her zaman her şey hakkında her şeyi söyleyecek projeler yapmayı hayal ettik," der sanatçı. "1970'lerde Robinson Crusoe gibi yaşardık, dünyayı sanatımızla keşfederdik."

3. Hareketin adını Boris Groys koymuştur: Moskova romantik kavramcılığı. Harekete yakın duran ve 1979'da göç etmiş olan Vitali Komar ve Aleksander Melamid kendilerine "sot sanatçıları" ("sosyalist gerçekçilik"in kısaltması) adını veriyorlardı. NOMA terimini Pavel Pepperstein adında genç bir kavramcı önermişti. NOMA üzerine bir tartışma için bkz. *NOMA: Installation* (Hamburger Kunsthalle Cantz, 1993).

4. Son gayriresmi ve zaman zaman da yeraltı Sovyet grubu olan Moskovalı kavramcılara mensup sanatçılar 1970'lerde apartman sanatı (*apt*ar) sergileri, *samizdat* baskıları ve etkinlikleri aracılığıyla tanınmışlardı, ki bu faaliyetlerden bazılarında Sovyet polisiyle doğrudan karşı karşıya gelmiş ve tutuklanmışlardı. (Açık hava sergilerinden biri buldozerlerle yıkılmıştı.) Fakat Kabakov açıktan hükümet karşıtı faaliyetlere hiçbir zaman katılmamıştı.

On dokuzuncu yüzyılın melez metafizik-epik romanı, 1970'lerde kavramsal enstalasyon oldu. Kavramcılar da, 1920'lerin sanatçı komünlerinde (1918'den 1921'e kadar Petrograd'da yer alan Sanat Evi "uçan gemi" gibi) ve yaşayan son avangard grup olan OBERIU'nun "edebiyatın ev içi yaşamına dalmış", albüm şiirleri yazmış, ev performansları gerçekleştirmiş ve en iyi arkadaşlara şiirler okumuş oldukları 1930'ların gayriresmi edebiyat yaşamında görüldüğü gibi, yirminci yüzyılın bir yaşam tarzı ve direniş biçimi olarak sanat yapma geleneğini devam ettirmişlerdi. Kavramcıların sanatı parça parçaydı, ama onu önemli kılan bağlamıydı: Mutfak sohbetleri, keşifler ve özel ya da yarı özel gayriresmi topluluklardaki diyaloglar.[5]

"Genç kavramcı" sanatçı Pavel Pepperstein'ın sözleriyle, Moskova'daki gayriresmi sanatçılar bir "hiper-mübadele" –Sovyet iktidarının ideolojik göstergelerini Rusya ile Batı, Sovyet modernizmi ile Batı modernizmi arasındaki boşluğu kapatacak müze sergilerine dönüştürmek üzere Sovyet deneyimi konulu tefekkür ve hüzün çalışması– girişiminde bulunmuşlardı. Hiper-mübadele Sovyet deneyimini Batılı terimlere "çevrilebilir" ve Batı tahayyülüne erişebilir hale getirecekti, üstelik yalnızca egzotik ve marjinal bir deneyim olarak değil, odaktaki bir deneyim olarak. 1988'de Pepperstein *NOMA* sözcüğünü tedavüle soktu ve gayriresmi sanatçı camiasına dar anlamıyla sanat tarihiyle ilgili değil, şiirsel bir ad vermiş oldu. *NOMA* sözcüğü modernizm ve postmodernizmde cisimleşen sanatsal eğilimlerden ve modalardan uzak durur; NOMA bir *izm* bile değil, daha ziyade, geleneksel olmayan bir altkültür davranışı "norm"udur (Rusça'da *norma*), bir yaşam tarzı ve dünya görüşüdür. *NOMA* sözcüğü *özerk* (özerk bir sanat olmaktan çok yarı-özerk bir kültürel varoluş alanı), *göçebe* (kapalı bir sistem içinde işleyen, ama sanal olarak –teknolojide olmasa bile yaratıcı hayal gücünde– hareketli-

5. Kavramcılar kolektif eylemi yazılı manifestolara tercih ediyorlardı ve kendilerini avangardlar gibi, sık sık aforoz uygulayan küçük dışlayıcı hizipler haline getirmiyorlardı. Kendi lideri olan bir tarikat değil, günlük hayatta benzer tehlikelerden nasiplerini alan, birlikte muhabbet eden ve bu sayede kendi aidiyetlerini bulan bir grup eksantrik birey söz konusuydu. Gayriresmi sanatçılar Batı sanat sahnesinden görece yalıtılmış olmalarına karşın, kaçak yollarla içeri sokulan yabancı sanat dergileri ve gölge ekonominin diğer nimetleri sayesinde yurtdışındaki bazı sanatsal eğilimlerin farkındaydılar.

dir) ve *adcı* (Platonik ya da Marksist "gerçeklik"in sembollerine ve mutlaklarına değil, günlük nesneler ve şeyler dünyasına başvurur) öğeler taşıyan bir şebekeyi akla getirir. Batı'da Kabakov'un enstalasyonlarının çoğunda NOMA'ya, alternatif kültürün gerçekleşmemiş ütopyasına, şimdi dünyanın dört bir tarafına dağılmış arkadaşlara minyatür atıflar vardır.

Bugün sanatçı beraberinde kendi hafıza müzesini taşımalı ve her enstalasyonda onu nostaljik olarak yeniden üretmelidir. Batı'daki birçok çağdaş sanatçının aksine Kabakov müzeyi yalnızca bir kurum olarak değil, kişisel bir sığınak olarak sever.

Kabakov'un enstalasyonlarında bütünsellik çevredir. Bütünsel enstalasyon sürgünden sığınağa dönüşür. Kabakov "Batı'daki" ilk yıllarında, eserinin bağlamından koparıldığında tümüyle okunmaz ve anlamsız olabileceğini, çözülüp kaos haline gelebileceğini ya da sanat nesnelerinin aşırı bolluğu içinde kaybolabileceğini fark ettiğinde tam bir korku hissinin esiri olduğunu anlatır.[6] Dolayısıyla enformasyon çağının öncükolu olan sanatçı, Benjaminci anlamda bir hikâye anlatıcısı olur. Deneyimin sıcaklığını paylaşır, fakat onun cemaati dört bir tarafa dağılmış ve sürgündedir. Bu yüzden hikâyelerini kendi arkadaşları ve yurttaşlarıyla değil, kayıp insan habitatlarına ve daha yavaş bir yaşam temposuna nostalji duyan tüm o yabancılarla paylaşır.

Bütünsel enstalasyonda Kabakov hem sanatçı hem küratördür, hem suçlu bir çevre kirleticisi hem çöp toplayıcısıdır, hem yazar hem de çoksesli bir vantriloktur, hem merasim "lideri" hem de kendi "küçük halkı"dır.[7] Yurtdışında yaşayan Kabakov, Sovyetler Birliği'nin parçalanmasından sonra bile kendisini birkaç yıl boyunca Sovyet sanatçısı olarak adlandırmaya devam etti. Kabakov'un bu tutumu

6. Kabakov, Batı kavramsal sanatıyla bağını kabul ediyor olmasına karşın, Rusya ile Batı'nın sanatsal mekân algısında temel farklılıklar olduğunda ısrar eder. Batı'da kavramsal sanat bir hazır yapıtla başlamıştır. Önemli olan, Modern Sanat Müzesi'nin mekânı tarafından kutsanmış bireysel bir sanat nesnesiydi. "Doğu"da bu tür bir kurum olmadığından nesnelerin (ister bayağı olsun ister eşsiz) tek başına hiçbir önemi yoktu. Bu nesnelere anlam kazandıran şey çevre, atmosfer ve bağlamdı. Sanatçının en çok özlediği şey mutfak sohbetlerinin bağlamı ve NOMA sanatçılarının kardeşliğiydi, bütün eserleri bu çerçevede anlam kazanıyordu.

7. İlya Kabakov, *On the "Total Installation"* (Cantz, 1992). İlginç bir yorum için bkz. Robert Storr, "The Architect of Emptiness", *Parkett*, 34 (1992).

ironik bir öz-tanımdı. Sovyetler Birliği'nin sonu Sovyet muhalif sanatı mitine bir son nokta koymuştu. Sovyetlik, bu örnekte, siyasete değil, ortak kültüre işaret eder. Kabakov kolektif sanat fikrini benimsemektedir. Enstalasyonları bakan birisi olmadan var olamayacak interaktif bir anlatı sunar. Ayrıca kendisini, kendi mahcup öteki benliklerinden oluşan bir tür ideal komünist kolektife dönüştürür. Kabakov birçok hikâyesini bu karakterlerin bakış açısından anlatmış ve bu hikâyelerin yazarlığını yine onlara atfetmiştir. Aralarında yeteneksiz sanatçılar, amatör koleksiyoncular ve on dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatının "küçük adamları", Kafkavari izleriyle Gogol karakterleri de vardır. Kabakov yakın zaman önce kimselere çaktırmadan "Sovyet" sıfatını bırakmıştır; artık kendisini sanatçı olarak görmektedir – "sanatçı" sözcüğünün önünde ve ardında birer boşlukla.

Sanatçı kendi bütünsel müzesini, değişen duvarlarını, tavanını, zeminlerini ve ışıklandırmasını yapmasına karşın, enstalasyonun bütünselliği hiçbir zaman güvenilir değildir; her zaman bir şeyler bozulmak ya da akıtmak üzeredir, her zaman bir şeyler eksiktir ve her zaman boş bir yer, sanatçının ve ziyaretçilerin kaçabilecekleri beyaz bir duvar vardır. Kabakov'un enstalasyonları asla mekâna özgü değildir; daha ziyade geçici evler hakkındadır. Kabakov enstalasyonlarını perde arasında sergilenen tiyatro oyununa benzetmiştir. Enstalasyonlar sanatçının habersiz yakaladığı yaşamı ve dünyanın, bedeli ne olursa olsun, sanatla yeniden büyülü hale getirilmesini konu alır.

Müstehcen Evler

Kabakov'un *Tuvaletler*'i (1992) hem Rusya'ya ihanetle, yani Rusya'yı Batı'ya satmış olmakla hem de müstehcenlikle suçlanmıştı. Müstehcenlik suçlaması, Nabokov'un *Lolita*'sından Ophali'nin 1999'da Brooklyn Sanat Müzesi'nde bir rezalete yol açan fil boklu Bakire Meryem'ine kadar çoğunlukla sürgünlerin ürettiği birçok yirminci yüzyıl eserine musallat olmuştur. Müstehcenlik kutsal ve dindışının bir kültürden diğerine aktarımıyla bağlantılıdır. *Müstehcen* (*obscene*) sözcüğünün muğlak bir etimolojisi vardır: Latincedeki *ob* (-den ötürü) artı *caenum* (kirlenme, kir, pislik, bayağılık) ile bağlantılı olabilir; ama aynı zamanda *ob* (gerilim) artı *scena* (sahne, komünal ritü-

eli canlandırma mekânı, kutsal mekân) ile de bağlantılı olabilir. Bu anlamda *müstehcen* sözcüğü bayağı, cinsel açıdan açık ya da pis bir şeyi değil, eksantrik, sıradışı, demode ya da anti-sosyal bir şeyi ifade eder. Müstehcen sözcüğü dindışı (*profane*) sözcüğüne benzer (tapınağın dışında ama ona yakın). *Tuvaletler* Kabakov'un bu zamana kadarki en müstehcen enstalasyonudur, bir rezaletin müsebbibidir, ama bu konuda tam olarak neyin "dışı" olduğunu anlamak zordur.

1992'de Kabakov taşradaki –otobüs ve tren istasyonlarında rastladığımız türden– bir Sovyet tuvaletinin kopyasını yaptı. Bunu serginin ana binası olan Friedrizeanum'un arkasına, dışarıdaki tuvaletler için en uygun yere yerleştirdi. Kabakov gençliğindeki Sovyet tuvaletlerini "insanın midesi bulanmadan ve ümitsizliğe kapılmadan bakamadığı müstehcen duvar yazılarıyla kaplı, kirli ve eskimiş badanalı duvarlarıyla hüzünlü yapılar" olarak tanımlamaktadır.[8] Tuvaletin bölmeleri yoktu. Herkes "kara delik"in üzerine tünemiş insanların Rusçada "kartal pozisyonu" adı verilen konumda "doğanın çağrısına karşılık verdiğini" görebiliyordu. Tuvaletler komün tuvaletleriydi, tıpkı sıradan insanların evlerinde olduğu gibi. Röntgencilik neredeyse eskimişti; onun yerine karşıt bir eğilim gelişmişti. İnsanlar gözlerini kapamaktansa kaçamak bir bakışı tercih ediyorlardı. Tuvalete giden herkes bütünsel görünebilirlik koşullarını kabul etmişti.

Ziyaretçiler Tuvalet'e gitmek için uzun bir kuyruğun sonunda beklemek zorundaydılar. İnsanın bedensel ihtiyaçlarının icabına bakacağı işlevsel bir yer ya da modaya uygun siyah bir tuvaletin fotoğrafını çekebilecekleri sanatsal ama müstehcen bir sergi bulmayı beklerken, ziyaretçiler tuvaletin iç tasarımı karşısında şok olmuşlardı. İçerisi "saygıdeğer ve sessiz sakin insanlar"ın yaşadığı iki odalı sıradan bir Sovyet dairesiydi. Burada günlük hayat "kara delik"le yan yana, kesintisiz devam ediyordu. Üzeri örtülü bir masa, camlı dolap, kitaplıklar, yastıklı bir divan ve hatta eve benzer sanatın son noktası olan meçhul bir Hollandalı resminin röprodüksiyonu vardı. Mevcudiyetin, ânın yakalandığına dair bir his vardır: Bu-

8. Aynı yazar, *Installations 1983-1995* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1995), s. 162 ve aynı yazar, *The Toilet* (Kassel: Documenta IX, 1992). Sanatçının kitaplarının özel baskısı, İlya ve Emilia Kabakov'un izniyle.

laşıklar henüz yıkanmamıştır. sandalyenin üstüne bir ceket atılmıştır. Çocuk oyuncakları zamanla birlikte kokusunu kaybetmiş olan tuvaletin kara deliğinin çerçevesini çizmektedir. Burada her şey yerli yerindedir; hiçbir şey müstehcen görünmez.

Tuvalet elbette Rusya ve Batı tartışmasında önemli bir duraktır. Rusya'ya ve Doğu Avrupa'ya giden gezginler, Aydınlanma çağından günümüze kadar, kişisel temizliği medenileşme sürecinde gelinen aşamanın bir işareti olarak görmüşlerdir. "Medeniyetin eşiği" genellikle tuvaletlerin niteliğine bakılarak tanımlanmaktaydı. *Perestroyka* birçok yerde umumi ve özel tuvaletlerde *perestroyka* ile başladı. Prens Charles bile Petersburg'daki Puşkin Enstitüsü'ne bir umumi tuvalet bağışlama sözü vermişti. Büyük şehirlerde Kabakov'un yaptığına benzer umumi tuvaletlerin yerini, duvarları Amerikan reklamları ve Çinli çekici kadınlarla süslü ücretli tuvaletler aldı ve yeni zenginler, tuvalet ve banyonun da dahil olduğu "Avrupai tadilat"larıyla böbürlenir oldular. Kültürel tahayyülde tuvalet aleni ile özel, Rusya ile Batı, kutsal ile dindışı, yüksek kültür ile düşük kültür arasındaki sınırda durur.

Rus basınında Kabakov çok olumsuz karşılandı ve yaptıkları Rus halkına ve Rus ulusal gururuna bir hakaret olarak algılandı. Birçok eleştirmen tuhaf bir Rus atasözünü diline dolamıştı: "Çöpünü evinden dışarı atma" (*ne vynosi sor iz izby*), yani kendi halkından insanları yabancıların önünde eleştirme.* Atasözünün kökeninde eski bir köylü geleneği vardır; buna göre, çöp bir tümseğin arkasına bir köşeye atılır ve kapıya koymak yerine gömülürdü. Çok yaygın bir hurafeye göre, kötü insanların büyü yapmak istedikleri kişilerin çöplerini kullanabileceğine inanılıyordu.[9] Özellikle de muğlak yabancı bir bağlamda sergilendiğinde, bunu metonimik hafızaya karşı tuhaf bir hurafe olarak görebiliriz. Kabokov'un çağrışımsal Sovyet dönemi çöpleri Rusya'nın kutsallığına halel getiren bir girişim olarak görülmüştü.

Kabokov ise bu sembolik yorumdan kaçınmıştı. Tuvaletlerini öyle titizlikle yaratmıştı ki –penceredeki her çatlak, her boya izi,

* Karş. Türk atasözü: "Kol kırılır yen içinde kalır." –*ç.n.*

9. Vladimir Dal', *Tolkovyi slovar' zhivogo veliorusskogo iazyka*, cilt 4 (St. Petersburg, 1882), s. 275.

her leke üzerinde bizzat çalışmıştı– meskûn tuvalet teksesli sembollere indirgenemeyen çağrışımsal *bir hafıza tiyatrosuna* dönmüştü. Rus eleştirmenler sanatçının tuvaletlerine el koymuş ve bunları ulusal utancın sembolleri olarak yeniden inşa etmişlerdi. Ulusal mitolojide ironik nostaljiye yer yoktu.[10]

Kabakov'un da belirttiği üzere, "Batı'da" tuvaleti Rusya'nın bir temsili olarak gören –ama bu kez düzanlamıyla– tuhaf bir eğilim de vardı. Etnografik "öteki"nin karmaşık, çiftdeğerli ve kişinin kendisine benzer olmaması gerektiği varsayılır. Kassel'deki müze bekçisi sanatçıya yapıtı çok sevdiğini söylemiş ve Rusya nüfusunun yüzde kaçının *perestroyka*dan sonra tuvaletlerde yaşadığını sormuştu. Yani hedefi tam on ikiden vurmuştu. Kabakov bakanları neredeyse etnografik bir düzanlamlılıkla alaya alır. Kabakov'un sanatı ne malzemeyi ve aracı inceleyen modernist reçeteye uyar ne de her şeyi tırnak işareti içine alan postmodern araçtan yararlanır. Nesnelerin *aura*'sı sanatsal konumlarından değil, biçimsiz maddeselliklerinden, demodeliklerinden ve öbürdünyalılıklarından –metafizik anlamda değil, yok olmuş (Sovyet) medeniyetinin parçaları olması anlamında– geliyordu.

Kabakov tuvaletini çatışan yorumların buluşma noktasında bırakır. Projenin kökenindeki iki noktayı birbirine bağlayan kendi hayatına ve sanat tarihine ait iki hikâye anlatır. Her ikisi de uzun bir tren yolculuğunda derin ama geçici bir yakınlık kurduğu nazik bir yabancıyla sırlarını paylaşan dalgın bir hikâye anlatıcısının sesinden nakledilir. İlk hikâye, sanatçının ve annesinin Sovyetler Birliği'ndeki iç sürgün hikâyelerini ve ev diye adlandırılan eski bir sarayın yitirilmesini konu alır.

Çocukluk anıları Moskova'daki yatılı sanat okuluna kabul edildiğim ve annemin bana yakın olmak ve okul hayatıma iştirak etmek için [Dniepropetrovsk'taki] işini bırakmaya karar verdiği döneme dek uzanır. ... Annem okulda çamaşırcı olmuştu. Fakat başımızı sokacağımız bir daire olmadan

10. Provokatif başlığına karşın (*La Fontaine*, Çeşme) Duchamp'ın pisuvarının Fransız kültürüne hakaret olarak yorumlandığını tahayyül etmek zordur. Fakat Kabakov'un katlandığı hakaretler "Sovyet sanatçısı" olmanın cilvesidir ve bu rol Kabakov'un bizzat seçtiği bir roldür, ama bir iç ironi ve nostaljik sadomazoşizm içerdiği de unutulmamalıdır.

[zira bunun için özel ikamet izni lazımdı] sahip olduğu tek yer çamaşırları (masa örtülerini, perdeleri, yastık kılıflarını) düzenlediği odaydı, bu da eski tuvaletlerin oradaydı. Annem yetkililer karşısında kendisini savunmasız ve evsiz hissediyordu, ama diğer yandan o kadar derli toplu ve titiz biriydi ki dürüstlüğü ve sebatkârlığı ona en olanaksız yerde bile hayatta kalma olanağı tanımıştı. O çocuk yaşımda, annemle kendimize ait bir köşemiz olmadığı için psikolojim altüst olmuştu.[11]

Geçmişteki küçük düşmenin sıcak bir şekilde hatırlandığı bu hatıranın aksine, projenin ortaya çıkış sürecine ilişkin hikâye Batı sanat düzeninin mabedine (Documenta şovuna) çağrılan ve orada yüzünün kızardığını ve küçük düştüğünü hisseden yoksul bir Rus sanatçısının yarı şaka yarı ciddi hikâyesidir:

Her zamanki asabiyetimle, sanatların kaderini kararlaştıran Kraliçe'yi görmeye davet edildiğim izlenimine kapıldım. Sanatçı için bu bir tür olimpiyat oyunudur ... Bir Rus sahtekârının zavallı ruhu büyük çağdaş sanatın bu meşru temsilcileri önünde acı içindeydi. ... Kendimi bu korkunç durumda, intiharın eşiğine gelmiş bir vaziyette bulunca bu büyük insanlardan uzaklaştım, pencereye yanaştım ve dışarı baktım. ... "Anne, imdat!" diye sessizce yalvardım. Savaşta gibiydim. ... En sonunda annem öbür dünyadan benimle konuştu ve pencereden bahçeye bakmamı sağladı – ve orada tuvaletleri gördüm. Projeye dair tüm fikirler derhal gözümün önünde canlandı. Kurtulmuştum.[12]

Tuvalet projesinin iki kökeni birbirine bağlanır, annenin utancı, kendisini bir sahtekâr, Batı'nın çağdaş sanat düzeninin evinde yasadışı bir yabancı gibi hisseden sanatçı oğlu tarafından yeniden canlandırılır. Tuvalet, sanatçının diaspora evi, en sıhhi Batı müzesinde bile –en azından ziyaretçinin tahayyülünde – sanatçının peşini bırakmayan bastırılamaz nostaljik kokusuyla bir Sovyet adası haline gelir. Fakat müze mekânı sanatçıya tümüyle yabancı değildir; küçük düşürücü deneyimine yabancılaşabileceği bir yerdir. Panik ve utanma mizah yoluyla kurtarılır.

Kabakov'un tuvaletinin diğer bir kökeni de Rus ve Batılı avangard geleneğinde saklıdır: Kabakov ironik bir yaklaşımla, Maleviç'in siyah karesiyle kendi kara deliği arasında benzerlik kurmuş ve bu proje ile Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'si arasında "tuvaletsel metinle-

11. *A.g.y.*, s. 162-3, çeviri bana ait. 12. *A.g.y.*, s. 163.

rarasılık" olduğunu ima etmişti. Duchamp seri üretilen porselen bir pisuvar satın almış, bunu bir kaidenin üzerine yerleştirdikten sonra, nesneyi R. MUTT müstear adıyla imzalamış ve Amerikan Bağımsız Sanatçılar Cemiyeti'nde sergilemeyi önermişti.[13] Fakat jüri oybirliğine varamadığından proje reddedilmişti. Yapılan açıklamaya göre, pisuvar yararlı bir nesne olmakla birlikte, "hiçbir tanıma göre sanat eseri olarak görülemez"di. Bu ret, yirminci yüzyıl sanat tarihinde kavramsal sanatın ve sanatsal devrimin doğuşu olarak görülür (tesadüf bu ya, 1917'de Rus Devrimi'nden birkaç ay önce gerçekleşmiştir).[14] Sonradan, sanatçının imzasını taşıyan özgün "mahrem" pisuvar gizemli bir şekilde kayboldu. Geriye bir tek Alfred Stieglitz'in "kayıp aslından" çektiği sanatsal fotoğraf kaldı ve bu fotoğraf da radikal bir avangard duruşa eşsizlik havası katmış oldu. Pisuvarın "Madonna'dan Buda'ya kadar her şeye" benzediğini yazanlar oldu. 1964'te Duchamp, Stieglitz'in fotoğrafından bir gravür yaptı ve kendi adıyla imzaladı. Sanat tarihindeki en iyi bilinen tuvaletin permütasyonları bir dizi yadırgatmadır (hem seri olarak yeniden üretilen günlük nesnenin hem de sanat kavramının kendisinin yadırgatılmasıdır) ve sanat dehası tapınmasına kafa tutar. Fakat paradoks gibi görünse de yirminci yüzyılın sonuna gelindiğinde Duchamp'ın eserlerinin estetik açıdan yeniden sahiplenildiğini görüyoruz. Duchamp kültü, dokunduğu her şeye sanatsal bir hava katıyor, bu da ona modern müzede eşsiz bir yer kazandırıyordu.

Kabakov'un tuvaletiyle kıyaslandığında, Duchamp'ın pisuvarı gerçekten de bir çeşmeye benzer; açıkça Batılı ve bireycidir. Dışkı konusundaki müstehcenlik bir tür avangard uzlaşım (Bataille, Leiris ve diğerlerinin temsil ettiği şekliyle yirminci yüzyıl başı kültürünün bir parçası) haline gelmiştir. Kabakov'un enstalasyonu yalnızca radikal yadırgatma ve yeniden bağlamsallaştırmayla değil, aynı zamanda, daha da çarpıcı olanı, en mesken tutulmaz yeri –yani tuvaleti– mesken tutmakla ilişkilidir. Tuvaleti mesken tutmak orayı samimi, nostaljik bir sığınak haline getirmez. Ama görünen o ki sa-

13. Duchamp üzerine içgörülü bir tartışma için bkz. Dalia Judovitz, *Unpacing Duchamp: Art in Transit* (Berkeley ve Londra: University of California Press, 1996), s. 124-35.

14. Bkz. Marjorie Perloff, Harvard Üniversitesi'nde konferans, Kasım 1998.

natçı ancak bunu yaparak yitirmenin ve yadırgatmanın ölçülemezliğiyle yüz yüze gelebilir. Burada, Duchamp'ın heykel benzeri eseri yerine, gezmeye, hikâye anlatmaya ve dokunmaya davet eden mahrem bir çevre vardır. (Ziyaretçilerin Kabakov'un enstalasyonlarındaki nesnelere dokunmaları serbesttir.) Sanatçının kendi sanatsal dokunuşu her açıdan görülebilir. Kabakov mesken tutulan odalardaki nesneleri –günlük Sovyet yaşamının metonimik hafıza tetikleyicilerini– tuvaletin etrafında toplamaya büyük özen göstermişti.

Duchamp yüksek sanat ile seri üretilen nesne arasındaki ilişkiyi sorgulamış ve müzenin sınırlarıyla oynamıştı; fakat müze uzlaşımlarını aşmayı deneyebilmişti, çünkü müzelerin var olmaya devam edeceğini ya da toplumda sanatçıların ve sanatın rolünü tartışma konusu bile etmiyordu. Kabakov'un eserleri her sanatsal kurumun tek ayağının çukurda olduğu hissini verir. Sanatçının enstalasyonu hem bir ikame müzedir hem de ikame evdir; bir unutma müzesi olduğu kadar aynı zamanda bir hafıza müzesidir. Duchamp eserlerinde nesnenin bağlamı ve *aura*'sıyla ilgilenmişti, ama zamansallığına pek önem vermemişti: Kabakov ise başlı başına enstalasyonun *aura*'sıyla ve yakalanan ya da kabızlaştırılan zamanın dramasıyla ilgilenir; eski moda tuvaletin bu zamansal ve anlatısal aşırılığı onu aynı anda hem yeni hem de nostaljik kılar.

Kabakov bütünsel enstalasyonlarının heykeltıraşlık ve resim gibi plastik ve mekânsal sanatlardan çok anlatısal ve zamansal sanatlarla ilişkili olduğunu yazar. Enstalasyonlarının resme dayalı bir modele değil, bir resim olarak dünyaya dayalı olduğunda ısrar eder. Başka bir deyişle, ziyaretçi enstalasyonda gezinir ve kısa bir süre burayı bir alternatif, çok boyutlu evren olarak mesken tutar; dördüncü boyutu ise metinler sağlar. Burada semboller ya da Dali tarzında zamanı kişileştiren bir şey yoktur; zaman nesnelerin konfigürasyonlarında saklanır. Geçmiş, fragmanlarda, yıkıntılarda çerçöpte ve türlü türlü aletlerde –çekmece gözleri, dolaplar, kilim ve eskimiş kıyafetlerde– cisimleşir. Gelecek ise metinlerde, çerçevelerde, beyaz duvarlarda, oyuklarda, çatlaklarda ve aralıklarda ifadesini bulur. Enstalasyonlar diğer zamansallıklarla bütünleşir, doğrusal zamanı ve çağdaş yaşamın hızlı temposunu aldatır.[15]

15. Kabakov, *On the "Total Installation"*, s. 168.

Kabakov'un eserlerinde anlatı potansiyeli bakımından neredeyse bir aşırılık vardır. Tıpkı detektiflik hikâyelerinde olduğu gibi gizemleriyle ziyaretçiye entrika çevirir ve pek çok çelişkili ipucu sunar bu eserler. Hakikaten dubleks tuvaletin sahipleri nerededir? "Hoş, düzenli insanlara" yakışmayan bir tarzda masayı bile temizlemeden ya da bulaşıkları bile yıkamadan aceleyle çıkıp gitmelerinin nedeni nedir? Tuvalet kâğıdı sırasında mı bekliyorlar? İstila korkusu muydu yoksa yabancılarla ya da yerlilerle karşılaşma korkusu mu? Zaten oldu mu yoksa eli kulağında mı? Klozette ne tür iskeletler keşfetmek üzereyiz?

Kabakov'un tuvaleti –bir diğer kavramsal eserden bahsedecek olursak– "sanatçının bokunu" konu edinmez, hatta Milan Kundera ya da Georges Bataille'ın metafizik bokunu da konu edinmez. Gerçek anlamıyla pornografik değildir; bazı kıyafetler sandalyenin üzerinde bırakılmıştır, ama hiçbir yerde kıyafetsiz insanlar yoktur. Tuvalet erotik fantazileri değil, panik ve korkuyu konu alır. Fakat tuvalete giden sapık biri gözle görülmeyen boku uzun erimli bir araştırmaya tabi tutmaktan kendisini alamaz. Konu tercihinde Kabakov açıkça dışkısal sansasyonculuğa ve Rus ve Sovyet egzotizmine başvurur, üstelik sonunda "kurtarmaz". Burada akla başka bir göçmen olan Vladimir Nabokov'un başarısının *Lolita*'nın skandal konusuyla bağlantılı olduğu akla geliyor. Nabokov romanın pornografik olmadığında ısrar etmişti, çünkü pornografi temsilin konusunda değil, beylik ve tekrarlı yapıda saklıydı. Aynı şekilde Kabakov'un tuvaleti de bize tek bir anlatının uzlaşımsal tatminini sunmaz, aksine bir anlatı potansiyelleri ve dokunsal çağrışımlar labirentinde şaşkınlık içinde bırakır.

Fakat Kabakov'da müstehcen öğe bayağı ya da cinsel değil, sıradan, pek insancadır. Kabakov sohbetlerimizden birinde, "çağdaş sanatta insanlık bir tabudur" demişti. On dokuzuncu yüzyılda Batı'nın soğukluğundan bahseden hoşnutsuz Rus yazarları gibi konuşmuştu. Diğer yandan bu içgörü insanı çarpar. Gerçekten de insanlık, bedeni, ideolojiyi ya da teknolojiyi modası geçmiş duygulanıma tercih eden çağdaş sanatın konularından biri değildir. Roland Barthes çağdaş müstehcenliğin paradoks niteliğinden dem vurur. Yüksek kültürde duygulanımın ihlalden daha müstehcen bir hal aldığını söyler; duygulanımların, hüsranların ve sempatilerin hikâyesi, Georges Ba-

taille'ın şok edici hikâyesi "hindiyle düzüşen papa"dan daha müstehcendir. Duygulanım ve sürpriz, âşıkların söyleminde bile demode hale gelmiştir.

Anakronist olan müstehcendir. Modern bir ilah olarak Tarih baskıcıdır, Tarih bize zamanın dışında kalmayı yasaklar. Geçmişten yalnızca yıkıntıya, anıta, *kiç*'e, eğlendirici olan şeylere müsamaha gösteririz; bu geçmişi neredeyse sadece imzasına indirgeriz. Âşığın duygusu eski modadır, ama bu antikalaştırma gösteri olarak bile kurtarılamaz.[16]

Kabakov'un nostaljik müstehcenliği zamanda geçmişe değil, daha ziyade yan tarafa göndermede bulunur. Kabakov sanatsal arayışı içinde yüksek ve düşüğün çok fazla irdelenmiş dikeyliğinden uzaklaşıp, sıkıcı öğenin ve onun gözle görülemeyen boyutlarının yatayliğına kayar. Kabakov bir arkeolog ve değersiz hatıra-eşyaların koleksiyoncusudur. Tuvaletin kara deliğinin etrafı, bir Sovyet çocuğunun dünyasından bulunmuş nesnelerle çevrilidir. Buna tersinden çerçevelendirme denebilir: Nesneler kara deliğin çerçevesini oluştururken, onlara tekinsiz çekiciliklerini veren kara deliktir. Tutkulu bir modern hatıra-eşya koleksiyoncularından bir diğeri olan Walter Benjamin 1927'de Moskova'yı ziyaret ettiğinde, doğrudan ideolojik metaforlardan ve teorik yargılardan sakınmış, bunun yerine günlük yaşamdaki şeylerin ayrıntılı ve görünüşte düzanlamlı bir tasvirini sunmuştu. Moskova'dan yazdığı bir mektubunda "olguların kendisi zaten teori demektir" diyordu. Başka bir deyişle, maddi nesnelerden oluşan bir anlatı kolajı, Sovyet gerçekliğinin bir alegorisini anlatmaktadır. Kabakov'un enstalasyonlarında da aynı ilke işbaşındadır: Burada nesneler alegori olmanın eşiğindedir, ama asla sembol değildir.

Tuvalet utandırır, ama şok etmez. Sanatçının dışkısını değil, duygularını içerir. Tuvaletteki kara delik sanatçıya geçmişteki kusursuz evini yeniden inşa etme olanağı tanımaz ve hafızanın arkeolojisinde kapatılamaz bir boşluk bırakır. Tuvaletteki kara delik Kabakov'un nefret etmekten hoşlandığı Maleviç'in avangard ikonu "siyah kare" nin karşıtıdır. Tuvaletteki kara delik aynı derecede gizemli olabilir, ama onun gücü sanat ile yaşam arasındaki sınırda yatmaktadır. Tu-

16. Roland Barthes, *A Lover's Discourse*, s. 177-8. Bkz. Svetlana Boym, "Obscenity of Theory", *Yale Journal of Criticism*, 4, 2 (1991), s. 105-28.

valet, sanatçının diaspora evlerinden biri, evden uzakta bir ev, Rus ve Sovyet utancının ve Batı'nın deneysel eskatolojisinin kestirilebilir anlatısını "sahne dışına koyan" müzedeki bir ev haline gelir.

Göçmen Sinekler ve Kayıp Medeniyet

Nabokov gibi Kabakov'un da mimetik böceklerle derin bir muhabbeti vardır – tek fark, onunkiler geleneksel güzellikler değil, bildiğimiz ev sinekleridir. *The Life of Flies* (Sineklerin Yaşamı) pek çok unutulmuş dünyayı –ev sineklerinin görünmez dünyasından gayriresmi Sovyet sanatçılarının kayıp, hayali cemaatine kadar– belgeleyen örnek bir bütünsel enstalasyondur. Bu enstalasyon, nostaljinin kaçışını, kalkış ve varış noktalarının, kayıp medeniyetin parametrelerinin ele avuca sığmazlığını yakalar. Kabakov Batı sanat galerisinin mesafeli mekânını, yeni olanın her zaman sıkıcı diye sunulduğu taşradaki loş ışıklı bir Sovyet sanat ve bilim müzesine dönüştürür. Sovyet binalarında, okullarında ve hapishanelerinde gördüğümüz eskimiş gri ve kahverengi duvarlardaki ince mavi bir çizgi enstalasyonların mekânını çerçeve içine alır ve Kabakov'un küratör imzası haline gelir. Havada asılı duran ve sergi duvarına titrek bir gölge düşüren büyük mavi bir sinek ziyaretçileri alaya alır; bu sinek, farklı dünyalar arasındaki sınırda yakalanmış ele avuca sığmaz bir yabancı sakini andırır.

Kabakov'un sineği, estetik epifaniler ve Amerikan romansı peşindeki bir göçmen yazara yol gösteren bir diğer alegorik böcek olan Nabokov'un kelebeğinin tam karşıtıdır. Nabokov'un kelebeği alegorik böcekler arasında bir züppeyse (tek ve güzel), Kabakov'un sineği de sanatçının kendi sözleriyle, "bayağılık imgesidir". Kabakov'un enstalasyonlarındaki sinekler sınırsız devlet kontrolü sistemine ve sınıflandırmaya tabidir. Sabotaj ve uluslararası komployla suçlanır, teşrih edilir, güçsüzleştirilir, hareketsizleştirilir, estetize edilir ve etkisiz Sovyet böcek ilacı Dyxlophos'la yok edilirler. Fakat sineklerin düzenlemelerden kaçmak ve bir dünyadan başka bir dünyaya vizesiz dolaşmak ve bunları birbirine bağlayıp kirletmek konusunda sınırsız bir kapasiteleri vardır. Sinekler aynı anda hem göçebe hem evcimendir, hem iç hem dış sürgündür. Kabakov'un ilk sergilerinden birinin *Anavatanım: Sinekler* olması tesadüf olmasa

gerek. Nabokov'un kelebekleri gibi, bu sinekler de alışıldık dünyayı yadırgatma ve Kabakov'un sergideki incelemelerinden birinden alıntı yapacak olursak, "bizi çevreleyen boşluğa" odaklanma yeteneğine sahiptir. Bu sinekler bir hiç uğruna epey bir vızıldarlar, ama bu hiçliği ve kakofoniyi algılanabilir hale getirirler. Zaten Kabakov'un eksantrik metafiziği için önemli olan da budur.

Çöplere ve Kabakov'unki gibi umumi tuvaletlere meyleden sinekler, "Doğu'daki" düşük hijyen imgesini akla getirir. Sinekler farklı ulusal mitlerle oynarlar; Çaadayev tarafından tanımlandığı şekliyle, prototip Ruslar olarak ya da geçmişi de geleceği de bilmeyen "göçmenler", Gezgin Yahudiler ya da köksüz kozmopolitler olarak görülebilirler. Sinekler ne kutsaldır ne de dindışı, insanın geleneksel uzamsal yönelimine direnirler ve kolaylıkla tavana ya da tabana, yukarıya ya da aşağıya tutunabilirler. Esen havanın aksi yönünde uçar, sanat hiyerarşilerini, söylem katmanlarını, kurumları sorgularlar. Sineği tanımlayacak moda bir sözcük yoktur. Geçmişin artıklarına, yıkıntılara ve ev çöplerine meyillidirler, ama her türlü eski evi terk etmek ve geleceğin açık mekânına uçmak konusunda da tereddüt etmeyen bilindik firarilerdir.

Sinek arzularımızın bir yansıması ve yöntem üzerine pek çok söylemin bahanesidir. Ayrıca sinek, anılar ve mitolojiler için bir kanaldır. Sergideki metinlerden biri Sovyet çocuk edebiyatındaki en ünlü sineğe göndermede bulunur: Büyük bir maceracı ve her Sovyet çocuğunun ilham perisi olan göbeği yaldızlı Muka Tsokotuka. (*Sinek* sözcüğü Rusçada dişildir, keza *enstalasyon* da. Kabakov teorik metinlerinde bu meseleyi araştırır.) Korney Çukovski'nin şiirinde sinek Tsokotuka lanet bir bıyığı olan (muğlak ama anlaşılır bir Stalin göndermesi) totaliter tiran Hamamböceği'nin uzak akrabası kötü örümcekten kurtarılır. Kabakov yirmi yıl boyunca başarıyla çocuk kitaplarına resimler çizmiş ve gayriresmi sanatçılık yapmıştı. Çocuk edebiyatının Sovyet geleneğinde benzersiz bir işlevi vardı, zira 1930'lardan 1970'lere kadar Sovyet avangardının son sığınağı olmuştu. 1930'larda aralarında sonradan Stalin'in kamplarında öldürülen Karms ve Oleynikov'un da bulunduğu birçok deneyci şaire Korney Çukovski tarafından iş verildi ve bu sanatçılar çocuk edebiyatında sığınacak bir yer buldular kendilerine. Dolayısıyla çocukluk anıları, alternatif sanatın bastırılmasının tarihi ve tehlikeli ha-

yatta kalma stratejileri eski bir Sovyet sanatçısı için birbiriyle yakından ilişkilidir.

Elbette Kabakov'un sineği için kesin bir saptamada bulunmak gereksizdir. Sinek bir sembol değil, daha ziyade düşünmek ve sanat yapmak için kullanılan değişken bir metafordur. Son Amerikan gösterisinde, Muka Tsokotuka'ya gönderme yapılan sergi (bunun Amerikalı sanatseverler için kendi başına özel bir anlamı yoktur) iyi ışıklandırılmamıştı. Galerideki yetersiz ışıklandırma barok ışık-gölge oyunuyla muzip bir atmosfer yaratmış ve aydınlanmış anlayışımızın sınırlarını açığa çıkarmıştı. Yanımdaki endişeli bir ziyaretçi sineğin duvardaki gölgesinin gerçek mi boya mı olduğunu anlamamıştı.

Serginin amacı sineğin gölgesinin en azından diğer şeyler kadar gerçek olduğunu göstermektir. Kabakov'un enstalasyonu bir simülasyon değildir; daha ziyade, duvardaki çatlaklarla tavandaki lekelerin kayıp maddeselliğin son nostaljik izleri olarak aydınlatıldığı kendi maddi çevresini yaratır. Işık gölge etkileşiminin gözlenebildiği ve tesadüf ve maddi zorunsuzluk oyunlarının merak edilebildiği farklı bir zaman temposunu –bir çocuğun ya da önceki bir çağın zaman temposunu– yakalar. *Göz yanılması* farklı bir zamansallığa aittir. Buradaki malzemeler çarpıcı derecede ucuzdur; ne bir bilgisayar grafiği vardır, ne de bir televizyon, fotoğraflar bile (olsa olsa) DAC'da yapılan renkli baskıların tuhaf rengine sahip görünmektedir. Adeta dokunulabilecek maddi çevrenin müzede korunması gerekmektedir, zira dışarının, "tüm sahici malzemelerin" yerini, sanatçının sözleriyle, ikameler, benzerler ve sanal şeyler almıştır. Sonunda, sinekler havada asılı kalır, uçuşları sırasında yakalanırlar. Kayıp medeniyet sergisi sanatla bilimi bir araya getirir, insan bilgisinin bu iki dalının ve keza alegori ile olgunun birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu modern zamanların başlarına atıfta bulunur. Burada anlamın kaybını öngören, ama yine de bırakmayı reddeden o Barok duyarlılığı belli bir oranda da olsa görmek mümkündür. Fakat Kabakov'un sanatla bilimi birleştiren sinekler evreni müzesi amatör ve dar görüşlüdür; yaratıcısı bir deha ve Rönesans adamı değil, gülünç hevesleri olan bir "küçük adam"dır.

Tarihin sonu, binyılın sonu ve sanatın sonu üzerine güncel tartışmalar ışığında, sinekler başka bir anlam daha edinir. Kabakov'a eserinde neden apokaliptik bir boyut olmadığı sorulduğunda, çöp

ve artıklara olan hayranlığına rağmen, şu yanıtı verir: "Kuleler yok olabilir, tüm olağanüstü nesneler ve bireyler yok olabilir, ama sonsuza dek canlı, bir tür daimi sürecin içinde olan ortalama bir şey sonsuza dek yaşayacaktır. Belki ben kendim de bir böceğin canlılığına sahibim."[17]

Dolayısıyla sinek, sanatçının geçmişle geleceği bağlayan ölümsüzlük aynasıdır. Kabakov apokaliptik söylemlerle dalga geçer. Ona göre, olağanüstü şeyler değil, bayağı şeyler hayatta kalır. Kelebekler yok olabilir, ama ev sinekleri direnecektir.

Kabakov'un bağlı olduğu tek bir olağanüstü sinek vardır. Bir keresinde, eski Mısır'daki bir firavunun dirençli askerler için özel bir ödül sistemi geliştirdiğini anlatmıştı: Ödül olağanüstü cesaret ya da kahramanlıklara değil, hayatta kalanlara veriliyordu. Askerlere Altın Sinek Nişanı verilirdi. Bu madalya hayatta kalma sanatıyla kendilerine saygıdeğer bir yer edinen göçmenlere verilebilirdi.

Ütopya Tamirde

Nostaljide ütopyacı bir öğe vardır. Kabakov zamanı tersine çevirir ve geleceğe yönelik ütopyaları günlük yıkıntılara dönüştürür. Kolektif ütopyadan bireysel ütopyaya, siyasetten sanata ve yaşama, sonra tekrar sanata döner.

Kabakov'un Centre Pompidou'daki *Burada Yaşıyoruz* sergisine sergiyi bulamayarak başlamıştım. Geleceğin Sarayı enstalasyonu yerine yanlışlıkla müzenin 1950'lerin ıskartaya çıkartılmış mobilyalarıyla dolu deposunda dolaşmıştım. Müze bekçisinden yanlışlık için özür dilediğimi hatırlıyorum. "Affedersiniz, Geleceğin Sarayı nerede?" soruma esrarengiz bir cevap vermişti: "İşte burası."

Sergide Centre Pompidou'nun bodrum katı kullanılmıştı ve Geleceğin Sarayı'nın çöpleri Modern Sanat Sarayı'nın çöpleriyle barış

17. BORIS GROYS: Neden sende bu apokaliptik perspektif yok? Her şeyin paramparça olacağını hisssetmiyor musun? İLYA KABAKOV: Harika bir soru. Bir yandan, her şey çöp, her şey bok. Diğer yandan senin de çok ince bir şekilde fark ettiğin belli bir iyimserlik var. Boris Groys ve İlya Kabakov, "Conversation About Garbage", *The Garbage Man* içinde (Norveç: Museum of Contemporary Art, 1996), s. 25.

içinde bir arada yaşıyordu. Kabakov için müze hem bir mabet hem de kültürel çöp alanıdır.[18]

Biz Burada Yaşıyoruz enstalasyonu Moskova'daki yıkılan Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin alanında inşa edilmesi düşünülen ama hiçbir zaman gerçekleşmeyen Sovyetler Sarayı projesine Kabakov'dan ironik bir saygı ifadesiydi. Enstalasyon, ortasında geleceğin şehrini temsilen büyük bir tablonun olduğu Geleceğin Sarayı'nın büyük bir şantiye alanını sunuyor. Şantiye alanının çevresinde inşaat işçilerinin ve ailelerinin yaşadıkları farklı tipte barakalar var. Yemek odalarının, mutfakların, çalışma odalarının ve çocuk odalarının olduğu bu mekânda olağan günlük yaşam diğer küçük cemaatlerde olduğu gibi ilerliyor. Tamamlanamayan Geleceğin Sarayı'nın temelinin atıldığı bodrumda, emeği, boş zamanı ve parlak komünist geleceği temsil eden tek bir "sosyalist gerçekçi" resmin süslediği birkaç "umumi oda" var – tüm bunlar 1930'lardan 1950'lere kadarki dönemin neşeli Sovyet şarkıları eşliğinde sergileniyor (şarkıların aranjmanında Kabakov'un uzun süredir birlikte çalıştığı besteci Vladimir Tarasov'un imzası var). Şarkılar birbirini takip eden üç bölüme ayrılıyor: "Anavatan Şarkıları", "Sovyet Emeği Hakkındaki Coşkulu Şarkılar" ve "Lirik Aşk ve Arkadaşlık Şarkıları". Ziyaretçi burada oyalanıp geçmişte kalmış bir çağın kolektif erotizminin yasını tutabilir.

Sergide dolaşırken Geleceğin Sarayı'nın inşasının çoktan terk edildiğini, yapı iskelesinin yıkıntı ve enkazdan ibaret olduğunu fark ediyorsunuz. İşçiler için geçici konutlar kalıcı hale gelmiştir; günlük yaşam tamamlanmamış bir ütopya alanına kök salmıştır. Geleceğin Sarayı ideal zaman ve mekânın bir inşasıydı – ne burada ne de şimdi. Kabakov'un basit isimli *Biz Burada Yaşıyoruz* enstalasyonunda zaman durmuştur, sanki günlük rutine boğulmuştur. Enstalasyon bize geçmişin inşasını ve geleceğin yıkıntılarını sunar. Benjamin 1927'de, o zamanlar ilerlemenin başkenti ve dünya devriminin laboratuvarı olarak görülen Moskova'yı ziyaret ettiğinde, öğrendiği birkaç Rusça sözcükten biri *remont*'tu: "Tamirat", her yerde olan tabela. Kabakov'un sergisinde bu sözcük kilit bir metafor haline gelir. Enstalasyon tamirat halindeki bir ütopyadır.

18. Kabakov bazı Batılı sanatçılarla teorisyenlerin temel özelliklerinden olan ikiyüzlü müze eleştirisini alaya alır.

Sergiye ziyaret, estetik yaşam ile günlük yaşam arasındaki sınırları ihlal etmek ve dolaşmak demektir. Bütünsel enstalasyonun nerede başlayıp nerede bittiği asla belli değildir. Kesintiye uğramış Sovyet zamanının bu nostaljik vahalarının müzede görece korunmayan tek yer olması, katı müze görevlilerinin bile sizi aktif bir şekilde istediğiniz her şeye dokunmaya teşvik etmeleri bir paradokstur. Hatta sergide dolaşırken her an, işçi barakalarındaki rahat ve sevimli anlamıyla yalın divanlara yaslanan bitkin düşmüş turist çiftlere ya da göçmenlere rastlayabilirsiniz. Ne de olsa müze hâlâ görece ucuz bir kent sığınağıdır; bir müzeyi ziyaret etmek kafeye gitmekten daha ucuz olabilir, hatta bazen ücretsizdir.

Her bütünsel enstalasyon Kabakov'un hafıza çalışmasını cisimleştirir. Kabakov'un önceki eserlerini, albümlerinden parçaları, tabloları, günlük eşyaları, komün dairesindeki saplantılı komşuların toplanmaya değer şeyleri, yeteneksiz sanatçıların eskizleri ve komün çöpleri de dahil olmak üzere bütünsel bir çevre yaratır. Enstalasyon Kabakov'un önceki eserleri için –tıpkı matruşka oyuncakları gibi– pek çok hafıza katmanı olan bir müze haline gelir. Sergideki kişisel hatıra-eşyalara dokunmak ve onları koklamak serbestti. Sergide 1970'lerin Sovyet dergilerini, Rusçaya çevrilmiş bir Macar romanını, *Bizness Quarterly* gibi yabancı başlıkları olan Sovyet sonrası döneme ait ticari dergileri, Fransız aile fotoğraflarını ve Euro-Disney'den Mickey Fare'yi bulabilirsiniz. Kabakov yerli yadigârlarını uluslararası bir kimliğe büründürmüştü; sanatçının hatıra-eşyaları artık yalnızca Sovyet dönemine ait değildir. Diğer yandan Kabakov ziyaretçilerin kendi kişisel eşyalarını bırakmaya başladığı gözleminde bulunmuştu, sanki enstalasyon nostaljik artıklar için enternasyonal bir depoya dönüşmüştü. Başka bir deyişle, insanların yararsız eşyalarını bir sanat eserine dönüştürmelerine önayak olmuştu. Kabakov *dokunma kavramcılığını* öne çıkarır; estetik mesafeyle saklambaç oynar.

Kabakov tamirde olan tüm ütopya saraylar içinde en çok Centre Pompidou'nun yaşayacağını söyler. Onun bütünsel enstalasyonlarında bir ütopya nostaljisi göze çarpar, ama bu eserler ütopyayı köklerine döndürür – gerçek hayatta değil, sanatta. Kabakov modern ütopyanın kökenlerine iner ve iki çelişkili insani itkiyi açığa vurur: Bir tür kolektif peri masalında günlük olanı aşmak ve en olmayacak

yıkıntıları mesken tutmak, anıları yaşatmak ve muhafaza etmek. Enstalasyonda ilerleme teleolojisinin başarısızlığı gözler önüne serilir. Özel, birleştirici ve göz kamaştırıcı Geleceğin Sarayı yerine, Geçmiş ve Gelecek'in dağınık barakaları sergilenmektedir.

Kabakov'un *Projeler Sarayı* gibi en son eserlerinde artık Sovyet medeniyetinin müzelerini görmeyiz. Burada ütopyalar kamusal değildir, özelleştirilmiştir. Sanatçının stratejisi artık çift kültürlüdür. Kabakov'un enstalasyonları Batı terapi ve ev dekorasyonu dilini Doğu'nun uçuş ve kaçış fantazileriyle, pratik bir Amerikan rüyasını Rusların dünyayı değiştirme iştiyaklarıyla birleştirir. Projeler Sarayı kültürler arası rüyaların ve saplantıların devasa bir melezidir, ütopyacı bir himayecilik ile kendi kendini geliştirme için on aşamalı bir program arasındaki bir geçiştir.

Saray sergisinde sunulan fantastik projelerden birinde alternatif bir zihinsel küre tasarlanır; yuvarlak değil, dik bir merdiven şeklindeki bu kürede sanatçının aşina olduğu üç bölgeyi temsil eden üç merdiven vardır. Avrupa zemin katında, Rusya yeraltında, Amerika ise yerüstündedir. Eksantrik mucitlerden birine atfedilmekle birlikte, bu tasarımın sanatçının kendi tuhaf kâbusu olduğu görülmektedir. Yaklaşık sekiz yıldır görmediği Rusya'ya geri dönüp dönmeyeceği sorulduğunda, Kabakov mesellere ve hayali kâbuslara başvurur. "Bilirsiniz, bunu düşündüğümde aklıma düşen bir uçak, yeraltına inen bir uçak geliyor." Bunun Barişnikov ve Brodski'nin de saplantısı haline gelen tuhaf derecede yaygın bir fantazi olduğu anlaşılmaktadır: Uçak Rus topraklarına düşer ve sürgündeki sanatçı yakalanıp hapse tıkılırken, sürgünün enginliğinden anavatanın sınırlı alanına yollanmaktadır. (1990'larda Rusya'yı ziyaret etmenin siyasi yönden bir tehlikesi yoktu). Gogol'u hatırlayan Kabakov, Rusya'yı vampire ya da "sizi geri çağıran bir cadı Pannoçka"ya benzettiğini söyler.[19] Gogol da Rusçadaki en iyi eserlerini yaban ellerde, İtalya'da yazmış ve geri dönmemeyi düşünmüştü.

Kabakov Rus kültürüne derinden bağlı olmakla birlikte, varoluşsal bir geri dönüş korkusuna sahip görünür. Eve dönüş sanki onun bütünsel enstalasyonlarının (seçilmiş evinin) varlığını tehli-

19. Pannoçka Gogol'un *Taras Bulba*'sındaki Polonyalı baştan çıkartıcı kadındır.

keye atacaktır. Zira sanatçı sürgünde değil, enstalasyonda yaşar ve orada mutlu görünmektedir.

Bütünsel enstalasyonlar Kabakov'un evden uzaktaki evleridir. Ona çocukluk korkularının topografyasını altüst edip yadırgatmasına ve ardından dışarıda yeniden evcilleştirmesine yardımcı olur. Lyotard ilginç bir kategori önerir: "Evsiz evcilleştirme". Bunu kişinin yerinden edilmiş habitatlarını mesken tutmak ve hem geleneksel aile değerlerinin evinin hem de siberuzayın megapolünün aşırılıklarından sakınmanın bir yolu olarak görebiliriz.[20] Kabakov'un nostaljisinin nesnesini sabitlemek zordur. Kendi yaptığı enstalasyon evleri gibi, nostaljisi de belli bir mekâna özgü değildir. İlkin, Kabakov'un *nostos*'unun Sovyetler'deki çocukluk dünyası ya da kendisi gibi rüya gören ve projelere dalan 1970'lerdeki arkadaş çevresi olduğu düşünülebilir. Kabakov'un en son projeleri Sovyetler'e neredeyse hiçbir atıfta bulunmaz ve ortak estetik tahayyüle, günlük yaşamdaki geçici güzellik anlarına hitap eder. Sanatçı o uçucu epifanilere ve kendilerine daha çok yer veren dünyaya nostalji duyar. Kabakov'un enstalasyonları sıradan ve basit tarihsel yıkıntılarla doludur – dolayısıyla tarihi aldatabilir. Keza sanatı da aldatır, zavallı ve anti-estetik görünmesini sağlar, ama yine de sanatın büyülü güçlere sahip olduğuna inanır. Kabakov alternatif modernliğin tüm o idealist, absürd, amatör, yaratıcı projelerine ve sıradan tahayyülün sanal gerçekliklerine nostalji duyar.

Nihayetinde Kabakov'un projelerinin "yerleştirdiği" şey mekân değil, zamandır. Eğer enstalasyonda Geçmiş ve Gelecek nesnelerin şekillerinde ve yerinde cisimleşiyorsa, Şimdi de ziyaretçinin kendisi tarafından cisimleştirilmektedir. "Zamanın sarmalları", Kabakov'un sözleriyle, onu deler geçer ve farklı yönlere savrulur. Ziyaretçi öngörü ve hatırlamayla, bir şeylerin gerçekleştiği ve gerçekleşmek üzere olduğu öngörüsüyle doludur. Kendisini zamanın durduğunu düşünürken bulur ve zaman zaman kendisine metafizik bir soru sorar: Neredeyim ben? Enstalasyonlar nostaljik bir şekilde, kişinin zamanı kaybedip yeniden bulabileceği, kişisel bir projeye dalabileceği, gözde seramik tuvaletinde otururken hayal kurabileceği, tüm

20. Jean-François Lyotard, "Domus and Mrgapolis", *Inhuman* içinde (Pala Alto, California: Stanford University Press, 1992).

randevu defterlerini cehennemin dibine yollayabileceği daha kasıtlı ve telaşsız bir yaşam temposunu yakalar. Hayal kurmak ya da Rusçadaki adıyla *v polu-sne* ("yarı düş, yarı uyanıklık") sanatçının tercih ettiği ruh halidir. Bu durum tefekkürü engellemez, aksine duygulanımla birleştirir, unutmaya ve net bir şekilde anımsamaya olanak tanır.

Kabakov'un çalışması hafızanın seçiciliğini konu alır. Kabakov'un parçalı bütünsel enstalasyonları bütün ütopyacı ve nostaljik binaların temelindeki kara deliklerin, boşlukların, tavizlerin ve utançların ihtiyatlı bir hatırlatıcısı olur. Muğlak nostaljik özlem bireyin tarih deneyimiyle bağlantılıdır. Empati ile yadırgatmanın birleşimi yoluyla ironik nostalji bizi hatırlamanın etiği üzerine düşünmeye davet eder.

Kabakov'un sanatı bir varoluş terapisi, eskatolojik ayartmalara karşı bir panzehir işlevi görür. Sanatçı için her türlü gelecek saplantısı müstehcen görünür: "Gelecek mi? Yaklaşan çağ mı? Hakkında bildiğimiz tek şey gelecek olduğudur." Kabakov bütünsel çevresi içinde ölüm korkusunu yakalamak ve sonra, eskatolojik hikâyelerimizin (tıpkı sanatçının enstalasyonları gibi) asla bütünsel ve eksiksiz olmadığını kanıtlamayı umar. Enstalasyonlarda bir şeyler her zaman eksiktir ya da sızmaktadır. Varoluşundan asla şüphe etmediğimiz başka bir boyuta, başka bir sanatçının rüyasına kaçış vardır.

Bana göre, Kabakov'un Batı'daki başarısı Rus ve Sovyet egzotikliklerini yabancılar için yeniden yaratmış olmasından değil, aksine bizi bunların ötesine geçmeye davet etmesinden kaynaklanmaktadır. Kabakov'un dünyasının cezbedici maddeselliğine karşın, önemli olan kayıp ev ve memleketin özgül ayrıntısı değil, özlem deneyiminin kendisi ve saklı boyutlarıdır. Kabakov'un şaşırmış Batılı gözlemcilerinin hepsi, çoğu zaman kendilerini kalabalık bir müzenin ortasında alt eden bu mahrem ve tekinsiz özlemi paylaşırlar, ama çoğunun aslında neyi özlediğini düşünüp bulacak zamanı yoktur.

16

GÖÇMENLERİN HATIRA-EŞYALARI



Göçmenlerin hatıra-eşyaları. Fotoğraf Svetlana Boym.

ON DOKUZUNCU YÜZYILDA yaşamış ünlü bir Rus göçmeni olan Aleksander Herzen, dışarıda yaşayanlar için saatlerin sürgün saatinde durduğunu söylemişti. Eski Sovyet göçmenleriyle New York ve Boston'daki evlerinde yaptığım görüşmelerde, birçoğunun oda-

sını tanıdık kış manzarası resimleri ile bir zamanların zarif ama işlevselliğini kaybetmiş, bahçelerde yapılan eşya satışlarından alınmış eski duvar saatlerinin süslüyor olması beni epey şaşırtmıştı. Fakat evlerinde fotoğraf çektiğim çoğu göçmen on veya yirmi yıldır ABD'deydi ve az çok dakik, etkili ve Amerikan yaşamına ayak uydurmuş kişilerdi. Randevu defterleri ve bilgisayarları olan bu göçmenler yararsız nesnelerden, geçmişten yadigâr kalan eşyalardan, çöpten kurtarılan hazinelerden hâlâ hazzediyorlardı. Vakti geçmiş takvimler şimdinin etkin örgütleyicileri olmaktan çıkmış, hafıza kılavuzları haline dönmüştü.

ABD'ye yirmi yıl önce gelmiş ve bugün Queens'te ilkokul öğretmeni olan Larisa F., "Rus göçmenler beyaz duvarlara tahammül edemiyorlar" diyor. Dışarıda ev kurmaya gelince minimalizm her zaman çare olmuyor. "Odamızın hastaneye benzemesini istemiyoruz."[1] Modern tasarımın büyük başarısı olan beyaz duvarlar resmi binaları akla getirmektedir: Görünen o ki aşırı kalabalık samimiyet ve yakınlıkla eşanlamlı hale gelmiştir. Her ev, en mütevazı olanı bile, kişisel bir hafıza müzesine dönüşmektedir. Bazı ev sergileri İlya Kabakov'un enstalasyonlarıyla yarışabilir; her göçmen, isteyerek ya da istemeyerek, günlük yaşamda amatör bir sanatçı haline gelmektedir. ABD'deki eski Sovyet göçmenlerinin ev içi mekânları ve diaspora yadigârlarından yaptıkları koleksiyonlar, ilk bakışta, terk edilen anavatana dair yürek parçalayıcı bir sembolizmi akla getiriyor; fakat bu sahiplerin kendi nesneleri hakkında anlattıkları hikâyeler yitirilmiş özgünü yeniden inşa etmektense, dışarıda bir ev kurmak hakkında daha çok şey söylüyor. Bahsettikleri şey, ne Amerikan rüyası hikâyesine ne de katlanılmaz nostaljiden dem vuran Rus melodramı hikâyesine uyan bir sürgün hayatıdır.

Görüştüğüm göçmenlerin hemen hepsi aynı yaştaydı ve aynı toplumsal gruba üyeydi: İkinci Dünya Savaşı'ndan önce ya da he-

1. Mülakatlar 1995 yılının Mayıs ve Ağustos ayları içinde çoğunlukla New York ve Boston bölgesinde yapıldı. İlya Kabakov ve Joseph Brodski Sovyet iç mekânlarının bunaltıcı türdeşliği üzerine yorumlarda bulunmuşlardı. İkisi de beyaz duvarlardan ziyade Sovyet binalarının duvarlarına çekilen tanıdık mavi çizgiden bahsettiler – Kabakov bu çizgiye Sovyet ufkunun birleştirici mavi çizgisi adını veriyor. Eser asistanlar tarafından yerleştirildiğinde bile, Kabakov bu mavi çizgiyi çekme görevini kendisi üstlenmiştir.

men sonra doğmuş, kent entelijansiyasının alt ya da orta kademesine mensup mühendisler, muhasebeciler, öğretmenler. Hepsi de "iyi uyum sağlamış göçmenler"di, ne başarısız olmuşlardı ne de aşırı başarılı. Onlarınki Küçük Odessa'nın, büyüleyici mafya üyelerinin ve gözü yaşlı, uzun bacaklı fahişelerin nostaljik hikâyeleri değildi. Aslında konuştuğum insanların hiçbiri Brighton Beach'te yaşamamıştı. Bu diaspora hikâyeleri göçmenlerin çoğunluğunu değil, bireyleri anlatıyor. Sonuçta bu insanların amaçladıkları şey de tastamam buydu: Kolektif makinedeki bir çark ya da Amerikan televizyonlarında ve sinemalarda sık sık gösterildiği gibi aksanı berbat bir kötü adam tiplemesi değil, birey olmak.

"Tüm Rusya'nın *perestroyka*dan sonra yaşadıklarını biz on sene önce yaşadık" diyor Rita D. gülümseyerek. "Bizler ilk 'post-komünistler'dik. Bugün [1995'te] sanki eski Sovyetler Birliği tümden göç ediyor; aradaki tek fark ülkeyi terk etmiyor olmaları." Göçmenlerin komünizm sonrası nostalji versiyonu azımsanmayacak ölçüde çift-değerlidir. 1972-87 arasında ABD'ye gelen, çoğunluğunu Yahudilerin oluşturduğu Sovyet mülteciler (*glukhaia emigratsiia)* duygusallıktan uzak insanlardı. Hepsi de Sovyetler Birliği'nin Helsinki Anlaşması'nı imzaladıktan sonra tanıdığı "aile birleştirme" maddesinden yararlanarak göç etmişti, oysa çoğunun yurtdışında akrabası yoktu. Göç etme nedenleri çok çeşitliydi: Siyasi görüşler, Yahudi aleyhtarlığıyla karşılaşmaları, klostrofobi hissi, Brejnev'in ekonomik durgunluk dönemindeki Sovyet yaşamına duyulan varoluşsal alerji, ekonomik ve toplumsal fırsat arayışları, belli belirsiz ütopyacı özgürlük düşleri, kestirilemeyen bir gelecek arzusu.

Evden ayrılma nedenleri nostalji nesneleri kadar ele avuca sığmaz olabilir. Bu ikisi bir bakıma iç içe geçmiştir. 1981'de tercümanlık yaparak hayatımı kazandığım İtalya'daki bir mülteci kampında eski Sovyet vatandaşlarının göç etme nedenlerini siyasi mülteci statüsü elde etmelerini sağlayacak tek bir cümlede açıklamakta ne kadar zorlandıklarını hatırlıyorum. Ya saatlerce konuşmak ve maruz kaldıkları aşağılanmayı en ufak ayrıntısına kadar anlatmak istiyorlardı ya da bu konuda herhangi bir şey söylemek istemiyorlardı. Ne yazmaları gerektiğini biliyorlardı, ama bir şekilde kendilerinin yeni tanımı olarak gördükleri şeyi anlamlandıramıyorlardı. Birçok durumda gerçekten Yahudi aleyhtarlığı deneyimleri (kaba ya da ince-

likli) yaşanmış olsa da, eski ülkelerinde yaşamlarının Sovyet tarzı ideolojikleştirilmesine direnmiş göçmenler için yaşam hikâyelerini siyasi terimlerle ifade etmek zor görünüyordu. Bazıları bir resmi yakıştırmadan diğerine geçtiklerini, zira kimsenin gerçek ayrılma nedenlerini önemsemediğini düşünüyordu.

Bu göçmenler ayrılma kararından önceki hayatlarını anlatırken, Sovyetler Birliği'nde onları hayatlarını yeniden düşünmeye sevk eden birkaç belirleyici deneyimden bahsetmişlerdi; bu deneyimler arasında adaletsizlik, şok edici bir gerçeğin (örneğin aile tarihinde kamplarda ölmüş biri) ortaya çıkması, Soljenitsin ya da Nabokov'un tüm gece boyunca *samizdat* baskısı kitaplarını okumak, bir arkadaşın ya da sevgilinin yurttan ayrılması vardı. Benim için bu tür iki deneyim vardı. Birisi anne babası göç etmeye karar vermiş yedinci sınıftaki bir öğrenci arkadaşımın okulda yargılanmasıydı. Hatırlıyorum da, öğretmenimiz okul müdürünün karşısında pasif kabullenişimizden memnun olmamış ve sınıftaki tüm Yahudi öğrencilerin Siyonist propagandayı kınayıcı beyanlarda bulunmasını istemişti. (Susup tırnaklarımı kemirmiştim, ama içten gelen kınamalarını ifade etmek için gönüllü olan birkaç kişi çıkmıştı.)

Diğer deneyim bir filmdi. Michelangelo Antonioni'nin yönettiği *Yolcu* filmini on yedi yaşındayken izlemiştim. Filmin konusu siyasi sürgün değil, yabancılaşma ve farklı kimliklere göçtür. Filmde Jack Nicholson'ın canlandırdığı başkahraman ölü arkadaşının nüfus cüzdanında sahtecilik yapar ve onun yerini alır. Maria Schneider'in oynadığı günübirlik sevgilisi de benzer türde, dile getirilemeyen bir *angst** deneyimi yaşar ve geçicilikle özgürlüğü cisimleştirir, bir adamdan başka bir adama, bir mimari yıkıntıdan başka bir yıkıntıya taşınır. En önemlisi, birçok Batı sınırını yasak olmasına karşın herhangi bir vize sorunu yaşamadan geçer, varlığıyla yokluğu belli olmayan eteği ve dağınık güzel saçları Akdeniz meltemiyle savrulur. (Annemin "kuyrukta beklemek ve Sovyetler'deki günlük yaşamın sıkıntılarını çekmek zorunda kalmayan" "Batılı" kahramanların her şeyi tüketen *angst*'ına karşı hiç de sempatik olmadığını hatırlıyorum: "Keşke onun sorunları bende olsaydı" demişti.) Bana gelince, filmde gördüğüm bu yabancılaşma lüksünü, hareket özgürlüğünü

* *Alm.* "Tedirginlik". *–ç.n.*

çok kıskanmıştım. Bu film benim hâlâ evi terk etme rüyalarıma nostalji duymama neden oluyor. Bu deneyimin ardından *samizdat* okuması ve keskin bir siyasi farkındalık gelmişti. Fakat göç ettiğim dönemde bile nereye gittiğimden tam olarak emin değildim: ABD'ye mi yoksa gözde filmlerimdeki (Vahşi değil de) dekadan "Batı"ya mı? (Şansıma, mülteci statüsü elde etmek için yaptığım başvuruda Antonioni'den bahsetmemiştim.)

Sovyet vatandaşları *samizdat* okumaya başlayıp ülkeyi terk etme kararını kafalarında tarttıklarında, paralel bir hayata başlayan iç sürgünler haline geliyorlardı. Göçmen Bürosu'na ve zaman zaman da KGB bürosuna sonu gelmez ziyaretler, işten atılmalar, kimi zaman arkadaşların ve iş arkadaşlarının "ihanet" konusunda herkesin içinde kızgınlıklarını dile getirdikleri "şov amaçlı yargılamalar" ve mümkün olan her daireden türlü çeşitli evrakı toplamaya çalıştığınız aylar süren Kafkacı bürokratik maceralar bu hayatın ayrılmaz birer parçasıydı. İşsiz ve arkadaşsız geçen bu iç sürgün yaşamı ya da fiili mahpusluk, birkaç ay da sürebilirdi on yıl da. Bundan sonra, şanslı *refusnik*'ler (vatandaşlıktan çıkarılanlar) vizelerini alıp, ülkeyi iki hafta içinde terk etmek zorundaydılar. Bu aşamaya gelindiğinde, artık nereden ayrıldıklarını nereye gittiklerinden daha iyi biliyorlardı.

Sınır geçmek, bambaşka bir dönüştürücü deneyimdi. Gün boyu süren aşağılayıcı gümrük kontrollerinden sonra (zaman zaman saklı mücevherler için jinekolog kontrolünden geçildiği de oluyordu) Sovyet sınır yetkilileri "gidenler"e anavatanlarına bir daha asla geri dönemeyecekleri bilgisini veriyorlardı. Havaalanı güvenlik dairelerinin eğik aynalarından son bir kez güle güle demek için gelme cesaretini göstermiş olan yakın akrabalarına ve birkaç cesur arkadaşa son bir kez bakıyorlardı. Vedalaşmak için ayrılmış özel bir yer yoktu. Babam "yalnızca yolcular" kısmından geçerken benim kısa bir ayrılık bakışı attığımı hatırlıyor; sonra uzun kuyrukta arkamda duran huzursuz bir göçmen tarafından uzağa sürülen bir bebek arabası görmüştü; nedendir bilinmez bebek arabası gümrükten geçememişti ve adamın arabayı teslim alacak bir akrabası ya da arkadaşı da yoktu. Dolayısıyla çocuk arabası, boşalan gidiş salonunun basamaklarından aşağı amaçsızca inmişti. "Tıpkı Eisenstein'ın filminde olduğu gibi," demişti babam.

Sovyetler Birliği'nde geride bıraktığımız akrabalar ve arkadaşlar, giden göçmenlerin veda partilerini (*provodi*) uyanmaya benzetiyorlardı. Göç, ölümü andırıyordu, bilinebilir olanın ötesindeki bir yere gitmekten farksızdı. 1970'lerin ve 1980'lerin Sovyet gazete ve dergilerini okuyan biri, o dönemde yüz bin insanın ülkeden ayrıldığına hayatta inanmaz. Bu konu hakkında herkesin içinde konuşmak ya da göç etmeyi düşünen insanlarla ilişkileri devam ettirmek konusunda genel bir korku vardı. Göçten çoğunlukla imayla ve Ezop diliyle bahsediliyordu. İnsanlar gidecekleri yeri söylemeden "gitmek" ten (*ot'ezd*) bahsettiklerinde, ne kastettikleri rahatlıkla anlaşılıyordu. Geri dönüşün olmadığı yere gidiliyordu.[2] Resmi kültürde görülen sessizlik gayriresmi mizahta fazlasıyla telafi ediliyordu; anlaşılan o ki Rabinoviç'ten Brigitte Bardot'ya, Brejnev'den Vasili İvaniç Çapayev'e kadar 1970'lerin fıkralarının tüm kahramanlarının Yahudilerin göçü dışında konuşacak daha iyi bir konuları yoktu. Yapılan şakalardan biri Sovyetler Birliği'nin sonunu neredeyse öngörüyordu. Rabinoviç yoldaş bir gün göçmen bürosu OVIR'e gelir.

"Neden ülkeden ayrılmak istiyorsunuz, Rabinoviç yoldaş?" diye sorar memur kibarca. "Burada iyi bir işiniz var, aileniz var."

"İki nedeni var," der Rabinoviç. "Biri komün dairesindeki komşum her gün Sovyet iktidarı sona erince tepeme bineceğini söylüyor."

"Ama Rabinoviç yoldaş, biliyorsunuz ki bu asla olmayacak. Sovyet iktidarı asla sona ermeyecek," diye cevap verir memur.

"İşte bu da ikinci neden," der Rabinoviç.

Sovyetler Birliği'nden ayrıldıktan yirmi yıl sonra, artık Amerikan vatandaşı olmuş birkaç eski göçmen, turist olarak bile olsa hiçbir zaman geri dönmek istemediklerini söylediler. Ayrılan göçmenler geri dönmeme tehdidini kendi kaderleri ve tercihleri haline getirmişlerdi. Geriye bakışı tabu haline getiren bu ilk sınır geçme deneyi-

2. Kent entelijansiyası çevrelerinde açıkça dile getirilmese de gayet iyi anlaşılan birçok fıkra da vardı: Brejnev bir gün Brigitte Bardot ile karşılaşır. Brigitte Brejnev'e "Leonid İlyiç, Sovyetler Birliği'nin sınırlarını açsak, insanlar da gönüllerince gelip gitseler ne olur?" diye sorar. Cevap: "Ah bebeğim, benimle yalnız mı kalmak istiyorsun?" ya da: "Soru: 'Rusya'da kaç Yahudi var?' Cevap: '2 milyon.' Soru: 'Sınırları açacak olsak kaçı ülkeyi terk eder?' Cevap: 'Bilmiyorum, 10-15 milyon.'"

mi onlar için bir kırılma noktasıydı, duygusallaştırmayı, hatta üzerinde durmayı bile reddettikleri bir travmaydı. Çok kesin bir şekilde tek yönlü olduğu belli olan sınır geçmenin yol açtığı aşağılanma hissi, 1970'lerin bu "yıllanmış" göçmenleri ile sınırın iki tarafına da gidip gelme lüksünü (ya da lanetini) tadan ve ikamet yerleri hakkındaki kararlarını erteleyebilen 1990'ların yeni göçmenleri arasındaki farkın özünü oluşturmaktadır. Yıllanmış göçmenler genellikle savunmacı ve inatçıdır; fiziksel ve siyasi olanaksızlıktan ötürü psikolojik bir ihtiyaç haline gelen geri dönüşün olanaksızlığını içselleştirmişlerdi. Bazı göçmenler kendi canlarından bir parça haline getirebilmek için sınırı tekrar tekrar yaratırlar. Göçmenlerle geride bıraktıkları eski arkadaşları arasındaki yanlış anlamanın özünü 1970'lerdeki bu terk etme deneyimi oluşturmaktadır. Her biri diğerinde kendi yaşamının alternatif bir potansiyelini, şimdiki yaşamlarıyla uzlaşmaz olan tutulmamış bir yolu görür. Bir paradoks oluştursa da, göçmenler Sovyetler'deki evlerini Sovyetler Birliği'nde kalıp bir sabah bambaşka bir ülkede gözlerini açanlardan çok daha iyi hatırlıyorlar.

Göçmenler bundan yirmi yıl önce neredeyse kimliksiz, herhangi bir ülkenin vatandaşı olmadan ve kişisel eşyalarının çoğundan mahrum bir halde, "kişi başına iki takım elbise" ve doksan dolarlık harcırahla ABD'ye siyasi mülteci olarak geldiler. *Perestroyka* ile birlikte 1970'lerden 1980'lere kadar süren "üçüncü dalga" Sovyet göçü hem yasal hem de pratik nedenlerle sonlandı. Fakat bu göçmenlerin kendilerine özgü melez kimliği onların nostaljilerinin nesnesini ve kendilerini tanımlama yollarını hem aydınlatıcı hem de özellikle anlaşılmaz kılmaktadır.

Rus-Amerikalı kimliği hiç de kabul görmüş bir yabancı kimliği değildir; öyle ki, Sovyet pasaportunun beşinci hanesine göre çoğu "Yahudi" olan üçüncü dalga Sovyet göçmenleri, ABD'ye geldiklerinde gerçek bir kimlik krizi yaşamıştır. ABD'de sonuçta "Rus" olduklarını keşfettiklerinde şaşırmışlardı. Ama öte yandan, diğer Rus göçmenlerin (birinci ve ikinci dalgadan sağ kalanların) onları Rus olarak değil, "vatanlarını sevmeyen köksüz kozmopolitler" olarak gördüklerine şahit olunca da şaşırmışlardı. Göçmenlerin çoğu Amerikan Yahudi örgütlerinden sağlam yardımlar almalarına karşın, hamileri de çok geçmeden yeni gelen Sovyet Yahudilerinin Yahudilik hakkında çok az şey bildiklerini ve kafalarındaki nostaljik komünal

shtetl –ebeveynlerinin ve büyük ebeveynlerinin kaçtıkları şey– imgelerine uymadıklarını fark ettiler. Sovyet Yahudilerinin çoğu kentli, eğitimli ve sekülerdi. Kimliklerinin "Amerikalı" kısmına gelince, orada da tutunmayı başaramamış ve ABD'ye olan bağlılıklarını aslında epey abartılı bir şekilde gösterdikleri için sık sık Amerikalı arkadaşlarını ve hamilerini kızdırmışlardı. Göçmenler evlerindeki vitrinlere küçük Amerikan bayrakları koyuyorlardı, ama gerçek Amerikan gelenekleri, yasal sistemleri ve davranış tarzları hakkında çok az şey biliyorlardı. Rusya'da hayalini kurdukları Amerikan rüyasına nostalji duymayı sürdürüyor ve kimi zaman da, bu beklentiyi karşılamadığı için Amerika'yı affedemiyorlar.

■

Larisa insanlar dairelerini ilk ziyaret ettiklerinde iki tepki gösterdiklerini söylüyor: Ya iltifatta bulunuyorlar ("Ay, burası çok güzel, tıpkı Moskova'daki bir daireye benziyor!") ya da ayıplıyorlar ("On beş yıldır buradasın, ama hâlâ göçmen gibi yaşıyorsun!"). Bu yerler Moskova'daki dairelere benziyor, ama o dairelerin doğrudan doğruya yeniden yaratılmış halleri oldukları söylenemez. Dostoyevski, Tolstoy, Goethe ve Thomas Mann'ın Rusça toplu eserlerinin olduğu kitaplıklar burada kritik bir öneme sahiptir, zira hem entelijansiyanın statü sembolüdür hem de kişisel hatıra-eşyaların (matruşka oyuncakları, tahta kaşıklar ile kokloma kâseleri, kilden yapılmış oyuncaklar, egzotik plajlardan toplanmış istiridye kabukları, 1970'lerde Estonya'dan alınmış seramik vazolar, New York'taki istenmeyen eşya satışlarından alınmış mallar ve çöplerde bulunmuş hazineler) buluşma yeridir.[3] Mutfakta birçok farklı dini sembol bulunur: Rafların birinde ucuz bir yedi kollu şamdan, diğerinde Ortodoks Paskalya yumurtaları. Raftaki Rus oyuncakları, duvarda asılı Fısıh tabağı ile *matzo* kutusu, çay fincanları ve masadaki reçelli tost tuhaf, dingin bir bir yaşamı ifade ediyor. Dini nesnelere de sanat eseri ve

3. Fakat kitaplar Rusya'dan satın alınmamıştı (gümrük kısıtlamaları nedeniyle göçmenlerin bunları yanlarında getirmeleri yasaktı). Larisa hiçbir zaman bu toplu eserlere sahip olamadı, hep bunun hayaliyle yaşadı ve talihli arkadaşlarından sürekli ciltleri ödünç aldı. Dairesini süsleyen Rus ve yabancı klasiklerin Rusça baskılarının kıymetli ciltleri ABD'den alınmıştı.

yadigâr muamelesi yapılmaktadır. Larisa eski Sovyet pasaportuna göre "Yahudi" sayılırdı, ama hiçbir zaman Sovyetler Birliği'nde ibadette bulunmamıştı. Şimdi tüm bayramları kutladığını, ne kadar çok bayram olursa o kadar mutlu olduğunu söylüyor. Fakat Moskova'da olsa Fısıh tabağını asla duvara asmayacağını da ekliyor. Bu eşya dekorasyondan ziyade bir bildiri olarak görülüyordu.

Göçmenlerin kitap raflarındaki hatıra-eşyalar fevkalade enternasyonal bir niteliğe sahiptir. Burada Amerika'daki bahçe satışlarından elde edilmiş hazineler, Çin ördekleri, Tai aslanları ve diğer egzotik hayvanlar (Rus göçmenlerin tüketici unutkanlıktan kurtarma gayesiyle küçük kitaplık müzelerinde sergiledikleri Red Rose çay kutularında bulunan küçük dinozorlar da dahil) bulabilirsiniz. Bunlar sürgünlerin hafıza oyunlarındaki gözde hayvanlardır. Belki de bu hayvanlar onlar için atılabilir eşya kültürünün reddedilmesini temsil ediyor. Göçmenlerin kendi çöplerinden bizzat kurtulup kişisel eşyalarından çoğunu kaybettikleri bir dönem vardı; şimdi koruma ve koleksiyon yapma sırasının kendilerine geldiğini düşünüyorlar, saklanan şeyin hiç önemi yok.

Amerika'da bahçe satışları ve çöpler Amerika'nın göçmen topografyasında önemli bir rol oynar. Göçmen anılarını yazan Diana Vinkovetskaya şöyle yazmaktadır: "New York çöplerini duydunuz mu? Burada neler bulamazsınız ki? Ah, burada bulduklarınız müzelerde bile yoktur! Küçük bir sehpa hâlâ evimin hazinesini oluşturuyor ... hem de XIV. Louis'nin ampir üslubunda!"[4] Vinkovetskaya Moskova'da Tretiakov Galerisi'nde tablo restorasyonu yapan, ama New York'a ayak basınca çöp uzmanı olan bir göçmenin hikâyesini aktarmaktadır. Adam sokaklardan topladığı birçok eşyayı temizlemiş ve eski haline getirmişti. Bu eşyaların sayısı o kadar çokmuş ki, Tolstoy Fonu'ndan sosyal hizmet çalışanları ziyarete geldiklerinde, derhal mali yardımı kesme kararı almışlar. Çöplerden eşya toplamak pratik bir ihtiyaç olduğu kadar, geçmişin kendine özgü bir ritüelle kurtarılmasıdır aynı zamanda, ama bu geçmiş onların kendi geçmişi değildir.

4. Diana Vin'kovetskaya, *Amerika, Rossiia i ia* (New York: Hermitage, 1993), s. 45. (Yazar, anlaşılan, karıştırmış: XIV. Louis değil I. Napoléon dönemi ve sonrası "ampir" üslubu diye anılır. –*ç.n.*)

"Moskova'da olsam hayatta bu süs eşyalarını rafıma koymazdım" diyor Larisa. Aslında bazı kadınlar bana Rusya'da hiçbir zaman *matruşka ve kokloma* sergilemediklerini söylediler, çünkü bunlar entelijansiyanın hamkafalılığa ve maddiyatçılığa (*meshchanstvo*) karşı savaşının tüm hızıyla devam ettiği 1960'larda *kiç* olarak görülüyordu. Larisa 1960'larda *Amerika* dergisinin (kaliteli, güzel kokan kâğıtlara basılan bir propaganda dergisi) düzenli okuru olduğunu hatırlıyor. Larisa Berkeley'li radikal öğrencilerin odalarının duvarlarına astıkları fotoğraflara özellikle hayrandı. Pek çoğu rahatı yerinde, orta sınıf kökenden gelen insanlar olmakla beraber, burjuva metalarını küçümsemeye ve bildiğimiz yataklardansa kırmızı örtü kaplı şiltelerde yatmaya başlamışlardı. Onlara özenen Larisa savaştan önce anne babasının aldığı Sovyet mobilyalarını atmış ve kendisine ilerici "Batılı" bir iç mekân yaratmak için bir şilteyle kırmızı bir örtü almıştı. Belli ki kırmızı örtülü şilte meta bolluğu kültüründe ayrı, maddi kıtlık (ve de bayraklarda ve kamuya açık dekorasyonlarda aşırı kırmızı kumaş kullanımı) kültüründe ayrı bir anlam ifade ediyordu. 1960'larda Larisa Amerikan radikalizmiyle gurur duyuyordu. Bir on yıl kadar sonra, ABD'ye gelip ilk başta şilte üzerinde yatmak zorunda kalınca, diğer birçok göçmen gibi bakış açısı değişmişti. Yokluk, köklerinden kopma ve sürgün perspektifinden bakınca, Larisa 1960'ların o güzel eski Moskova'sında yok etmeye çok hevesli olduğu o samimi, aşırı kalabalık iç mekânı yeniden yaratmayı özlüyordu.

Göçmenlerin kitap raflarındaki Sovyet Rus halk sanatı, nostaljik bir Rusya yadigârından çok geride bırakılmış arkadaşlara dair kişisel bir hatıradır. Seri üretilen hatıralık eşyanın sahibi, eşyanın maceralarına dair alternatif bir hikâye anlatan yeni yaratıcısı olur. Brighton, Massachusetts'te eski Sovyet göçmenlerinden Lisa'nın odasında Rus matruşkaları görmüştüm. Lisa bunları Rusya'dan getirtmediğine dair hemen açıklamada bulunmuştu. Paraya sıkışık olan Lisa'nın arkadaşı matruşkaları çalıştığı anaokulundan almıştı; oyuncaklar SSCB ile ABD arasındaki ilk sınır geçme deneyiminin ve arkadaşlığın yeniden keşfinin bir hatırası olmuştu.

Bu bana Rus göçmen yazar Nina Berberova'nın Rus mallarıyla ilgili olarak anlattığı bir utangaçlık hikâyesini hatırlatıyor. 1930'ların başlarında bir gün, yazar İvan Bunin, Paris'te göçmenlerin yaşa-

dığı işçi sınıfı mahallelerinden birindeki küçük dairelerinde Berberova ile şair Vladislav Kodaseviç'i ziyaret eder. Dairede neredeyse hiç mobilya yoktur ve o akşam özel olarak bir yemek ikramı yapılmaz. Fakat Bunin, Berberova'nın tuhaf yerliliğine çok sinir olur. Yemek odasına girdiğinde, "O da ne! Çaydanlığın kapağında *bir* horoz işlemesi var!" der. "Böyle bir şey kimin aklına gelir ki! Şairler hepimizin bildiği üzere çukurun içinde yaşarlar, ama artık çaydanlıklarının üzerinde horozları var!"[5] Horoz işlemesi sürgündeki Rus aydınları için büyük bir zevksizliği ifade ediyor ve günlük nesnelerle belli bir mahremiyeti simgeliyordu. Bunin için ise Rus nostaljisinin saflığına gölge düşüren yerli *kiç*'in bir örneğiydi. Horoz işlemesi sürgün acısının üstünü örten bir simgeydi; sürgünde mesken tutma, evden uzakta bir ev kurma arzusunu ele veriyordu. Berberova işlemeli çaydanlığından vazgeçmemiş. "Ne bir 'yuva' ne de biyolojik zorunluluk olan", aksine "sıcak, hoş ve insana yaraşır" bir şey olan o kasten seçilmiş ve özgürce mesken tutulan öteki yerliliği sevdiğini itiraf ediyor. Çaydanlıktaki horozun tehlikeli bir sürgün kuşu olduğu anlaşılmaktadır. Rus egzotizminin simgesi olduğu söylenemeyecek olan bu süsleme, Berberova'ya Sovyetler Birliği'ndeki bir kadın arkadaşı tarafından gönderilmiş el yapımı bir hediyeydi. Arkadaşı bu jest karşılığında, "dışarıyla temas kurduğu" gerekçesiyle Sibirya'ya sürgüne gönderilmişti. Yani çaydanlık geçici sürgün mahremiyetinin bir yadigârına dönüşmüştü.

Her dairedeki koleksiyon hem daire sakininin parçalı bir biyografisi hem de bir kolektif hafıza sergisidir. Koleksiyonlar mahrem deneyimlere sahneyi hazırlar. Bu insanların evden uzakta bir ev kurma yöntemleri bana her nesnenin –ister büyükannenin mucizevi bir şekilde korunmuş antika heykelciği, ister 1968 yazında unutulmaz bir Karadeniz sahilinde bulunan bir deniz kabuğu olsun– eşsizlik *aura*'sına sahip olduğu eski moda Sovyet iç mekânlarını hatırlatmıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce ya da hemen sonra doğmuş kuşak için maddi eşyalar genellikle kıt ve elde edilmesi zor şeyler-

5. Nina Berberova, *The Italics Are Mine*, çev. Philippe Radley (New York: Vintage Books, 1993), s. 338. Diaspora, kozmopolitlik, anavatan ve göçmen poetikası üzerine daha fazla tartışma için bkz. *Diaspora* dergisi ve Homi Bhabha, *Nation and Narration* (Londra ve New York: Routledge, 1990).

di: bunlar eskiden haczedilebilirdi, ama asla isteyerek elden çıkartılmamıştı. Bir göçmen için "evim kalemdir" atasözü pek geçerli değildir; onun yerine, "evim müzemdir" demek daha doğru olur. Larisa F.'nin mutfak rafında, sık sık gittiği Metropolitan Sanat Müzesi'nden aldığı renkli rozetler diziliydi. Larisa öğrencilerini düzenli olarak Met'e götürüyor, "çünkü Met öğrencilerin ufkunu genişletiyor ve Queens'in ötesinde bir dünya olduğunu gösteriyor." Renkli müze rozetleri, müzenin önerdiği en ucuz bulunmuş nesneler mutfağa bir canlılık katıyor ve ayrıca Sovyetler'deki komün dairelerinin odalarını Hermitage posterleriyle süsleme alışkanlığını hatırlatıyor. Anıları yaşama ve yaşatma amaçlı günlük ve estetik pratikler birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.

Doğulu göçmenler için en alışılmadık uygulama Amerika'daki atılabilir nesneler kültürüydü; bu kültür onların arzularını ve korkularını cisimleştiriyordu: Bir yandan tüketimci lüksler, diğer yandan geçicilik hissi, onlara sürgünlüklerini hatırlatan sürekli bir değişiklik girdabı. Dolayısıyla birçok göçmen, hatıralık eşya koleksiyonlarında nesneye karşı belli bir "gizli Sovyet" tutumunu muhafaza eder, üstelik nesnenin kendisi ve bağlam farklı olsa bile. Bazı göçmenler, ABD'deki ilk yıllarında kâğıt bardakları ve kâğıt tabakları atmadıklarını, gizliden gizliye sakladıklarını itiraf etmişlerdi. Bugün "Amerikanlaşmış" olduklarından artık böyle bir şey yapmıyorlar. Bu alışkanlığın eski Sovyetler Birliği'nden gelen göçmenlere özgü olduğu söylenemez. Örneğin Çinli, Vietnamlı ve Porto Rikolu cemaatlerde de buna benzer Amerikan göçmen ritüelleri gözlemlemek mümkündür. Onların mahremiyet ve özel hayatla ilgili düşünceleri, özel hayatın sonsuza dek tehlikeye düştüğü o terk ettikleri memleketlerinin anısını koruyor. Sovyet ev ritüelleri, ev arayışının günlük yaşamın ve her türlü netameli ve saldırıya açık evcillik arayışının bir parçası olduğu korku kültürüne yanıt ve tepki olarak doğmuştu. Öte yandan kent entelijansiyasının bu orta ve alt katmanına mensup grup için "özel hayat" ya da "mahremiyet" genellikle bireyle ya da çekirdek aileyle sınırlı olmayan, daha ziyade bir yakın arkadaş grubunu ifade eden bir kaçış alanı olarak görülüyordu. Hafızanın toplumsal çerçeveleri (bu örnekte Sovyet kent bağlamında oluşmuştur) bireyin evde yaşama pratikleriyle iç içe geçmiştir; artık göçmenin yerinden edilme ve yeniden yerleşme dönemi sırasında

benliğin asgari devamlılığını sağlamaktadır. Göçmen evleri 1970' lerin Sovyet kent hafızasının izlerini ve çerçevelerini paylaşır, fakat hikâyeleri, çevrelerini anlamlandırma şekilleri kökten farklıdır.

"Rusya'ya geri dönmeyi düşünmüyorum, yalnızca ziyarete giderim," demişti Larisa, "benim evim artık burası." Göçmenlerin kitap raflarında birçok nostaljik nesne var, ama yine de hikâyenin bütünü bir nostalji hikâyesi değil. Diaspora yadigârları kişinin kökenlerine ilişkin anlatıyı yeniden kurmaz, sürgün hikâyesini anlatır. Bunlar sembol değil, çoğul aidiyeti yansıtan geçici nesnelerdir. Kişinin köklerinin olduğu ülke, genellikle yabancı turistlerin hayran olduğu sanatlar ve zanaatlar aracılığıyla temsil edilen egzotik bir yere dönüşür. Yeni derlenen sürgün ve kültürleştirme hatıraları eski kültürel çerçeveleri değiştirir; Rus ya da Sovyet hatıralık eşyaları bile artık "yerli" bağlamları içinde yorumlanamaz. Bunlar artık sürgünün ve yeni bulunan sürgündeki ev yaşamının şifresidir.[6] Kabakov'un enstalasyonları sanatsal yapının kutsal mekânlarını en önemsiz günlük tarzda yaşama arzusunu açığa vuruyorsa, göçmenlerin evleri de günlük yaşamı güzel ve hatırlanabilir kılma saplantısını ele vermektedir. Diaspora yadigârlarıyla dolu odaları mutsuzluklarının sunağı değil, iletişim ve sohbet yerleridir. Amerikan mitinin ebedi şimdisinde yaşamayı beceremiyorlar, ama geçmişe takılıp kalmak da onlara göre değil. Diaspora mahremiyeti ancak kusurlu da olsa belli bir hayatta kalma estetiğine ulaşıp sürgünde yaşamayı öğrendiğinizde mümkün hale gelir. Göçmenler açısından, vaat edilmiş topraklarda değil, anavatandan uzakta bulunan kendi mahremiyet vahaları çok ayrı bir yere sahiptir. Onlar her iki dili de (yabancı dili de anadillerini de) aksanlı konuşurlar.

6. Görüştüğüm insanların çoğunluğu, sosyal hizmet görevlisinin verdiği adla, "uyum sağlamış göçmenler"di ve sürgünü ikinci bir hayat, hatta yabancı gerçeklikle yeniden oynayabilme olanağı sunduğundan, ikinci bir çocukluk olarak tanımlamışlardı.

17

ESTETİK BİREYCİLİK VE NOSTALJİ ETİĞİ

GÖÇMENLER neden *nostalji* sözcüğüne bu kadar şüpheyle yaklaşıyorlar? Acaba göçmen nostaljisinden bahsedenler göçmenlerin neye nostalji duyduklarını bildikleri vehmine kapıldıkları için olabilir mi? Düşünsel nostaljiklerin kesin olarak bildikleri bir şey varsa, o da tek bir evlerinin olmadığıdır; Brodski'yi başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse, ev ya bir buçuk odadır ya da birden daha azdır. Bu eksik ölçü özgürlüğün ölçüsüdür.

İkili aidiyetlerini kabul eden göçmen sanatçılar arasında olduğu gibi sıradan göçmenler arasında da düşünsel nostalji *poetikasından* bahsedilebilir. Nostalji poetikası yadırgatma ile insan dayanışmasını, duygu ile düşünceyi birleştirir. Düşünsel nostaljikler, sahte ya da ölümcül olduğu ortaya çıkabilecek bir ve tek gerçek anavatan için yeni yerleştikleri hayali memleketi terk etmekten korkarlar. Göçmenler resmi sembolleri değil, gayriresmi özellikleri takdir etmeye başlarlar; doğuştan sahip oldukları için değil, kendi seçtikleri bağlılıkları ve sadakatleri için didinirler. Burada ele alınan sürülmüş yazarlar ve sanatçılar Rusya ile "Rusya'daki bir yer" arasında, SSCB ile Leningrad'daki komün dairesinin yarım odası arasında, "büyük halk" ile arkadaş çevresi arasında ayrım yapma noktasında akla kayayı seçmişlerdi. Nostaljik klişelerin ve eserlerin kitlesel olarak yeniden üretimini durdurmak için donkişotvari bir savaş vermişlerdir.

Eğer etik, insan davranışının ve insanın başkalarıyla olan ilişkilerinin kuralları şeklinde tanımlanacak olursa, o zaman düşünümlü özlemin etik boyutu, ötekinin ya komplo kuran bir düşman ya da başka bir ulusun milliyetçisi olarak görüldüğü milliyetçi nostaljinin

temel özellikleri olan paranoyakça yansımalara direnişten oluşur. Düşünsel nostalji etiği, hem başka bir insanın kültürel hatıralarını hem de kendi insani tekilliğini ve kırılganlığını kabul eder. Öteki yalnızca başka bir kültürün temsilcisi değil, kendi doğduğu yeri özleme hakkına sahip olan –ama illa oraya ait olması gerekmeyen– tekil bir bireydir.

Emmanuel Levinas etiği "insanlarda ara ara insani olan şeye özel bir dikkat" gösterilmesi diye tanımlamaktadır.[1] Buna "anarşik sorumluluk" adını verir, yani şimdiki anda öteki birey için duyulan ve "öncesinde gelen başka hiçbir bağlılıkla meşrulaştırılamayan" sorumluluk. Bu tür bir etik kavramsal bilgiyi, ahlak yasalarını ve metafizik kuralları önceleyen "bir ilk felsefe" olarak görülebilir. Anarşik sorumluluk yıkıcı olabilir; ama sıradan katillerin savaşlar sırasındaki davranışını olduğu gibi, öldürmeyi reddeden sıradan insanların davranışlarını da açıklayabilir. Anarşik sorumluluk bireyin eviyle kolektif memleket arasındaki ayrımları ön plana çıkarır.

Siyasi nedenlerle ayrılmış göçmenlerin sürgün deneyimlerini yazarlar ve sanatçılarla benzer şekillerde anlattıklarına şahit oldum. Duygusallığa direnişleri ve genellikle yerlilerin gözünden kaçan ayrıntılarda, nüanslarda ve anlam farklılıklarında ısrarcılık bu ortak özelliklerin başında gelmektedir. "Sürgündeki insanın doğduğu ülkeye duyduğu özlemin en arı heyecanlardan biri olduğunu düşünürüm hep... Bu kişiyi, geçmişin hayalini canlı ve ışıl ışıl tutmak üzere hiç durup dinlenmeden belleğini zorlama çabası içinde anlatabilmek isterdim. Anılarda hep mavi kalan tepeler, mutlu dağ yolları, alçakgönüllü güller açan tarhlar ... Ama hiçbir gözü yaşlı gezginin geçitvermez düzyazı üslubumun kayalıklarına bindirmesine izin vermeyeceğim." Bu sözler Nabokov'un *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı* romanındaki hayali yazara aittir.[2] Gayriresmi gülün arkasında durduğu çit nostaljik kişinin aklından çıkmaz, ama resmi duygusallık korkusu onu durdurur. Sanat ve edebiyat eserlerine bakıldığında, ahlaki örneklere ve karakterlerin davranışlarına indirgenme-

1. Emmanuel Levinas, "Ethics and Politics", *The Levinas Reader* içinde, Sean Hand (haz.) (Londra: Blackwell, 1994), s. 290.

2. Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (New York: Vintage International, 1992), s. 25. (Türkçesi: *Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı*, s. 30.)

yen, daha ziyade hikâye anlatımını vurgulamanın bir yolu olan etikten bahsedilebilir. Edebi söylem salt ahlaki bir danışma mercii olarak görülmemelidir.[3] Etik perspektif sözcüklerle eylemler, genel ile tikel, soyut idealler ya da ideolojilerle münferit fiiller arasındaki ilişkiye odaklanan özel bir optik sunar.

Nabokov duyarlılık ile duygusallık arasında ayrım yapar. Duyarlılık, dikkatlilik ile merak, başkalarının hazlarına müsamaha ve anlayış ile acıyı kavramanın birleşimidir. Duyarlılık birtakım kurallara ya da edebi araçlara tercüme edilemez, ama hem etik müsamahaya hem de "sanatın (merak, şefkat, kibarlık, vecit) bir norm olduğu diğer varlık durumlarıyla bir şekilde, bir yerlerde bağlantılı olma hissini ifade eden" estetik mutluluğa olanak verir.[4] Oysa duygusallık-duygulanmayı ve ıstırabı okurda kaçınılmaz tepkilere yol açan hazırlop tutumlara dönüştürür. Her türlü hazırlop duygu gibi duygusallık da tehlikelidir. Duygusal katil filmlerde ağlayabilir, bebekleri sevebilir ve tıpkı Stalin ve Hitler gibi acımasızca şiddet uygulayabilir. Hannah Arendt, Adolf Eichmann'la tartışmasında çok yanlış anlaşılan bir ifade ortaya atmıştır: "Kötülüğün sıradanlığı".[5] Bu ifade kötülüğün sıradan ya da sıradanlığın kötü olduğunu değil, daha ziyade bireysel, bilinçli düşüncenin ve kişisel sorumluluk hissinin eksikliğinin günlük "emirlere riayet etme" pratiğiyle klişeleri siyasi kötülüğe katılıma dönüştürebileceğini ifade eder. Düşünsel ve sanatsal bireycilik etiği ile kendini beğenmiş ahlakçılık aynı şey değildir. İnsanlığa karşı işlenmiş büyük suçların faili olan Eichmann, İsrail'deki hapishanede okuması için kendisine *Lolita* verildiğinde bu ahlaksız kitapla işi olmayacağını söyleyerek teklifi reddetmişti. Nabokov, bilse, bu okurun keyfini kaçırmaktan memnun olurdu. Nabokov *Lolita*'nın sonsözünde edebiyat ile pornografi arasında ayrım yapar,

3. Anlatı etiği üzerine en son tartışma için bkz. Adam Newton, *Narrative Ethics* (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 1995).

4. Vladimir Nabokov, *Lolita*'ya Sonsöz (New York: Vintage, 1989), s. 314-5. Ayrıca bkz. Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989; Türkçesi: *Olumsallık, İroni, Dayanışma*, çev. Alev Türker, Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı, 1995).

5. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Viking, 1963; Türkçesi: *Kötülüğün Sıradanlığı*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis, 2009).

ama cinsel açıklık bakımından değil, anlatı kuralları bakımından: Edebiyatı edebiyat yapan temsil edilen şey değil, nasıl temsil edildiğidir. Pornografi "klişelerin düzüşmesi"yle sınırlıdır: "Müstehcenlik bayağılıkla kol kola gitmek zorundadır, çünkü her tür estetik zevkin yerini basit cinsel uyarılma almalıdır."[6] Nostalji de sıradanlıkla kol kola gidebilir, ama bu uyarılma ile değil, sıla hasretine belli bir biçim vererek ve eve dönüşü istenildiğinde mümkün kılmak için yitirmenin acısını gizleyerek olur. Nabokov için *kiç*, *poşlost* ve hazırlop duygu ve düşüncelerden oluşan dünyanın kabulü durağandır; düşünmeye ayrılacak zamanı dışlar.

Duygusallığa gelince, bu noktada Dostoyevski ve Rus ahlak felsefesiyle Nabokov'un yolları açıkça ayrılır. Dostoyevski'yle tartışması estetikten çok etik niteliktedir ve Dostoyevski'nin edebi üslubunun eleştirisinin epeyce ötesine geçer. Nabokov'un liberal etiği Dostoyevski'nin ahlakçılığıyla keskin bir karşıtlık içindedir; Dostoyevski'nin eserlerinin anlatısal ve varoluşsal karmaşıklığının gerisinde bu ahlakçılık saklıdır. Dostoyevski etikle melodramı birleştirir ve acı tebessümler, feryatlar ve yüksek teatrallik olmadan etik meselelere yaklaşmamızı zorlaştırır. Dostoyevski'nin "kutsal fahişe" Sonya ile öngörülü bir kurtuluş ânında "kutsal kitabın" üzerine eğilen tasarlayarak adam öldürmüş katil Raskolnikov arasında kurduğu melodramatik benzerliği Nabokov bir türlü içine sindiremez. Nabokov'a göre, ailesine yardım etmeye çalışan zavallı bir kız ile entelektüel bir katilin "suçları" karşılaştırılamaz; bunlar çok farklı ahlaki ve etik temellerde yargılanmalıdır. Duyarlılık belli duyumların ve hatıraların, hazır imgelerin, klişelerin ve simgelerin ayrıştırılmasıyla ortaya çıkar. Nabokov Dostoyevskicilik (bununla Dostoyevski'nin sözgelimi geç döneme ait *Bir Yazarın Günlüğü* eserinde karakteristik olan milliyetçi ahlakçılığın belli bir melodramatik versiyonunu kastediyorum) ile totaliter zihniyet arasında bir bağ gören ilk kişiydi. Dostoyevski'nin son eserlerinden bahsederken şunları yazar: "Sosyalizm ve Batı liberalizmi, onun için, Batı'nın kirlenmişliğinin, Slav ve Yunan-Katolik dünyasını yıkmaya ant içmiş şeytani günahın tecessümleri haline gelmişti. Faşizmde ya da komünizmde

6. Vladimir Nabokov, *Lolita* (New York: Berkeley Books, 1977), s. 284 (Türkçesi: *Lolita*, çev. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim, 2003).

görülen bu tutumdur: Evrensel selamet."[7] Tolstoy'a gelince, Nabokov yazarın tekanlamlı hakikate dönüşünü sorgular. Nabokov bu Tolstoy'u değil, sanatçı Tolstoy'u tercih eder ve kışkırtıcı bir şekilde onun en çarpıcı başarısının Anna Karenina'nın boynundaki bukleyi tasviri olduğunu yazar. Bu konudaki sağlam görüşlerine rağmen, Nabokov öğrencilerinden düşünümlü şekilde, "ürpererek ve nefes nefese" okumalarını, ayrıntıları, farklı türde bir birliği –hazır değil, yaratıcı şekilde yeniden yaratılmış bir birliği– açığa çıkaran "ruhun o yan konuşmalarını" çekip çıkartıp, didik didik etmelerini, sonra tadını çıkarmalarını ister. Belki de bu, Nabokov'un kendi geçmişine ilişkin en iyi tasviridir – ürpererek ve nefes nefese, labirentlerden ve boşluklardan geçerek, ironik epifanilerden ve hafızanın kurşun deliklerinden geçerek. Bu okuma, düşünsel nostaljinin etik gerekliliklerine örnek oluşturur.

Nabokov Sovyet Rusya üzerine yazarken rejimin zalimliğinden ve bunun halka etkilerinden bahseder. Nabokov'un Büyük Yurtsever Savaş adı verilen İkinci Dünya Savaşı'nda bile her türlü yurtseverlikten uzak durmasının gerisinde, siyasi nedenler dışında, bu zulüm vardır. Brodski de tıpkı Nabokov gibi duygusallıktan nefret eder ve zalimlik konusunda duyulan kaygıların yurtseverlikten daha önemli olabileceğine inanır. (Başka açılardan iki yazarın birbirlerine karşı pek muhabbet besledikleri söylenemez.) Brodski çocukluk anılarından ayıramadığı anavatanındaki kötülüğün absürdlüğünü hatırlar. Bir keresinde, 1945 yılında bir tren istasyonunda geçmiş savaş sonrası hayattan küçük bir kesiti aktarır. Olay küçük çocuğun ilk ve son kez gördüğü sakat kalmış bir savaş gazisini konu olmaktadır:

> Gözüm yaşlı, kel, tahta bacaklı sakat bir adama takıldı; bir vagona, olmadı diğerine binmeye çalışıyor, ama her seferinde kendileri de marşpiyelere asılmış olan yolcular tarafından itiliyordu. ... Bir yerde vagonlardan birine tutunmayı başardı, sonra kapı aralığındaki bir kadının çaydanlığı kaldırmasıyla birlikte kaynar suyu ihtiyar adamın kel kafasından aşağı bo-

7. Anı yazar, *Lectures on Russian Literature* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982), s. 101. Dostoyevski'ye sık sık taş atmasına karşın Nabokov, bu on dokuzuncu yüzyıl yazarına çok şey borçludur. Romancı Nabokov romancı Dostoyevski'yi eleştirmen Nabokov'dan çok daha fazla takdir ederdi.

ca ettiğini gördüm. Adam düştü, binlerce bacağın rasgele hareketi adamı yuttu ve bir daha göremedim.[8]

Hikâye Brodski'nin zihninde diğer yüzlerce zulüm hikâyesiyle iç içe geçmiştir.

İngilizce yazan Brodski kötülüğün absürdlüğünün "karmaşık sözdizimini" açıklamak için binbir takla atmıştı: "Rusların sahip olduğu bu ileri düzeydeki kötülük mefhumunun, karmaşık bir sözdizimine sahip olduğu gerekçesiyle [Anglo–Amerikan] bilincine girmesi engellenmiştir. Kaçımız eşikten geçip 'Selam, Ben Kötülük. Nasılsınız?' diye sade bir dille konuşan bir kötülükten bahsedebilir?"[9] Bu karmaşık sözdizimi Rus, Alman ve Doğu Avrupa düzyazısının temel niteliğidir ve gazetelerdeki yazıların güncel ticari gerekliliklerine kolay kolay kapılmaz. Etik anlayış, yazarın kesin ve yavan ahlaki yönleri olan birkaç açık cümle yazma yeteneğinden değil, riskler alma ve geçmişe ilişkin olarak bu sistem karşısında ayakta kalmayı başarmış herkesin yüzleşmek zorunda olduğu etik çiftdeğerlilikleri ve karmaşıklıkları dürüstlükle açığa vurma yeteneğinden gelir. O halde karmaşık sözdizimi sürgün etiğinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Brodski'ye göre, sürgündeki yazarın paylaşacak iki "ders"i vardır: Otoriter bir rejimin yönetiminde yaşamanın deneyimleri ve yadırgatma sanatı aracılığıyla demokratik bireyciliğin keşfi. Her sürgün, aldırışsız yerlilerle ümitsizce iletişim kurmaya çalışan bir Robinson Crusoe'dur. O iletişim kurmaya çalışır, ama yine de barbar (velev ki aşırı eğitimli bir barbar) olarak görülür, oysa yerlilerin aşırı medeni olduğu düşünülür. Demokrasi yazara fiziksel emniyet sağlar, ama onu toplumsal açıdan önemsizleştirir. Üçüncü ya da ikinci dünya ülkesinden bir yazar esasen etnografik gözle görülecektir. Demokraside edebiyat ve kültürün rolü genel olarak ikincil eğlence ya da dekorasyondur. Tahmin edileceği üzere, yazar yalnız anavatanına değil, önemli bir yere sahip olduğu günlere de nostalji duyar.

"Sürülmüş bir yazar olmak bir kapsülün içinde uzaya fırlatılan bir köpek ya da insan olmaya benzer (elbette insandan ziyade kö-

8. Joseph Brodski, "Less Than One" *Less Than One* içinde (New York: Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1986), s. 18-9.

9. *A.g.y.*, s. 31.

pek demek gerekir, çünkü sizi asla geri döndüremezler) ... çok geçmeden kapsüldeki yolcu dünyaya doğru değil, dışarı doğru yol aldığını keşfeder" diye yazar Brodski.[10] Sürgünün bu dışarı doğruluğu fevkalade önemlidir. Anonimlik ve yabancılaşma alçakgönüllülük kazandırır ve başka bir perspektif sağlar. Bu noktada yadırgatma sanatı sürgünde hayatta kalma sanatı haline gelir. Bir sürgün geriye doğru hareketli (yani salt nostaljik) olamaz; kendisine ve başkalarına karşı esnek, ayrıca düşünceli olmalıdır. Sürgün hikâyesi için bir sanat türü seçmek gerekse, melodram değil, trajikomedi ve macera öyküsü en uygunu olurdu. Sürgünlük insanın kendisinden başka kıstasının olmadığı dünyaya doğru yeni ufukların önünü açar:

> Belki de bizim en büyük değerimiz ve en büyük işlevimiz, özgürleşmiş bir insanın özgür insan olmadığı, özgürleşmenin sadece özgürlük elde etme aracı olduğu ve özgürlükle eşanlamlı olmadığı şeklindeki cesaret kırıcı fikrin bilinçsiz taşıyıcıları olmamızdır. ... Oysa daha büyük bir rol, mesela özgür bir adam rolü oynamak istiyorsak, o zaman özgür bir insanın nasıl başarısız olduğunu da kabul edebiliyor –ya da en azından taklit edebiliyor– olmamız gerekir. Özgür bir insan başarısız olduğunda hiç kimseyi suçlamaz.[11]

"Özgürleşmiş insan" otoriter bir rejimin ya da her türlü cezai sistemin talihli varlığıdır. Siyasi ve fiziksel boyunduruğundan kurtulmuş biri olarak kaçmakta olduğunu bilir, ama nereye gittiğini bilmez. O bir yer*den* kaçar, yeni bir istikamete *doğru* kaçmaz. Göçmenlerin özgürlük fikri çoğu zaman kendi baskıcı devletleri *karşısında* bir özgürlüktür – bu özgürlük her zaman yeni gerçekliği araştır*ma* özgürlüğüne dönüşmez. Bu negatif özgürlük çoğu zaman göçmenin geldiği toplumda devredilemez bir hak değil, muhalifle baskıcı gücü kaçınılmaz olarak birbirine bağlayan bir tepeden inme özgürleşme, bir merhamet edimidir. "Özgür insan" iç özgürlüğünü dış siyasetten bağımsız olarak geliştirmeyi başaran kişidir. Batı demokrasilerinde sıradan insanların dış özgürlükleri daha çokken,

10. Joseph Brodski, "On the Condition We Call Exile", *On Grief and Reason* içinde (New York: Noonday, Farrar, Straus & Giroux, 1995), s. 32.

11. *A.g.y.*, 34. Yadırgatma belli bir ideolojiye, hatta dine tercüme edilemeyen özel bir içgörüyü mümkün kılar. Brodski'nin kendisi insanın ya inancı ya da aşkı hakkında doğrudan konuşmadığına inanırdı; bu konuda Nabokov da aynı fikirdeydi.

otoriter rejimlerdeki muhaliflerin de iç özgürlüğün yaratıcı yollarını bulmak konusunda uzmanlaştıkları söylenebilir. Bu örnekte, "özgür insan" iç özgürlük dersini bellemiş, aynı zamanda siyasi özgürlüklerin garanti altına alındığı ama genellikle çantada keklik sayıldığı, hatta daha da kötüsü, tüketici tercihleriyle iç içe geçirildiği demokratik bir toplumun zorluklarıyla da yüzleşmiş insandır. Dolayısıyla özgürlüğü hiçbir zaman tam anlamıyla güvencede olmayan, Doğu'dan sürülmüş sürgün ara ara karmaşık sözdizimi ve tahayyül aşırılığı ile özgürlüğün yaratıcı araştırmacısı olarak kalır. Artık suçlama kültürüne, hatta etnografik bir mazeret olan kimlik siyasetine bile başvuramaz. Düşünsel nostalji yitirilmiş memlekete değil, başkalarına karşı duyulan anarşik sorumluluk hissine ve kişinin kendisiyle randevusuna geri götürür. "Sanatın bize öğrettiği bir şey varsa ... o da insan varoluşunun mahremiyetidir" diye yazar Amerikalı devlet şairi Brodski. Bir paradoks olsa da, Brodski yalnızlık ve özgürlük deneyiminde, örnek bir demokrat vatandaş (ama daha etkili bir vatandaş) haline getirdiği yazarın önemini yeniden ifade etmeye çalışmıştı.[12]

Rusya'da bireycilik ve bireysel etik ilkin yasal ve siyasi kurumlarda değil, edebiyatta keşfedilmiştir. Bu yüzden gayrişahsi kurumlara genel bir güvensizlik ve deneyim yerine rüyalara aşırı bir bağlılık söz konusudur. Amerikan rüyasının bir versiyonunu da içinde barındıran Brodski'nin sürgün bireyciliği bile gayrimenkullerinden (gerçek mülkünden) çok menkullerine ("gerçek olmayan mülküne"), yani yaratıcı özelliklerine bağlıdır. Şairin ilk kişisel mekânı ilk şiirlerini yazdığı ve ilk aşk deneyimlerini yaşadığı komün dairesindeki yarım odaydı. O zamandan beri şairin mahremiyet anlayışı gizli estetikle ve erotik pratiklerle sıkı sıkıya iç içe geçmiştir. Brodski anavatanına olan borcunun bilincindeydi; rejimin dayatmalarına karşı gösterdiği direnişte bile bunu görmek mümkündür. Brodski'ye göre kendisinin Leningrad etiği, çevresindeki günlük hayattan de-

12. Rusya'da sanatın (eve geri dönen bir başka sürülmüş yazar olan Aleksander Soljenitsin'in sözleriyle) ikinci hükümet olması beklenirdi. Brodski ise tam tersini iddia ediyor gibidir: Kendisini karşı-kültürel bir ikinci hükümetin temsilcisinden, örnek bir demokrat bireye dönüştürür. Fakat iki yazarın paylaştıkları bir şey varsa, o da sanatın önemine olan inançlarıdır; üstelik sanat derken tamamen farklı şeyler anlarlar.

ğil, kitaplardan öğrenilmiş edebiyat etiğidir. Sigara dumanına boğulmuş mutfaklarda ulvi sohbetlere katılan Leningradlı arkadaşları Mandelstam ile Dante'yi kapı komşularından daha iyi tanıyorlardı.[13]

Düşünsel nostaljinin modern mutluluğun gerçekleşmemiş vaatlerini ve diğer potansiyelleri araştırmaktan oluşan ütopyacı bir boyutu vardır. Hem yerel kültürün bütünsel yeniden inşasına hem de teknokratik küreselciliğin muzaffer kayıtsızlığına direnir. Düşünsel nostaljikler tepeden inme ekonomik küreselcilik yerine, göç deneyimine ve içerideki çokkültürlülük deneyimine dayalı küresel bir diaspora dayanışması yaratabilirler. Ne de olsa göçmenler genellikle kendine özgü bir aşağılık-üstünlük kompleksine sahiplerdir, ikinci vatanın ideallerine yerlilerden daha çok bağlı olduklarına inanırlar.[14] Eski Sovyet göçmenlerinin eski moda kitaplıklarını küçük Amerikan bayraklarıyla süslemeleri ve göçmen bürosundaki kaba hükümet yetkililerine Bağımsızlık Bildirisi'ni ezberden okumaları boşunadır. "Ben senden daha Amerikalıyım" diyen Rus yazarların biri diğerini kovalamıştır. Mayakovski en büyük Amerikalı şairin kendisi olduğunu yazmıştı; Nabokov en tutarlı Amerikalı liberal olarak kendisini görüyordu, keza Brodski de öyle. Nitekim Doğu Avrupalılar da kendilerini eski idealleri yeni para birimiyle değişen zengin Batılı kardeşlerinden daha Avrupalı görüyorlardı. Hayali memleketleri mitik Batı'da bulunan eksantrik Doğulular ise kendilerini Batı'nın yaratıcı bireyciliğinin son Mohikanları olarak görüyorlar.

13. Fakat bu estetik bireycilik tarzı, bireyin hayatını oluştururken neredeyse Wagnerci tarzda bir "bütünsel eser" olarak toplumu ve sanat eserini model alan Rus romantik kendi kendini şekillendirme ve hayatın yaratılışı anlayışıyla karıştırılmamalıdır.

14. Alternatif olarak, Rusya ve Almanya'dan yirminci yüzyılın başında gelen göçmenler, yerli kültürlerini eski ülkelerinde kalan Ruslardan ve Almanlardan daha iyi koruduklarına inanıyorlardı.

SONUÇ

Nostalji ve Küresel Kültür: Uzaydan Siberuzaya



Son Sputnik, 1999. Fotoğraf: Svetlana Boym.

LENINGRAD-ST. PETERSBURG'A döndüğümde kendimi çocuk parklarında paslanmaya terk edilmiş minyatür roketlerin etrafında dolanırken buldum. Buraya otuz yıl önce zorunlu iniş yapmış olan roketler bana çocukluğumun ilk yıllarındaki rüyalarımı anımsattı. Hatırlıyorum da, 1960'larda anaokulunda çizmeyi öğrendiğimiz ilk şey roketlerdi. Roketleri her zaman yukarı doğru harikulade bir şekilde, kuyruğundan parlak alevler süzüle süzüle ilerlerken çizerdik. Oyun parkındaki roketler bu eski çizimlerimize benziyordu, tek fark çok

uzağa gidememeleriydi. Oyun oynamak isteyen biri uçmaya değil, aşağı doğru süzülmeye, düşmeye hazır olmalıydı. Oyun parkındaki roketler Sovyet uzay keşiflerinin o coşkulu çağında, geleceğin alışılmadık derecede parlak, ilerleme yürüyüşünün muzaffer göründüğü bir dönemde yapılmıştı. Nikita Kruşçev ilk insanın uzaya gönderilmesinden hemen sonra verdiği beyanda, benim kuşağıma mensup çocukların komünizm çağında yaşayacağını ve aya tatile gideceğini vaat etmişti. Bizler yurtdışına gitmeden önce uzaya gitmeyi, batıya değil yukarı seyahat etmeyi hayal ederdik. Ne olduysa oldu, başaramadık. Kozmik komünizm rüyası tutmadı, ama minyatür roketler için aynısı söylenemez. Şu ya da bu nedenle, ama büyük ihtimalle daha iyisi olmadığından, mahalledeki çocuklar hayli eski moda görünen başka bir çağa ait bu fütürist yıkıntıların üzerinde oynamayı sürdürüyorlar. Yeni zenginlerin çocuk parklarındaki oyun araçları çağın ruhuna uygun olarak güncelleştirilmiştir. Geçmişin fütürist roketlerinin yerini Rus folkloru tarzında güzel kuleleri olan yeni moda tahta kulübeler almıştır.

Nihai sınır siberuzaydan önce uzayın kendisiydi. Soğuk savaşın yer değiştirmiş muharebe alanına indirgenemeyecek olan kozmosun keşfi, insan varoluşunun zamansal ve uzamsal sınırları karşısında özleme bir son nokta koyarak gelecekte bir zafer vaat ediyordu. Bugün kozmik rüya antikçağ tarihine dönüştüğüne göre, yeni ütopyalar siyasi ya da sanatsal değil, daha ziyade teknolojik ve ekonomiktir. Siyaset ve felsefeye gelince, bunlar geleceğin tahayyülünde önemsiz bir role sahiptir. Bir zamanlar nostaljinin ilacı haşhaş, sülük ve yuvaya dönüştü. Şimdi ise halkların afyonu haline gelmiş olan, hız, kolaylık ve (teknolojik ürünler hariç) her şeyi unutmayı vaat eden teknolojidir. *Teknoloji* sözcüğü Yunanca *techne*'den gelir ve *sanat* ile aynı köke sahiptir. Teknoloji başlı başına bir amaç değil, ön açıcı bir araçtır. Zamanlarla mekânlar arasındaki mesafelerin ve kopuklukların yasını tutan ve asla köprüler kurmayan nostaljinin aksine, teknoloji çözümler önerir, köprüler kurar ve nostaljiklerin harcamaktan hoşlandıkları zamandan tasarruf sağlar.

Fakat gerek teknoloji gerekse de nostalji özünde dolayım demektir. Bir yer değiştirme hastalığı olarak nostalji, pasajlara, transitlere ve iletişim araçlarına bağlıydı. Nostalji –tıpkı hafıza gibi– anımsatıcı araçlara dayanır. Antik Mısır'da yazının icadından bu yana bu

hafıza araçları müphem bir şekilde hem hatırlama hem de unutma araçları olarak görülmüştür. On dokuzuncu yüzyılda pek çok insan demiryollarının yer değiştirmenin çaresine bakacağını ve ulaşım hızının evden yolculuklarla eve yolculukları kolaylaştıracağına inanıyordu. Bazıları ise modern metropolün insanların kır yaşamına duyduğu özlemi dindirmek için yeterli heyecanı ve uyarılmayı sağlayacağını düşünüyordu. Ama olmadı. Bunun yerine nostalji farklı türlere ve biçimlere bürünerek, zaman çizelgeleriyle oyun oynayarak, modernleşmenin her yeni aşamasına eşlik etti.

Her yeni araç nostaljik duygunun özünü oluşturan mesafe ile mahremiyet arasındaki ilişkiyi etkiler. Yirminci yüzyılın başında, Rus avangard şairleri radyoyu evrensel bir anlayış sağlayacak ve dünyayı herkesin evine getirecek devrimci bir araç olarak selamlamışlardı. Fakat radyo hem demokrat hem de diktatör siyasetçiler tarafından kullanılacaktı; kendi "ilerleme", parlak gelecek ve keza birliktelik ve geleneksel karizma mesajlarını radyo aracılığıyla iletmeyi seviyorlardı. Radyo teknolojisi sözlü kültürü geri getirdi, ama radyodaki hikâye anlatıcılarının ve dinleyicilerin oluşturduğu cemaat merkezsiz ve geçiciydi, dahası hiç de geleneksel değildi. Bundan yaklaşık yüzyıl önce Lumière kardeşlerin çektiği ilk filmlerde, seyirciler bir trenin karşıdan gelmekte olduğunu izlerken korkudan bağırıyorlardı. Sinema da evrensel bir dil olarak selamlandı, ama tekinsizliği ilk eleştirmenlerin gözünden kaçmadı ve filmleri hem hayret verici şekilde yaşama benzer hem de çok korkutucu bulmuşlardı. Sinema yazılı iletişim araçlarının doğuşundan önce Avrupa'ya egemen olan görsel kültüre bir geri dönüştü.

Siberuzayın bugün en yeni sınır olduğu görünmektedir. İnternet radikal derecede uzamsal bir tarzda örgütlenmiştir; data merkezli ve hipermetinseldir, sürekliliğe değil eşzamanlılığa dayalıdır. Zaman, anlatı ve anlam yaratma meseleleri internet modelinde çok daha önemsizdir. Bilgisayar belleği duygudan ve zamanın, siyasetin ve tarihin değişikliklerinden bağımsızdır; onda tarihin pasından eser yoktur ve her şeyin dijital dokusu aynıdır. Mavi ekranda iki hafıza senaryosu mümkündür: Ya hazmedilmemiş enformasyon baytları bütünüyle hatırlanır ya da ani bir teknik başarısızlıkla bir kalp atışı kadar kısa bir sürede aynı derecede bütünsel bir hafıza kaybı gerçekleşir.

İlk bakışta hipermetinsel örgütlenme nostaljinin temel önermesini (zamanın geri çevrilemezliği ve başka zamanları ve mekânları yeniden ziyaret edememek) ortadan kaldırır. Burada yalnız bir erişim meselesi söz konusudur. Siberuzayda zaman hız üzerinden tasarlanır: erişim hızı ve teknolojik yenilik hızı. Yitirileni hatırlamanın ve hafıza üzerine düşünmeye yönelik zamansal deneyler için hiç zaman yoktur. Artık yavaşlığın yitirilmesinin matemini tutmak eksantrik Doğu Avrupalıların işidir: "Varoluşsal matematikte ... yavaşlığın derecesi hafızanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın derecesi unutmanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır."[1] İnternet âşıkları siberuzayın başka bir boyutta, varoluşsal matematik kurallarının ve hafıza ile unutma diyalektiğinin ötesinde var olduğunu iddia edeceklerdir. Siberuzay nostaljinin ıvır zıvırlarını dijital biçimle sunar ve bunlar gerçek eserlerden daha arzulanır görünür. Jorge Luis Borges imparatorluk boyutunda yapılan bir imparatorluğun haritası hakkında bir hikâye yazmıştı; bu hikâyenin en sonunda anlatıcı haritanın yıkıntıları üzerinde yürümeyi hayal ediyordu. Bir gün yeni sömürge evlerinin çevrelediği bir web sayfasının yıkıntıları etrafında dolaşabiliriz.

İnternetin zaman felsefesinde saklı bir paradoks vardır: Sistem içsel olarak hipermetin ve etkileşime dayanırken, dışsal olarak birçok enformasyon düşkünü on dokuzuncu yüzyılın, zaman zaman eleyici bir *pathos*'a bürünen ilerleme anlatısına bel bağlamaktadır. Eleyici ilerleme modelinin aşırı versiyonu (örneğin e-kitapların bir evde diğer kitaplarla mutlu mesut bir arada var olacağına değil, onun yerini alacağına inanmak) geleceğe doğru bir tür tünelli yol anlayışı sunmaktadır. Bu tünelin çevresinde hiçbir çevre, hiçbir bağlam, yeraltındaki hız şeritlerinden ve trafik sıkışıklıklarından kurtulmamızı sağlayan hiçbir sokak ya da cadde olmadığını varsaymaktadır. Düşünsel nostalji bu tünel anlayışına meydan okur, geri döner, yavaşlar, sağa sola bakar, yolculuk hakkında kafa yorar.

Öte yandan siber âlemin kültürel arkeolojisi onun da nostaljik bir doğumu olduğunu ortaya koymaktadır. Siberuzayın kâşifleri 1960'ların "gerçek uzam" deneyimine ve aşk ve siyasetteki deneylerine

1. Milan Kundera, *Slowness*, çev. Linda Asher (New York: Harper Collins, 1995), s. 39 (Türkçesi: *Yavaşlık*, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Can, 1995).

ilişkin (teknoloji eleştirisiyle kol kola giden) bazı fikirleri miras almışlardır. Şimdi bu "özgür iletişim" fikirleri ve tabandan yükselen siyasi protestolar sanal uzama göç etmiş ve kök salmıştır. Sanal ağda, özel mülkiyet ve telif hakkı gibi "burjuva kurumları"ndan duyulan şüpheyi ifade eden dot.komünizm diye bir olgunun bulunmasına şaşmamalı.[2] Yeni iletişim araçlarının yaratılması, soğuk savaşın askeri-sınai kompleksiyle bilgisayar mühendisi olan yaşlı hippiler arasındaki tuhaf bir işbirliğinin sonucudur. 1980'lerde siber seyahat başka uzamlarda güç aramayı bırakan insanları güç sahibi yaptı. Bu tuhaf "yumurta mı tavuk mu" mantığı siberuzayın paradokslarından bazılarını ortaya serdi. 2000'in kahramanının dijital bir Marshall McLuhan olması tesadüf değildir; bu durum eski söze yeni bir biçim vermiştir: "(dijital) ortam mesajın ta kendisidir."

İnterneti keşfedenler felsefi ve edebi söylemden o dönemde sadece yeni araçlara ait görülen kilit metaforlar –Bergson'un bilinç teorisinden *sanal gerçeklik*, metinlerarası anlatı teorilerinden *hipermetin* gibi– ödünç almışlardır. Fakat internet aynı zamanda pastoral imgelerden ve "Batılı" türlerden de bazı öğeler almıştır: Küresel köy, anasayfa ve sınır zihniyeti. Yeni iletişim araçları uzam mimarisini "otoyol", köyler ve sohbet odalarıyla yeniden tanımladı; bunların hepsi de internetin, pastoral banliyöleri, otoyol ve ev ahlakı hikâyelerini metropolün yıkıntılarının önüne çıkardığının kanıtıdır. Fakat e-posta, anında mahremiyet olanağı sunmakta; yazışanlar ne kadar uzak olursa, gece yarısı dilleriyle en gizli sırlarını o kadar yoğun bir şekilde paylaşmaktalar. Arkadaşlarımın –tüm dünyadan nostaljik ve anti-nostaljik arkadaşlarımın– sanal desteği olmasaydı, sanırım bu kitabı yazamazdım. 1990'ların aşkları da internette yaşandı ve bilgisayar arayüzünün yerini yüz yüze karşılaşma aldığı an, aşk çoğunlukla hayalkırıklığı, en iyi ihtimalle mahcubiyet, en kötüsü şiddetle sonuçlandı. Araç olarak bilgisayar yalnızca görsel değil, büyük ölçüde dokunmakla alakalıdır; iki yabancı sanal ağda karşılaştıklarında, parmakları karşı tarafın elini değil, farkında olmadan sevgili bilgisayarlarının o erotik klavyesini arar. E-âşıklar siberuza-

2. Bu kısmı yazdıktan sonra Andrew Sullivan'ın dot.komünizm hakkındaki makalesine rast geldim, bkz. *New York Times Magazine*, 11 Haziran 2000, s. 30-6.

yın mesafesi ortadan kalktığında mahremiyetin de ortadan kalktığını keşfetmişlerdir.

Yeni bir olgu olan kişinin internetteki sayfasında ev hayatının yayınlanması "evde olma" deyişine tümüyle yeni bir anlam katmaktadır. Kişinin kendi kendine dayattığı bu panoptik senaryoda evde olmak, özel bir siyasi neden olmaksızın, izlenmesi ya da gözetleyici olması anlamına gelmekte. Bu etkileşimdeki tüm katılımcılar için özel hayat dolaylı ve sanaldır; artık tek bir bireyin malı olmadığından bir yansıma ve etkileşim uzamına dönüşür. Bir internet sanatçısının yakın dönemde kızına E adını vermesine şaşmamalı (bu bana seksen yıl önce yazılan *Biz* adlı distopyacı Rus romanını hatırlatıyor. Bu romanda Tek Devlet'in yurttaşları tek bir harfle adlandırılıyordu). Çocuğun annesi kızına kendi isim tercihiyle baskı uygulamak istememiş ve ismini olabildiğince interaktif bırakmıştı, sadece kendisinin E derken "entropi"yi kastettiğini söylemişti.[3]

Son dönemde *siber* ön eki, Jeoffrey Nunberg'in belirttiği gibi, nostaljikleşti; artık yeni ön ek "e-" olmuştur ("e-dünya" gibi).[4] Siberuzayda açık mekânları ve sınırları fethetme hissi vardı; *e-* ise daha çok sınırları belirlemekle alakalıdır ve sizi kendi sitelerine sabitlemek ve siber gezintilerinizi sınırlamak isteyen şirketlerin özellikle gözdesidir. Havaalanı ve banliyö terminolojisi (*e-hub* gibi yeni sözcüklerle) uzay keşiflerinin romantik söz dağarcığının ve bozulmamış iletişim rüyasının yerini almıştır.

Elektronik dolayım ulusal sınırları geçmekte, farklı türde sanal göçler yaratmaktadır. Ulus-devlet küreselleşme güçlerine boyun eğmeye başlamış olsa da, Avrupa ile ABD arasında interneti düzenleme tartışması bunların gerçek yaşamdaki hükümet sistemlerini ve şiddete, nefret içeren sözlere ve kamusal-özel ayrımına ilişkin tutumlarını yansıtmaktadır. Aynı şekilde ABD'de son dönemde siber âlemde *davranış* ve görgü kurallarını belirleyecek internet yasaları ve kamusal internet üzerine dönen tartışmalar hem gerçek hem de sanal âlemde kaybolmakta olan kamusal alana yönelik ilgiyi açığa vurmaktadır. 1980'lerin sonundan beri küreselleşme yanlıları ara-

3. Sanatçının adı Natalie Jeremijenko'dur, *New York Times Magazine*, 11 Haziran 2000, s. 25.

4. National Public Radio'da Jeoffrey Nunberg ile mülakat, "All Things Considered", 13 Kasım 1998.

sında ekonomi ve teknolojinin siyaseti belirlediği ve kültürün bir tüketim kalemi ve kekin üzerindeki krema olduğu yönünde yaygın bir inanış var. Komünizmin yıkıldığı ülkelerde ve keza 1990'ların Asya ve Latin Amerika ülkelerinde ekonomik ve siyasi gelişmeler bunun tam karşıtının da doğru olabileceğini göstermiştir: Kültürel zihniyet ve siyasi kurumlar ekonomiyi hem yerel hem de küresel olarak etkileyebilir.

Dolayısıyla ulus-devlet rüyasının siberuzayın sanal vatandaşları arasında canlı ve sahipienilen bir şey olması şaşırtıcı değildir; sanal vatandaşların hepsi dünya vatandaşı olmayı tercih etmemiştir. Azınlık cemaatlerini temsil eden pek çok site, siber çılgınlığa rağmen etnik ve ırkçı düşmanlıkları körüklemeye devam ediyor. 1990'ların başındaki Balkan Savaşı Kasım 1998'de siberuzayda tekrarlandı: Sırp hackerlar Hırvat dergisinin web sitesini çökerttiler. Hırvat hackerlar da hemen karşılık verdiler. Neredeyse aynı dönemde bir Arnavutluk sitesi "etnik Arnavut yalanlarından" dem vuran siber duvar yazılarıyla "tahkir edildi". Etnik bağlılıklarla basmakalıpların sanal uzamda bile sanal olmadığı anlaşıldı.

Rus siber postmodernizminin "binyıl" parçası Beavis ve Butthead'i temsil eden revizyonist karikatürdü. NATO'nun Yugoslavya'ya müdahalesi sırasında Rus hackerlar NATO'nun sitesini çökerttiler. Gönderdikleri mesajda Beavis ve Butthead resmi ile "Rusya'dan sevgilerle", "Kahrolsun NATO" ve "KPZ" (*kamera predvaritel' nogo zakliucheniia*'nın kısaltması: Rus-Sovyet polisinin ve KGB'nin ön duruşma öncesi tutukluları tuttuğu hücre) yazıları kullanılmıştı. Karikatür çok akıllıcaydı. Batı karşıtı mesaj, Batı'ya bir bumerang gibi saplanan Batı popüler kültürünün küresel diliyle verilmişti. Küresel dili konuşma ve interneti kullanma yeteneği ortak kültürün, demokratikleşmenin ya da karşılıklı anlayışın teminatı değildir. O dönemin Rusya'sı bağlamında Rus hackerlardan gelen mesaj ne ihtilaflı ne de karşı-kültürel bir niteliğe sahipti, aksine Rus hükümetinin görüşünü, milliyetçi bir refleksi ifade ediyordu. Karikatür bir numaralı küresel güç olduğu düşünülen NATO karşısında yıkıcıydı, ama aynı zamanda yerel büyük birader Rusya'nın imparatorluk ihtiraslarını nostaljik şekilde ve ne yaptığını bilmeden onaylıyordu.

Avrupa'da Amerikan tarzı küreselleşmeye direnenler sık sık Avrupa'nın geleneksel sosyal yardım yapılarından, çalışma ve boş za-

man dengesinden, piyasa değerlerinden ve kültürel değerlerden dem vurmaktadır. 2000'de ortaya çıkan en son hareketlerin adlarında genellikle *yavaş* sözcüğü vardır (geleceği gastronomik nostalji yoluyla etkilemeye çalışan Gastronomik Sol'un bir parçası olan Yavaş Yeme hareketi gibi). Tahmin edilebileceği üzere, İtalya ve Fransa'da başlayan hareket yemek siyasetine odaklanmakta ve tam manasıyla hızlı tüketim için hazırlanan, "tehlikeli gıdalar" adını verdikleri (genetiği değiştirilmiş ürünler kastediliyor) gıdalara karşı çıkıyorlar. Ne var ki Seattle ve Washington'daki eylemlerde tepe noktasına ulaşan küreselleşme karşıtı hareket bile küresel çapta örgütlendi ve bilgi yaymak için www'den büyük ölçüde yararlandı. Bazı eylemciler küreselleşmeye tümüyle karşı olmadıklarını anlatmaya çalıştılar; esas karşı çıktıkları şeyin teknolojik ve ekonomik küreselleşme olduğunu, insan yüzlü (ve yavaşça yeme özgürlüğünün olduğu) bir küreselleşme istediklerini ifade ettiler. Nostalji, aslında, on dokuzuncu yüzyılın romantik şiirlerinden yirminci yüzyıl sonundaki e-postalara kadar her zaman küresel bir dil konuşmuştur.

Siber keşiflerin yarattığı heyecana rağmen, sıra nostaljiye geldiğinde ortam asla mesajın ta kendisi değildir, en azından tüm mesaj değildir. Nostaljik özlemin yararlarını ve zararlarını incelemek için farklı türde bir mekanizmaya bakmak gerekir: bilinç mekanizmaları. Nostalji üzerine düşünmek bize dolayımı ve aracın kendisini (teknoloji de dahil) yeniden inceleme olanağı sunar.

Nostalji, insan bilincinin en ileri teknolojik aletlerle bile yakalanamayan sanal gerçekliğiyle ilişkilidir. Özlem, insanın modern dünyadaki hal-i pürmelâliyle bağlantılıdır, fakat bunu anlamak noktasında çok az ilerleme kaydedildiği görülmektedir. Hatta her türlü kapsamlı, bölümlere ayrılmamış bilgi biçimi giderek değer kaybetmektedir. Kültür giderek eğlence sanayisi ile din arasında sıkışıp kalırken, eğitim de eleştirel olarak düşünmeyi öğrenmekten ziyade giderek yönetim ve tedavi biçimi olarak görülmektedir. Sanatın ve beşeri bilimlerin rolünün azalmasıyla birlikte, nostaljiyi araştırma yolları da giderek tıkanıyor ve bu boşluk da nostaljik eserlerin aşırı bolluğuyla dolduruluyor. Önceden üretilmiş nostaljilerde sorun, bu nostaljilerin bize gelecekle ilgilenme noktasında bir yardımının dokunmamasıdır. Yaratıcı nostalji çağın fantazilerini açığa vurur ve gelecek bu fantazilerde ve potansiyellerde doğar. Geçmişe gerçekte

olduğu haliyle değil, olabileceği haliyle nostalji duyulur. Gelecekte gerçekleştirmek için çabalanan şey işte bu kusursuz geçmiştir.

Hiçbir siyasetbilimci ya da Kremlin uzmanı 1989 olaylarını tahmin edemezdi; pek çoğu 1970'lerde ve 1980'lerde bunu hayal etmiş ve bu hayaller popüler nostaljilerde, özlemlerde ve kâbuslarda –demokrasiden ulusal cemaat vizyonlarına kadar– ön belirtilerini göstermiş olmasına karşın, yine de tahminlerin ötesindeydi. Nostalji incelemesi, kestirimleri ve gerçekleşmemiş olanakları içeren alternatif, teleolojik olmayan bir tarih için yararlı olabilir.

Kant bir keresinde mekânın kamusal, zamanın özel olduğunu yazmıştı. Bugün tam tersi doğru gibi görünüyor; eğer şanslıysak daha çok özel alan bulabiliyoruz, ama zaman bulmak giderek daha da zorlaşıyor ve buna paralel olarak zaman anlayışlarındaki kültürel farklara hoşgörü azalıyor. Mekân birçok boyutta genişletilebilir; insan –gerçek ya da sanal– hayatı boyunca daha çok eve sahip oluyor, daha çok sınır geçiyor. Zamana gelince, zaman sonsuza dek azalmaktadır. Birden çok görevden sorumlu olmanın ve yönetimsel verimliliğin mengenesine sıkıştırılmış bir halde, ebedi bir zaman baskısı altında yaşıyoruz. Bu binyılın hastalığı kronofobi ya da hız manyaklığı, tedavisi de utanç verici şekilde eski moda olacaktır. Çağdaş nostalji geçmiş hakkında olmaktan çok, yitip giden şimdi hakkındadır.

Bu kitabı bitirmek üzereyken, 1 Mayıs 2000'de, Enternasyonal Dekadan Eylem Grubu'ndan beni yavaş ama cesurca yaşamaya, aylaklık hakkını savunmaya, uluslararası şirketlerin sömürgen çalışma etiği yüzünden "boş zamanın uğradığı erozyonu" ve "düşen yaşam standartlarını" protesto etmeye davet eden bir e-posta aldım. "Bugünü hastalık günü ilan edin!" diyordu dekadan eylemciler, "kendinize tatil verin." Ben yeterince radikal değildim, ama küresel dayanışmanın itkisiyle bilgisayarımı kapayıp uzun bir yürüyüşe çıktım.

Son Eve Dönüş

Oraya, hiç gitmediğim yere
geri döndüm.
Eskiden nasıl değilse şimdi de aynı her şey.

Masada (kareli masa örtüsünün
üzerinde) hiç doldurulmamış
bardağı yine yarı
dolu buldum. Her şey
asla bırakmadığım gibi
aynı kalmıştı[5]

Giorgio Caproni'nin bu şiiri klasik bir eve dönüş şiiridir: "Oraya geri döndüm ... şimdi de her şey aynı ... masada (kareli masa örtüsünün üzerinde) hiç doldurulmamış bardağı yine yarı dolu buldum ... Her şey aynı kalmıştı." Ancak burada olumsuz (hiç gitmediğim, bardağın hiç doldurulmadığı ve asla bırakmadığım) bir mekâna geri dönüş söz konusudur. John Ashbery terk edilmeyen bir yere geri dönüşten bahseder. Yitirilmiş ev ile bulunmuş ev arasında bir ilişki yoktur.

Şiirde Proust'vari istemdışı anılar çağrıştırabilen tek özgül ayrıntı parantez içinde verilmiştir. Kareli masa örtüsü, evcilliğin bir tecessümü, bir İtalyan kır lokantasını ya da onun Moskova ya da Brooklyn'deki *fast-food* versiyonunu çağrıştırır. Bir anlığına kendinizi hayallere bırakırsanız, taze domates lekelerini görüp fesleğen ve sigara kokusunu alabilirsiniz – ama İtalya'ya son ziyaretinizi mi yoksa seyrettiğiniz üç renkli fettucini reklamını mı hatırladığınızdan emin olamazsınız. Kareli masa örtüsü jeneriktir: "Her yere uyar" türünden bir yaklaşımdır eve; oyunun kurallarına göre kendi piyonlarınızı ve atlarınızı istediğiniz gibi hareket ettirebileceğiniz bir satranç tahtasıdır. Eve dönüş de herhangi bir evden bağımsız olarak var olan jenerik bir rüyaya dönüşür, tıpkı şu kareli masa örtüsü gibi. Benim hiç kareli masa örtüm olmadı, ama bu benim dolaylı yollardan nostalji duymama engel değil. Belki de aslolan masa örtüsü değildir de, İngilizce ya da Rusçaya pek iyi çevrilemeyen İtalyan şiirinin ritimleridir; orada gerçek bir ora olmamasına rağmen bu ritimler beni özlemin gerçek olduğuna ikna ediyor.

Gerçekten de esas doğum yerimize ya da ata toprağına her geri dönüş bize asla bulunmadığımız yere geri döndüğümüz hissini ve-

5. Giorgio Caproni, *Poesie 1932-1986* (Milano, 1989), s. 392. Çev. Toma Tasovac ve Svetlana Boym.

rir. İlk sınır geçme korkusunu ve ayrılma rüyalarını unuttuk gitti. Kaliningrad'daki "ev"ine geri dönen ve karahindibalarla birlikte zehirli artığı da koklayan o Alman çiftin yaşadıklarına benzer bir şeyi ben de yaşadım, ama benimkisi o kadar da çarpıcı değildi.

Leningrad'a ilk kez 1989'un aşırı sıcak yaz ayında geri döndüm. Yaz aylarını kırda geçirirdim, o yüzden kent sıcağı benim için yeni bir şeydi. Arkadaşım hiç su içmememi önermişti: "Sıcakta ne kadar içersen o kadar susarsın" demişti filozofça.

Arkadaşımın boğucu derecede samimi dairesinden ayrıldıktan sonra yaptığım ilk şey, yarı yarıya boş bir şarküteriye dalmak oldu. Konserve yiyecek bölümünde birkaç Türk meyve suyu ve yeşilimsi şişelerde maden suyu vardı. "Poliustrovo" – şişenin üstündeki adı okudum ve hatıralar zihnime üşüştü: Leningrad bahçelerinin kokuları, ekmek kabuğunun tuzlu tadı, dünden kalan çayın ılık mayhoş tadı. Pahalı yabancı meyve sularına işaret ederek beni caydırmaya çalışan kadının şaşırmış yüz ifadesine rağmen birkaç şişe Poliustrovo aldım. Deneyimli bir içici gibi, döndürülerek açılmayan kapağı Neva rıhtımının granit kaldırımlarına vurarak şişeyi açtım ve kafama diktim. Tüm bunları yaparken bir yandan da, kültürden kültüre bu denli değişebilen aklıselimin bilgeliği üzerine düşündüm. Poliustrovo ılık ve yeşildi ya da belki de şişenin rengi öyleydi. Yüzümde muzaffer bir gülümsemeyle eve geri döndüğümde arkadaşım kahkahaya boğuldu.

"Dişine ne oldu?" diye sordu. "Taşları falan mı öptün?"

Aynaya bakınca dişimin koyu gri boya olduğunu gördüm: Neva kaldırımının rengi.

"Hatırlamıyor musun? Poliustrovo'yu hiç sevmezdik," dedi arkadaşım. "Hep Borjomi almaya çalışırdık, hani şu Kafkaslar'da yapılandan ya da Baikal içerdik, Pepsi'nin bir çeşidi. Sen şimdi tüm o yolu Poliustrovo içmek için geliyorsun. O kadar mı Amerikanlaştın yani!"

Poliustovo'nun unuttuğum tek özelliği hiç sevmediğimdi. İnsanlar da lise arkadaşlarını, memleketlerini ya da çocukluklarındaki parti liderlerini, Stalinist müzikalleri, üzerlerine oturan üniformalarıyla sokaklardaki yakışıklı askerleri benzer şekilde –biraz duygusallıkla ve geçmişin hafif siyah renklerine boyanmış şekilde– hatırlıyorlar. Yan aynasında özel bir uyarı olmalıdır: *Nostaljinin nesnesi*

göründüğünden daha uzaktır. Nostalji asla düzanlamlı değildir, her zaman yanaldır. Nostaljiyi dış görünüşüne bakarak değerlendirmek hata olur. Nostaljik yeniden inşalar taklide dayalıdır; geçmiş şimdinin ya da arzulanan geleceğin suretinde yeniden yaratılır, kolektif tasarımları kişisel arzulara benzetmek (ve tersi) için çaba harcanır. Linda Hutcheon nostaljinin ironiye "gizli hermenötik bir yakınlığı" olduğunu söyler; her ikisinin de ikili bir yapısı vardır, "hem duygunun hem eylemliliğin –ya da hem hislerin hem de siyasetin– beklenmedik ikiz çağrışımı" söz konusudur.[6] Nostalji tıpkı ironi gibi nesnenin kendisinin bir özelliği değil, özneler ile nesneler arasındaki gerçek manzaralar ile zihnin manzaraları arasındaki etkileşimin bir sonucudur. Her ikisi de yalnızca insan bilincinin tanıyabileceği sanallık biçimleridir. Bilgisayarlar, hatta en karmaşık olanlar bile, duygudan ve mizah duyusundan yoksundur.[7] Genel kanının aksine, ironi nostaljiye karşıt değildir. Dünya üzerindeki birçok yoksul için mizah ve ironi duygu ile düşüncenin birleşmesine olanak tanıyan pasif direniş ve hayatta kalma biçimleriydi. Bu ironi türü hiçbir zaman soğuk ya da ılık değildi. Pek çok eski Sovyet ve Doğu Avrupa vatandaşı için ironi her şeyin medya dostu kısa açıklamalara tercüme edilebildiği bir dünyada, iki anlamlı sözlerden hayatta kalanlar arasında kültürler arası bir mahremiyet yaratmak için kullanılan bir tür kimlik siyaseti olarak varlığını sürdürmüştür. Gelinen noktada, kendi ironik duruşlarının eleştirel siyasi sivriliğine nostalji duyuyorlar.

Etimolojik açıdan *ironi* "yalandan bilmiyor gibi yapmak" anlamına gelir. Yalnızca gerçek bir ironici bilgisizliğinin yalandan değil, abartısız olduğunu bilir. Bilinmeyen, tikel ve kestirilemeyenle karşılaşmak için mahcubiyeti, ustalık ve soğukkanlılığını yitirmeyi göze almak gerekir. İronik yadırgatmanın diğer ucunda duygu ve özlem olabilir; bunlar bir madalyonun iki yüzü gibi birbirine bağlıdır. İnsan bu nostaljik mahcubiyet ânında, ötekinin nostaljik fantazilerini tanımaya başlayabilir ve bunları çiğnememeyi öğrenebilir. Nabokov'un pasaportsuz gezgini tarafından araştırılan özlem ile düşünme, anavatan ile sürgün arasındaki sınır bölgesi özgürlük alanla-

6. Linda Hutcheon, "Irony, Nostalgia and the Post-modern", Modern Dil Derneği'nde sunulan makale, San Francisco, Aralık 1997.

7. *A.g.y.*, s. 9.

rını açar. Bu durumda özgürlük hafızadan azade olmak değil, hatırlama, geçmişin anlatılarını seçme ve onları yeniden yaratma özgürlüğüdür.

Sonuçta, nostalji diktatörlüğünün tek panzehiri nostaljik muhalefet olabilir. Yeniden kurucu nostalji paranoyakça bir kararlılıkla geri dönüp kişinin kendi anavatanını yeniden inşa ederken, düşünsel nostalji aynı tutkuyla geri dönmekten korkar. Düşünsel nostalji yitirilmiş evi yeniden yaratmak yerine, yaratıcı bir benliği besleyebilir. Ne de olsa ev güvenlikli yaşam alanı değildir. Yeryüzündeki cennetin çıkışı olmayan başka bir Potemkin köyü olduğu ortaya çıkabilir.

Nostalji hem bir toplumsal hastalık hem de yaratıcı bir duygu, hem zehir hem de ilaç olabilir. Hayali memleket rüyaları gerçeğe dönüşemez ve dönüşmemelidir. Bugünün ilerleyen siyasi ve toplumsal koşulları üzerinde gerçeğe dönüşen peri masalları olarak değil, idealler olarak daha önemli bir etkiye sahip olabilirler. Bazen rüyaları kendi haline bırakmak, rüyadan ne daha çoğu ne de daha azı olmalarını sağlamak, geleceğin kılavuzu haline getirmemek (en azından bu nostaljiğin görüşüne göre) daha iyidir. Kolektif ve bireysel nostaljilerimizi tanıyarak onlara gülümseyebilir ve doğduğumuz şehrin ekolojik açıdan saf olmayan suyunun kirlettiği dişlerimizi gösterebiliriz.

Robert Burton *Anatomy of Melancholy* adlı eserinde, "melankoli hakkında yazarak melankoliden kaçınmak için kendimi meşgul ediyorum," der.[8] Ben de nostalji konusunda aynısını yapmaya çalıştım. Yirminci yüzyıldan sağ çıkmayı başarmış insanlar olarak hepimiz nostaljik olmadığımız bir döneme nostalji duyuyoruz. Ama görünen o ki geri dönüş yok.

—

8. Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy: What it is, with all the kinds, causes, symptomes, prognostickes & severall cures of it*, Lawrence Babb (haz.) (1651; yeniden basım. East Lansing: Michigan State University Press, 1965), s. 9.

DİZİN

Ahmadova, Anna, 205, 218, 224, 411, 413
Aleksander Sütunu, 188, 191, 196
Aleksey II (Rusya Patriki), 169
Alekseyev manastırı, 164, 173
Altın Perde, 318
Amerika dergisi, 474
Amerikan İç Savaşı, 29
Ampelmann 95, 286, 287, 289,
anarşik sorumluluk (Levinas), 479
Anma Kilisesi, 256
Antonioni, Michelangelo
Arendt, Hannah 60, 65, 326, 360, 361, 480
Arnavutlar, 351
Astrolojik Saat, 335, 341
Aşk Yürüyüşü, 21, 137, 259, 260, 264, 265, 298, 302, 311, 312, 315
Avrupa Birliği, 261, 318, 319, 322, 327, 331, 354
"Avrupa Umudu" (Havel), 321
Aytmatov, Cengiz, 98
Aziz Agnes Kilisesi, 335

Bahtin, Mihail, 92, 193, 241,
Barthes, Roland, 95, 362, 375, 454, 455,
Başkanın Adamları (film), 351
Baudelaire, Charles, 18, 48-59, 136, 214, 229, 361, 405
Beatles, 90, 230, 331, 333, 338, 342
Beavis ve Butthead 113, 493
Belafonte, Harry, 276
Belyak, Nikolay, 10, 192, 193, 242,
Benjamin, Walter, 43, 56, 63, 82, 299, 326, 361-2, 366, 446
  Moskova nostaljisi, 58-9, 157, 159, 176-7, 335, 455, 460
  Napoli nostaljisi, 123
  ölümü 64-5
  tarih meleği, 52, 60-1
  yıkıntı sembolizmi 133-7, 200-7, 301
Berberova, Nina, 382, 474, 475
Bergson, Henri, 18, 88, 89, 491
Berlin Hayvanat Bahçesi 304-5
Beyaz Geceler (film), 438
Birden Daha Az (Brodski), 416-7
Bismarck, Otto von, 292
"Bizans'tan Kaçış" (Brodski), 415
Borges, Jorge Luis, 89, 90, 282, 326, 490
Böyle Buyurdu Zerdüşt (Nietzsche), 378 (n13)
Brandt, Willy, 276
Brecht, Bertolt, 300, 339, 418
Brejnev, Leonid, 101, 102, 105, 107, 141, 170, 171, 185, 186, 226, 231, 235, 386, 467, 470
Broch, Hermann, 404
Brod, Max, 339
Bronz Atlı (Puşkin), 188
Bulgakov, Mihail, 180, 182, 315
Burada Yaşıyoruz (Kabakov), 459
Büyük Petro, 101, 114, 149, 153, 161, 172, 174, 188, 189, 191, 194, 195, 197, 200, 203, 208, 210, 212, 237, 238, 239, 243, 245, 246, 249, 251, 392

Calvino, Italo, 121, 139, 362, 363, 434
Centre Pompidou, 448, 459, 461
Cerjinski, Feliks, 106, 138, 140-5, 148, 150, 182
Certeau, Michel de, 123, 133, 136, 229

Cumhuriyet Sarayı, Berlin, 21, 265, 266, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284

Çeçenistan, 116, 237, 238
Çek Cumhuriyeti, 331, 345
Çernyakin, Mihail, 187, 217, 218, 243, 245
Çeretelli, Zurab, 160, 171, 174, 175, 177, 246, 247
Çeşme (Duchamp), 389, 450-3

Delvig evi, 194
Demir Perde, 264, 282, 318, 326-8, 343, 348
Demokratik Cephe hareketi, 232, 236
dilyitimi, 88 (n2)
Dobujinski, Mstislav, 200, 202, 209, 210
Dostoyevski Fyodor M., 46, 52, 53, 155, 160, 161, 197, 211, 242, 409, 472, 481, 482
Duchamp Marcel, 389, 450, 451, 452, 453
Dühring, Horst, 257
düşünsel nostalji, 20, 28 (n6), 44 (n34), 76-81, 87-90, 96, 104, 133, 134, 179, 358, 374, 478-9, 482, 485, 486, 490, 499

Eichmann, Adolf, 480
Einstein, Albert, 51, 292
Eisenstein, Sergey, 146, 165, 469
Ekim (film), 146, 165 (n16)
Ekim Devrimi *bkz.* Rus Devrimi
Etnografya Müzesi, 242
Europa, 317-9
Europa, Europa (film), 345 (n31)
Ezop dili, 209, 419, 470

felsefe, 41, 241, 321, 324, 366, 378,
Fransız Devrimi, 17, 29, 34, 79, 204
Freud, Sigmund, 62, 79, 92, 94-6, 142, 357, 358, 378, 406, 425

Gabriadze, Rezo, 131
Gastronomik Sol, 494
Geleceğin Sarayı 459, 460, 462
Goat Song, The (Vaginov), 213 (n27)
Gogol, Nikolay, 131, 143, 146, 197, 211, 214, 240, 243, 404, 447, 462
Görünmez Kentler (Calvino), 121, 139, 434
Greene, Graham, 228
Gülüşün ve Unutuşun Kitabı (Kundera), 39 (n25), 102 (n3), 336, 348
Güneş Yanığı (film), 112

Havel, Vaclav, 321, 322, 329, 330, 331, 338, 340
Hediye (Nabokov), 303
Heimweh (sıla hasreti), 25 (n1), 38
Heine, Heinrich, 41, 325
Hıristiyan Demokratlar (Almanya), 269
Hitler, Adolf, 97, 220, 268, 331, 480
Holokost, 145, 268, 285, 293, 420
Homeros, 32
Honecker, Erich, 276, 277, 289, 293, 386
hüzün (Türkçe), 39

Info Box, 264, 265, 309, 310-12, 314

ilerleme, 14-8, 30, 34-7, 40, 42, 47-8, 51-3, 57, 61-2, 106, 122, 134 (n9), 139, 162, 286, 321, 322, 460, 462, 488-90
ironi, 52, 56-57, 103, 147, 252, 498
İsrail, 31, 480

Jakobson, Roman, 88, 92
Jarre, Jean-Michel, 151
Jaspers, Karl, 261, 271
Jurassic Park (film), 66-7

Kafka, Franz, 331-3, 337-42, 393, 397, 415, 447, 469
Kaliningrad (Königsberg), 13, 257-8, 497
Kant, Immanuel, 13, 18, 35, 40, 41, 258, 495
kapitalizm, 21, 35, 37, 54, 154, 179, 331, 344,
Karavan, Dana, 65
"Kedinin Miyavlaması, Bir" (Brodski), 425

KGB, 101, 105, 106, 138, 140, 141, 170, 192, 200, 218, 221, 222, 225, 250-1, 374 (n5), 380, 394, 396-8, 416, 469, 493
Kirienko, Sergey, 181, 183, 184
Kırık Camlar Gecesi, 290-3
Kis, Danilo, 77, 84, 97, 105, 170, 332, 420, 433, 442
Klee, Paul, 60, 125
Königsberg, *bkz.* Kaliningrad
Kresti Hapishanesi, 218
Kruşçev, Nikita, 101, 117, 141, 143, 145, 160, 171, 172, 178, 179, 221, 444, 488
Kundera, Milan, 38, 39, 63, 102, 319, 321, 324, 329, 336, 348, 402, 454, 490
kültür, 21, 34, 36, 44, 63, 92-5, 99-100, 108-10, 122, 193-5, 231-3, 235, 241, 316, 340-1, 486
  dünya kültürü nostaljisi, 190, 198, 200-1, 209, 215, 415
  karşı kültür, 21, 109, 113, 114, 139, 199, 265, 286, 298, 311-2, 330, 348, 485(12), 492-9
  kültür savaşı, 215 (n29)
  St. Petersburg'un yeraltı kültürü, 139, 191, 195, 219, 226-8, 233
  popüler kültür, 14, 18, 46, 62, 66-75, 78, 96, 104, 108-9, 114, 185, 363-5

Lacis, Asja, 58
Lagarde, Paul de, 292
Lanetli Şehir (Arkin), 240
Lenin, Vladimir İ., 26, 43, 58, 82, 97, 98, 101, 106, 141, 147, 148, 150, 158, 166, 179, 186, 188, 191, 195, 198, 202, 204, 211, 221, 240, 245, 269, 323, 328, 336, 383, 434
Lennon, John, 337, 338, 341
Liebknecht, Karl, 269
Lolita (mağaza), 369
Lolita (Nabokov), 102, 371, 395, 454, 480-1
Lujkov, Yuri, 75, 107, 111, 144, 145, 150-6, 160, 169, 171-86, 246
Lukács, Georg, 41, 51, 54, 55, 366
Lyublyana 10, 21, 90, 138, 249, 317, 318, 319, 350

Mandelstam, Osip, 105, 185, 190, 197, 198, 200, 210-8, 225, 240, 412, 415, 423, 486
Manej alışveriş merkezi, 172-80
Maşenka (Nabokov), 381-2
Mavi, Beyaz ve Kırmızı (film üçlemesi), 345
Mayakovski anıtı, 182
Metronom anıtı, 333-4, 388
Michelangelo, 81-5, 468
mimari, 124, 133, 137, 149, 158-9, 267, 273, 292, 304, 309
  Aydınlanma çağının ideal mimarisi, 197
  Berlin mimarisi, 266-79
  Çek avangard mimarisi, 339
  Doğu Alman mimarisi, 288 (n27)
  insanbiçimli, 192-3, 207
  Kurtarıcı Mesih Katedrali, 162-5
  Manej alışveriş merkezi, 173-80
  Moskova üslubu, 160, 168-9, 178, 268, 270
  Sovyet mimarisi, 160, 171-2, 179, 337
  Sovyetler Sarayı, 166
  St. Petersburg, 193, 195, 210, 215 (n29)
  Yeni-Bizans üslubu, 164
Mısır Damgası (Mandelstam), 211, 216
Mitteleuropa 329, 330
Montand, Yves, 101, 117
Murvanidze, Teymur, 248, 249

Napoli, 123
Nietzsche, Friedrich, 41, 47, 52, 55-9, 69, 325, 378, 381, 405, 430
Nostalji Snack Bar, 90, 91, 93, 96, 504

Odysseia (Homeros), 32
Orloj, *bkz.* Astrolojik Saat
Orta Avrupa, 102, 249, 318, 328-32
Ostalji, 286, 287
Ostankino yangını, 116

Özerklik Hareketi, 238

"Palto" (performans), 184
Pamiat hareketi, 105, 168
Pamuk, Orhan, 39
Paranoya, 27, 45, 79 (n5)
Paris, 19, 43, 48, 49, 52, 56-8, 89, 111, 114, 136, 152, 153, 204, 240, 272, 288, 328, 330, 337, 345, 394, 397, 405, 448, 474
Pekarkova, Eva, 344
Pelevin, Viktor, 182
perestroyka, 16, 17, 80, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 117, 136, 140, 145, 153, 154, 160, 177, 178, 194, 199, 225, 226, 232, 233, 245, 371, 372, 438, 442, 449, 450, 467, 471
Petersburg, *bkz.* St. Petersburg
Petrograd, *bkz.* St. Petersburg
Polonya 164, 241, 284, 329, 330, 331, 332, 343, 344, 345, 346, 381, 423, 462
Project Russia dergisi, 156, 175, 178, 505
Projeler Sarayı (Kabakov), 462
Proust, Marcel, 67, 87, 89, 95, 496
Punctum, 375
Puşkin, Aleksander, 141, 146, 161, 182, 185, 193-8, 211, 213, 214, 240, 242, 246, 250, 378, 392, 397, 401, 410, 412, 429, 449
Putin, Vladimir, 75, 99, 101, 115, 222

Quiet American, The (Greene), 228

Reichstag binası, Berlin, 259, 264, 283, 313, 314
remont (tamirat), 157, 226, 250, 460
Roma Anlaşması, 327 (n17), 328
Roman Kuramı (Lukács), 41 (n30), 55
romantik kavramcılık (NOMA), 443
Rus Devrimi, 79, 269, 452
Rushdie, Salman, 322-4, 368, 433

Saigon barı, 114, 192, 223, 225-32,
sanat, 15, 19, 31, 44, 48, 51, 61, 100, 109, 147, 158, 183-6, 206 (n16), 224, 264, 299-300, 334, 376, 407, 442-5, 451-6, 461, 480, 485 (n12), 488
çağdaş Rus sanatı, 184
modern-dışı sanat 63-4
modernizm, 48-53
Nazi dönemi, 268
Sistina Şapeli'nin restorasyonu, 81-5
St. Petersburg, 194, 210(n22), 217-8, Ayrıca *bkz.* mimari; sinema.
Sanat Dünyası grubu, 198 (n9), 209-10
Sanat Parkı, 126, 142-6, 149
Santana, Carlos, 276
saudade (sıla hasreti), 39
Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı (Nabokov), 398-9, 402, 479
Sfenks-iskelet, 138, 200-1, 217-9
Sibirya Berberi (film), 112-3
Signoret, Simone, 101, 117
Simmel, Georg, 54, 326, 362
Sineklerin Yaşamı (Kabakov), 456
sinema, 14, 100, 108, 345-6, 489
Amerikan sineması, 67-74, 111
Ekim, 158-9
Rus sineması, 111-3, 146-7, 158-9, 165 (n16), 204
Sion Ekâbirinin Kaideleri, 80
sistema (alternatif sistem) 228-32, 236
Sistina Şapeli, 81, 82, 84, 85
Slovenya, 318
Soljenitsin, Aleksander, 153, 190, 218, 432, 437, 439, 468, 485
Sosyal Demokratlar (Almanya), 277
Sovyetler Sarayı, 128, 148, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 269, 335, 460
Speak, Memory (Nabokov), 370, 371, 374, 375, 377, 378, 406, 407
"Spring in Fialta, The" (Nabokov), 398
Sputnik, 90, 258, 487
St. Petersburg 3, 7, 21, 106, 114, 122, 130, 138, 139, 153, 261, 272, 273, 304, 307, 345, 369, 370, 374, 375, 381, 391, 411, 415, 421, 422, 434, 438, 449, 487
St. Petersburg Karnavalı, 130, 191, 201, 203, 234, 241, 251
Stalin, Joseph, 21, 75, 97, 100-5, 112, 113, 138, 141-6, 150-6, 158, 162, 165, 166, 172, 174, 175, 179, 180, 185, 186, 199, 215, 219, 220-2,

269, 333, 334, 336, 388, 413, 421, 457, 480
Stravinski, İgor, 62, 63, 440

Şklovski, Viktor, 63, 200, 201, 205-9, 214, 215, 224, 304, 418, 419, 421
Şostakoviç, Dmitri, 220, 221

"Tarama Makinası" (Dobujinski), 202
"Tarih Meleği" (Klee), 60
teknoloji, 14, 17, 37, 49, 66-75, 82-3, 111, 172, 182, 270, 286, 300, 488, 490, 494
telefon kulübeleri, 276
tesknota (sıla hasreti), 39
Tombul İskete, 243, 247-8
toska (sıla hasreti) 39, 407
Troya, 32, 250
tüberküloz, 26 (n4), 37
Twain, Mark, 419

Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 119, 166, 203
Üçüncü Roma (Moskova), 138, 150, 155-6, 159, 183, 213

Venedik, 168, 189, 412, 413, 433-7, 440
Vigotski, Lev, 92
Viyana, 60, 95, 212, 267, 289, 303, 330, 340, 351
Vlas'ın Kitabı, 80
Yahudi Kültür Merkezi, 290
Yazarlar Komünü, 208
yeniden kurucu nostalji, 20, 44 (n34), 76-81, 87, 112-3, 133, 161, 285, 358, 376, 498
yevrei (Yahudi), 420-1
Yolcu (Antonioni), 468
Yugoslavya, eski, 91-3, 96, 318-9, 351

zaman, 16, 17, 19, 20, 22, 30-7, 43, 47-59, 62, 73-4, 77, 81-4, 87-8, 93, 99, 115, 122-3, 134, 157, 162, 166, 171, 203, 209, 212, 214, 298, 315, 322-3, 332-6, 366-7, 392-5, 432, 434-5, 453, 455, 458-63, 488-90, 495
  Benjamin'de Geçmiş, Şimdi ve Gelecek, 59-60
  geri çevrilemezliği, 17, 40, 45, 55, 73, 87, 367, 489
  gözeneklilik, 123
  topokron, 241-2
Zamyatin, Evgeni, 62 (n22), 201
zina, 401-2
Znamenski Meydanı, 206

Svetlana Boym
Nostaljinin Geleceği

Yurtdışında savaşan İsviçreli askerlerde teşhis edilen "yurt özlemi hastalığı" için kullanılan nostalji kelimesi, zamanla "geçmişe duyulan özlem" hastalığının adı haline geldi. Modernlik bir yandan ilerlemenin nostaljiyi yeryüzünden sileceğine inandı, bir yandan da bu şifası olmayan hastalığını ölesiye sevdi.

Halen Harvard Üniversitesi Slav Dilleri ve Edebiyatları bölümünde sürdürdüğü öğretim üyeliğinin yanı sıra, çeşitli sergilere imza atarak sanat kariyerine de devam eden Svetlana Boym, nostaljiyi, son yüzyılda çeşitli badireler atlatmış St. Petersburg, Moskova ve Berlin kentlerinin tarihsel coğrafyasında ve Nabokov, Brodski ve Kabakov gibi modern sanatçıların eserlerinde gezinerek keşfe çıkıyor; sıradan göçmenlerin hatıra-eşya koleksiyonlarını inceleyerek, onulmaz nostaljikliğimizin köklerine inmeye çalışıyor.

Hatırat, felsefi deneme, tarihsel analiz ve edebiyat eleştirisi gibi yazı türlerini özgün bir biçimde harmanlayan kitap, ulusal kimliği kişinin kendi kendini yaratma çabasına bağlayan kolektif nostalji mekânlarında dolaşıyor. Kısacası, Boym "nostalji incelemeleri" diyebileceğimiz yepyeni bir araştırma alanı, yeni bir sınıflandırma ve yeni bir estetik ortaya çıkarmayı başarıyor.

Tarih Toplum Felsefe
ISBN-13: 978-975-342-746-3

Metis Yayınları